



HAL
open science

Hybridation de l'acrobatie et du texte sur les scènes circassiennes contemporaines : dramaturgie, fiction et représentations

Marion Guyez

► **To cite this version:**

Marion Guyez. Hybridation de l'acrobatie et du texte sur les scènes circassiennes contemporaines : dramaturgie, fiction et représentations. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2017. Français. NNT : 2017TOU20100 . tel-02438811

HAL Id: tel-02438811

<https://theses.hal.science/tel-02438811>

Submitted on 14 Jan 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par l'Université Toulouse Jean Jaurès

Présentée et soutenue par

Marion GUYEZ

le 08 12 2017

**HYBRIDATION DE L'ACROBATIE ET DU TEXTE SUR LES SCÈNES
CIRCASSIENNES CONTEMPORAINES.
DRAMATURGIE, FICTION ET REPRÉSENTATIONS**

École doctorale Allph@ - ARTS DU SPECTACLE

Unité de recherche
LLA-CRÉATIS

Directeurs de Thèse

Muriel PLANA
Philippe ORTEL

Jury

Florence FIX, Professeur des Universités, Université de Rouen
Philippe GOUDARD, Professeur des Universités, Université Paul Valéry Montpellier 3
Louis Patrick LEROUX, Professeur Titulaire, Université Concordia, Montréal, Canada
Philippe ORTEL, Professeur des Universités, Université Bordeaux Montaigne
Muriel PLANA, Professeur des Universités, Université Toulouse – Jean Jaurès

Université Toulouse – Jean Jaurès
Laboratoire LLA-CRÉATIS

THÈSE

Pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ
ARTS DU SPECTACLE

**HYBRIDATION DE L'ACROBATIE ET DU TEXTE SUR LES SCÈNES
CIRCASSIENNES CONTEMPORAINES : DRAMATURGIE, FICTION
ET REPRÉSENTATIONS**

Marion GUYEZ

Présentée et soutenue publiquement
Le 08 12 2017

Directeurs de Thèse
Muriel PLANA
Philippe ORTEL

JURY

Florence FIX, Professeur des Universités, Université de Rouen
Philippe GOUDARD, Professeur des Universités, Université Paul Valéry Montpellier 3
Louis Patrick LEROUX, Professeur Titulaire, Université Concordia, Montréal, Canada
Philippe ORTEL, Professeur des Universités, Université Bordeaux Maigne
Muriel PLANA, Professeur des Universités, Université Toulouse – Jean Jaurès

À mes grands-mères Marie et Odette
À ma chère nièce L.
Aux d'Elles

Remerciements

Ou la Parade d'ouverture

Le premier tour de piste de mes remerciements s'adresse à ma directrice et mon codirecteur de thèse qui ont bien voulu laisser entrer dans le champ académique toulousain un objet d'étude insolite, hors des cadres disciplinaires établis, et accompagner une équilibriste dans l'itinérance de la thèse. Leurs approches respectives ont, chacune à leur manière, constitué un appui solide à l'élaboration de mes recherches sur le cirque. Je remercie Muriel Plana pour sa grande disponibilité, ses lectures attentives, et pour la richesse des échanges qui ont entouré cette thèse, et Philippe Ortel pour son accompagnement enthousiaste de mes recherches depuis le master. Merci à vous deux pour tous les horizons ouverts pendant ces années de doctorat.

Je remercie également Emmanuelle Garnier et les membres du laboratoire LLA-CRÉATIS pour la confiance et le soutien apportés à ce travail de recherche. Merci notamment à Renaud Bret-Vitoz, Mireille Raynal et Flore Garcin-Marrou pour les précieux conseils qu'ils ont pu m'apporter.

Je réserve un tour de piste spécial à l'équipe de doctorants avec laquelle j'ai eu la chance de partager ces années de thèse, tout particulièrement à Anne Pellus, Gilles Jacinto et Carole Nosella pour les discussions partagées dans le cadre du séminaire jeunes chercheurs « Penser les arts du corps et de la scène » auxquelles cette thèse doit beaucoup.

Si, pour mener à bien ce travail universitaire j'ai passé, comme il se doit, beaucoup de temps plongée dans les livres et attablée en bibliothèque, si j'ai, quelque temps, délaissé les Argoulets et Balma-Gramont pour le Mirail, une large partie de la réflexion que je déploie dans cette thèse s'est construite par la pratique sur les lieux mêmes du cirque et des arts de la rue, grâce aux expériences partagées avec celles et ceux qui font du cirque et/ou qui permettent de le faire.

Ce tour de piste s'adresse à l'ensemble des artistes et autres professionnels du champ circassien qui ont bien voulu prendre le temps d'échanger avec moi le temps d'un entretien et/ou à d'autres occasions.

Le temps que j'ai pu passer dans les bibliothèques du Centre national des arts du cirque (CNAC) de Châlons-en-Champagne et de l'École nationale du cirque (ENC) de Montréal a été particulièrement fructueux puisque j'ai pu y consulter des ouvrages, des captations de spectacle et de la documentation rares sur mon sujet de recherche. Je remercie donc le CNAC de m'avoir invitée à séjourner dans ses locaux

le temps d'une résidence de recherche au centre de ressources. Je remercie Anna-Karyna Barlati pour la finesse de ses suggestions de documentation et la richesse de nos échanges lors des visites que j'ai pu effectuer à la bibliothèque de l'ENC.

Je tiens à adresser toute ma reconnaissance à l'ensemble de la Compagnie d'Elles pour toutes ces aventures partagées et en particulier à l'équipe de *Be Felice. Hippodrame urbain* pour les heures passées à arpenter le bitume en transportant des barrières Vauban, pour votre enthousiasme, vos énergies débordantes, vos engagements, votre résistance à toute épreuve, bref pour l'immensité de votre humanité. Cette thèse doit beaucoup à ma consœur, complice de création et amie Yaëlle Antoine : merci pour tes folles idées et ta capacité à ne pas en démordre, pour les milliers d'heures de discussion passionnées, pour accepter de travailler avec et sous le regard critique, parfois piquant, d'une chercheuse et pour ton indéfectible soutien dans toute l'aventure de cette thèse.

La magique compagnie « ... » et mes très chers Supers méritent, eux aussi, un tour de piste spécial : merci à Solen, Pauline, Tiziana, Capucine, Anne, Luke, Julie et les autres pour les bouffées de possibles que vous avez pu m'apporter pendant ma plongée en thèse. À vous aussi, la rédaction de ce « grimoire » doit beaucoup.

Merci à Anne et à mes parents pour leur présence constante et discrète, ainsi qu'à Yaëlle, Nico et Louéva, à Marithé et Dominique. À Aurélie qui emporte ce manuscrit tout juste achevé voguer sur l'Atlantique. Merci à Marie Astier et aux coéquipières des « résidences de thèse » qui ont su donner des airs de vacances à des étés studieux. Merci à Marta Torrents et la belle équipe de *Brut* d'avoir bien voulu composer avec une dramaturge en (fin de) thèse. Et enfin un immense merci à toute l'équipe de pêcheurs de coquilles qui a relu ces pages et à Karen et Charles pour leur relecture de la version anglaise du résumé.

Le temps d'une thèse est long et dilaté ; riche et dense, indiscutablement. Tant d'aventures bouleversantes, tant de rencontres enthousiasmantes. Vous tous et toutes qui avez à votre manière traversé ce temps avec moi, je vous en remercie.

Sommaire

TABLE DES ILLUSTRATIONS	11
INTRODUCTION	13
1. CONFLUENCE. ACROBATIE ET TEXTE, CONTEXTE ET CONDITIONS D'UNE HYBRIDATION	63
1.1. IMAGINAIRE DU CORPS ACROBATIQUE	67
1.1.1. Un corps réel au seuil du merveilleux	68
1.1.2. Un « opéra de l'œil ». Composition et orchestration des scènes acrobatiques	76
1.1.3. Le texte : un obstacle à l'universalité (supposée) des formes acrobatiques ?	85
1.2. UNE HYBRIDATION À LA MARGE DE L'HISTOIRE DES ARTS DU CIRQUE	91
1.2.1. Les formes narratives et dialoguées dans les cirques stables parisiens	92
1.2.2. Le cirque dans le théâtre d'avant-garde du début du XX ^e siècle	100
1.2.3. Les années 1970-2000, de nouvelles hybridations et une mise en récit du cirque	109
1.3. LES FABLES ACROBATIQUES : DES ŒUVRES À CONTRE-COURANT DES POLITIQUES CULTURELLES	123
1.3.1. Institutionnalisation des arts du cirque au XXI ^e siècle	124
1.3.2. Se fondre dans la mouvance contemporaine et s'en distinguer	141
1.3.3. Qu'est-ce qu'écrit un artiste de cirque contemporain ?	159
2. DU PROCESSUS DE CRÉATION À LA REPRÉSENTATION : DRAMATURGIES ET ÉCRITURES HYBRIDES. THÉORIE ET PRATIQUE	165
2.1. POÉTIQUE DE L'ACROBATIE	169
2.1.1. Dramaturgie et cirque. État des lieux d'une notion controversée	172
2.1.2. Ligne d'horizon des dramaturgies du cirque et de l'acrobatie	185
2.1.3. La lecture acrobatique. Du texte à la scène	199
2.2. MISE EN ŒUVRE DE L'HYBRIDATION. PROCESSUS DE CRÉATION DE <i>BE FELICE</i>. HIPPODRAME URBAIN DE LA COMPAGNIE D'ELLES	229
2.2.1. La conception d'une fiction acrobatique <i>in situ</i>	231
2.2.2. Mouvements, déplacements, mutations. Itinéraires et itinérance d'une adaptation	263
2.2.3. Être déplacé	345
2.3. FICIONS ACROBATIQUES. COMPOSITIONS HYBRIDES, FORMES MONSTRES	379
2.3.1. Variations des fictions acrobatiques hybrides	380
2.3.2. Fictionnalisation du corps glorieux	387
2.3.3. Vers une acrobatie altérée	402
2.3.4. De l'œuvre monstre à l'œuvre mutante : <i>À dada !!!</i> du Cirque du Dr Paradi	429
2.3.5. Prosodie et chanson : cadence et musicalité du corps acrobatique	442

CONCLUSION	467
BIBLIOGRAPHIE	483
TABLE DES ENTRETIENS	521
ANNEXES	525
INDEX	533
TABLE DES MATIÈRES	542

Table des illustrations

Figure 1 – <i>Be Felice. Hippodrame urbain</i> , Compagnie d’Elles, 2015. © Pierre Acobas. La profondeur de la perspective et le cadre des portiques.	234
Figure 2 – <i>Be Felice. Hippodrame urbain</i> , Compagnie d’Elles, 2015. © Pierre Acobas. La superposition des plans et les mouvements de barrières.	234
Figure 3 – <i>Be Felice. Hippodrame urbain</i> , Compagnie d’Elles, 2015. © Pierre Acobas. Barba, le petit être blanc. Deuxième station après l’avancée du public.	235
Figure 4 – <i>Be Felice. Hippodrame urbain</i> , Compagnie d’Elles, 2015. © Pierre Acobas. Les corps flottants.	235
Figure 5 – Bernard-Marie Koltès, <i>Nickel Stuff</i> , Paris, Éd. de Minuit, 2009, p. 62.	333
Figure 6 – <i>Histoire amère d’une douce frénésie</i> , Collectif Prêt-à-porter, 2005. © Joël Verhoustraeten. Source : Gallica.bnf.fr.	389
Figure 7 – <i>The Elephant in the room</i> , Cirque Le Roux, 2015. © Alexandre Galliez.	392
Figure 8 – <i>Compte de faits</i> , Collectif Prêt-à-porter, 2011. © Milan Szytura.	394
Figure 9 – <i>La Mourre</i> , La Scabreuse. © Milan Szytura.	399
Figure 10 – <i>La Mourre</i> , La Scabreuse. © Milan Szytura.	399
Figure 11 – <i>Lames sœurs</i> , Compagnie d’Elles. © Compagnie d’Elles. Les trois câbles qui coupent la scène. Louise au premier plan et le double à l’arrière-plan.	404
Figure 12 – <i>Lames sœurs</i> , Compagnie d’Elles. © Compagnie d’Elles.	404
Figure 13 – <i>Lames sœurs</i> , Compagnie d’Elles. © Compagnie d’Elles.	404
Figure 14 – <i>Singularités ordinaires</i> , Le GdRA, 2007. © Frédéric Collier.	414
Figure 15 – <i>Singularités ordinaires</i> , Le GdRA, 2007. © Isabelle Bruyère.	416
Figure 16 – <i>Nour</i> , Le GdRA, 2011. © Nathalie Sternalky.	418
Figure 17 – <i>À dada !!!</i> , Cirque du Dr Paradi, 2014. Licence CC Abdoul Aziz Soumaïla.	431
Figure 18 – <i>À dada !!!</i> , Cirque du Dr Paradi, 2014. Licence CC, Abdoul Aziz Soumaïla.	431
Figure 19 – <i>À dada !!!</i> , Cirque du Dr Paradi, 2014. Licence CC, Abdoul Aziz Soumaïla.	432
Figure 20 – <i>À dada !!!</i> , Cirque du Dr Paradi, 2014. Licence CC, Abdoul Aziz Soumaïla. Le personnage de Nini sur le lustre aérien et Hans à cheval.	432
Figure 21 – <i>ROërgue</i> , Le GdRA, 2012. © Jean-Marie Legros.	445
Figure 22 – <i>ROërgue</i> , Le GdRA, 2012. © Julien Cassier.	445
Figure 23 – <i>La Violence des Potiches</i> , Marie Nimier et la Compagnie d’Elles. © Photolosa.	462
Figure 24 – <i>Be Felice. Hippodrame urbain</i> , Compagnie d’Elles. Maquette 1.	531
Figure 25 – <i>Be Felice. Hippodrame urbain</i> , Compagnie d’Elles. Maquette 2.	531

INTRODUCTION

L'art du cirque est un art du spectacle qui s'adresse immédiatement à l'engagement corporel de la pensée.

Marie-José Mondzain¹

On ne sépare pas le corps de l'esprit, ni les sens de l'intelligence, surtout dans un domaine où la fatigue sans cesse renouvelée des organes a besoin de secousses brusques pour raviver notre entendement.

Antonin Artaud²

L'art est à l'opposé des idées générales, ne décrit que l'individuel, ne désire que l'unique. Il ne classe pas, il déclasse.

Marcel Schwob³

¹ Marie-José MONDZAIN, *Images (à suivre). De la poursuite au cinéma et ailleurs*, Montrouge, Bayard, 2011, p. 20.

² Antonin ARTAUD, *Le Théâtre et son double* (1964), Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2012, p. 134-135.

³ Marcel SCHWOB, *Les Vies imaginaires* in *Œuvres*, Paris, Phebus, coll. « Libretto », 2002, p. 509.

Penser le cirque, dire le cirque, écrire l'acrobatique, confronter au verbe cet art du corps, de la scène et de l'image, cet art non verbal ; penser les représentations du monde par le prisme de mises en scène acrobatiques, de la vigueur et de la fragilité des corps en suspens, étudier les *points de vue* singuliers que construit la place et le mouvement des corps acrobates dans l'espace ; saisir et théoriser les spécificités de la pensée acrobatique, de la réflexion sur le monde que travaillent les mouvements physiques, psychiques, esthétiques et sociaux de cet art du *déséquilibre*, telles sont les ambitions de ce travail qui s'ancre dans le champ encore neuf et à construire, bien qu'en expansion, des études circassiennes. Un champ contigu aux études théâtrales et chorégraphiques avec lesquelles il partage nombre de points communs, dont celui de mettre les corps en scène, tout en s'en démarquant par un nombre tout aussi grand de spécificités. Notre immersion dans ce champ polymorphe et labyrinthique accordera une attention particulière aux scènes acrobatiques et privilégiera une approche visuelle des objets explorés.

VERTIGE. L'ART D'AVANCER AU-DESSUS DU VIDE

Inventer le métier : en équilibre entre la piste et l'université

Pourtant, il faut que le travail reste un travail de recherche – et ne se confonde pas [avec] celui des praticiens et des artistes. Le projet demeure la production d'analyses, de nouvelles conceptualisations et de dispositifs critiques. La question « critique » me semble d'ailleurs consubstantielle à cette approche : en son absence, le risque serait de confondre la reconnaissance des savoirs pratiques avec leur sacralisation. Enfin, cette intégration des savoirs pratiques au sein du travail de recherche implique aussi, me semble-t-il, une vigilance épistémologique accrue : en effet, la mise en dialogue de savoirs académiques avec les savoirs des praticiens ne va pas de soi, et elle impose constamment d'en repenser les références, la contextualisation et les usages.

Isabelle Ginot¹

Chercheuse double, je² cultive le déséquilibre et circule entre la recherche académique et la création ; je valse³ de l'une à l'autre, apprivoise la monstrosité de cette posture hybride à l'impureté féconde et compose ici une thèse, là des spectacles. Vertige.

Ce travail de recherche est abondamment nourri de mes expériences multiples de circassienne⁴, de la pluralité des relations que j'entretiens avec les arts du cirque

¹ Isabelle GINOT, « Inventer le métier », *Recherches en danse* [En ligne], n° 1, 2014, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 09 juillet 2015. <http://danse.revues.org/531>

² Je suis acrobate. Nous nous attachons, par ce travail de thèse, à théoriser l'art que nous pratiquons. Nous avons choisi d'écrire le premier point de notre introduction, qui expose notre posture dans notre champ d'étude, à la première personne du singulier. Nous adopterons dans la suite de ce travail le « nous » académique.

³ Dans le vocabulaire circassien, la « valse » est une figure d'équilibre sur les mains. Il s'agit en passant d'une main sur l'autre d'impulser une rotation du corps.

⁴ À 6 ans, je suis fascinée par le cirque dont je suis une spectatrice régulière par la télévision. Je me rêve voltigeuse sous le trapèze volant. J'oublie la sciure, les paillettes et vaque à d'autres rêves. Je redécouvre le cirque par la pratique amateur, on est en 2001, l'année des arts du cirque. Gap, petite école, je me prends au jeu. Juin 2002, le bac, hypokhâgne, khâgne, licence de lettres modernes. Trois années durant lesquelles je continue mon initiation passionnée au cirque, profite de stages réguliers avec des artistes de cirque professionnels. Le vieux rêve refait surface. Je pratique les aériens (trapèze fixe et ballant, tissu, porté au trapèze), le main à main et les équilibres sur les mains. 2006. J'arrive à Toulouse pour me spécialiser dans cette dernière discipline. Je suis l'élève assidue de Pascal Angelier pendant quatre ans et fais la troisième année, dite d'insertion professionnelle, du Lido (école de cirque de Toulouse). Je fais parallèlement mes premiers cachets en 2007 avec

que je pratique et que je vis depuis 2002. Ma démarche tient compte de mes expériences physiques, sociales, économiques et politiques des arts du cirque dans un contexte français et européen. Fondée sur le dialogue entre mon expérience de praticienne et ma perception de spectatrice, ainsi que sur les appuis théoriques des savoirs académiques, ma démarche emprunte donc à ce pan des études théâtrales et chorégraphiques de recherche en pratique artistique. Si ma démarche ne s'inscrit pas à proprement parler dans le cadre d'un travail de *recherche-crédation*¹ dans la mesure où cette thèse n'a pas donné lieu à une œuvre personnelle qui lui serait intimement conjointe, elle s'inscrit tout de même au plus près de ma pratique artistique professionnelle, elle creuse des interrogations issues de cette pratique et, par un effet réflexif, la nourrit. Il s'agit de nommer et de reconnaître – et le champ de la recherche en danse y a largement contribué – l'apport, l'ampleur et l'originalité des connaissances et des conceptualisations dont peut bénéficier un champ de recherche comme les études circassiennes en se fondant sur un point de vue nourri des pratiques², sur un « savoir-sentir³ », tel que la chercheuse en danse Isabelle Ginot le désigne et de « [reconnaître] la corporéité du chercheur, ses sensations et ses émotions sur le terrain [...] comme des sources d'information au même titre que peut l'être une photographie de l'œuvre⁴ » ou l'expérience de sa réception. Mon implication dans la production d'une œuvre acrobatique contiguë à ce travail de thèse, ainsi que la fréquentation d'espaces parfois plus confidentiels⁵, voire protégés¹,

Pipototal, je rencontre Yaëlle Antoine et la Compagnie d'Elles, je suis stagiaire sur la création de *Lames sœurs*. Je sors du Lido en 2010 avec un numéro d'équilibres sur cannes, *Inacheveux*, que je joue dans des contextes très divers jusqu'en 2013. Je suis engagée en 2010 par le Cirque Eloïze et le Teatro Sunil sur le spectacle *Nebbia*, puis par la compagnie Rasposo pour *Le Chant du dindon*. Je suis régulièrement interprète dans différentes petites formes de la Compagnie d'Elles. Mon goût pour le texte m'amène à travailler dès 2011 à la dramaturgie du spectacle *Be Felice. Hippodrame urbain*. Je suis de près le montage de la production et participe comme interprète aux résidences de créations entre 2013 et 2015. À partir de mon inscription en doctorat en 2013, je travaille principalement avec la Compagnie d'Elles, et collabore occasionnellement avec la compagnie « ... », le Cirque du Dr Paradi et avec Marta Torrents Canals pour la création de son spectacle *Brut*. En 2017, Yaëlle Antoine m'invite à partager avec elle la direction artistique de la Compagnie d'Elles.

¹ Pierre GOSSELIN, Éric LE COGUIEC, *La Recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2009.

² Je partage cette posture avec plusieurs chercheurs et chercheuses sur le cirque : Philippe Goudard, Charlene Dray mais aussi l'ethnologue Magali Sizorn, la sociologue Delphine Cézard ainsi que plusieurs doctorants étrangers tels que Ante Ursic aux États-Unis ou encore Kristy Semour en Australie, etc.

³ Isabelle GINOT, « Inventer le métier », *op. cit.*

⁴ Sylvie FORTIN, « Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique » in Pierre GOSSELIN, Éric LE COGUIEC, *La Recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, *op. cit.*, p. 101.

⁵ Résidences, workshops, « labo » ou encore échanges moins formels. Collaboration à des expérimentations menées par d'autres artistes, écritures personnelles, etc.

dédiés à la pratique ont permis de mettre en place les conditions d'un dialogue. Attenante à ma posture de spectatrice, de *lectrice* de ces spectacles, se déploie une posture « située ». Il s'agit de la posture de l'acrobate – équilibriste sur les mains et acrobate aérienne – spécifique en termes de sensation, de perception, de place et de relation du corps dans l'espace, que la pratique intensive a inscrite dans ce corps. Cette pratique se décline en plusieurs postures : interprète au service de spectacles d'une grande variété de compagnies², créatrice de formes acrobatiques, dramaturge³ et complice impliquée dans la démarche de la Compagnie d'Elles. Si j'aborde la majorité des œuvres qui constituent mon corpus comme une spectatrice au regard critique aiguisé par la pratique, je me dois de préciser la posture plus particulière et impliquée encore que j'ai occupée dans le cas de la Compagnie d'Elles avec laquelle je collabore depuis 2009⁴. J'ai été au plus près des processus de création, des enjeux dramaturgiques, esthétiques, politiques et économiques, par mon implication dans le spectacle *Be Felice. Hippodrame urbain* créé en 2015. Dans le cas de la Compagnie d'Elles, l'hybridité de ma posture – tout à la fois complice, chercheuse, dramaturge, interprète – s'est faite en bonne intelligence avec Yaëlle Antoine, directrice artistique enthousiasmée par les enjeux de mes travaux et avide d'un échange avec la recherche universitaire, ainsi qu'avec une équipe de création curieuse et au grand dynamisme intellectuel.

Aux œuvres abordées en tant que spectatrice avisée, qui représentent la première matière constitutive de mon corpus et l'objet d'analyse privilégié, viennent s'agréger des « données ethnographiques⁵ » qui prennent la forme de carnets de créations, de notes éparses, de croquis, d'enregistrements de séance de travail, de vidéos de

¹ J'entends par là des espaces et des expérimentations dont la finalité n'est pas nécessairement la production d'œuvres *diffusables*, c'est-à-dire immédiatement soumises aux exigences de rentabilité du marché des spectacles.

² Variété économique (groupes informels, groupes rattachés à une école amateur, à visée professionnelle ou une université, compagnies fondées sur une structure associative, compagnies dites *émergentes*, compagnies en structuration, compagnies conventionnées, compagnies fondées sur le modèle de l'entreprise privée), variété spatiale (rue, hors les murs, *in situ*, chapiteau, salle de théâtre), variété esthétique, variété du nombre d'interprètes (solo, quatuor, troupe de vingt personnes), variété des perspectives de diffusion (du *one shot* aux longues tournées, de la représentation ponctuelle à cinq à huit représentations par semaine).

³ Dramaturge dans un sens maïeuticien accompagnant le déploiement de la pensée vers l'œuvre en cours de composition.

⁴ 2009 : Stage assistante à la mise en scène sur *Lames sœurs*. 2009-2010 : Création d'*Inacheveux* avec Yaëlle Antoine. Dès 2009, participation aux premiers ateliers qui mèneront à la création de *Be Felice. Hippodrame urbain* en 2015. Conseil à la dramaturgie pour *Be Felice*. 2016 : coécriture de *La Mort du taureau*. 2017 : Co-responsable de la compagnie.

⁵ Sylvie FORTIN, « Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique » in Pierre GOSELIN, Éric LE COGUEC, *La Recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, op. cit., p. 99.

filages, d'entretiens¹, de sensations et de mémoire du corps, etc. J'ai été et suis encore partiellement prise dans la réalité physique, sociale et économique qu'implique la pratique professionnelle des arts du cirque pour une femme française blanche, qui a bénéficié, un temps (six ans), du régime d'indemnisation des intermittents du spectacle.

La posture que j'adopte entend déjouer le présupposé encore largement répandu qui tend à considérer qu'en tant que pratique du corps, souvent athlétique, l'acrobatie délaisserait la pensée, ou, pis, serait incapable de pensée. Un présupposé qui s'appuie sur une représentation encore largement ancrée dans l'inconscient collectif qui sépare le corps de l'esprit et les hiérarchise. Il s'agit, au contraire, d'affirmer que le corps qui exécute cette acrobatie est capable de penser, que le corps circassien est un corps pensant, ce que la mise en scène de la virtuosité tend parfois à faire oublier mais que de nombreux artistes de cirque expriment très bien par la voie de la scène ou par le discours qui accompagne leur démarche. Elle entend, encore, déconstruire le présupposé qui prolonge le premier et qui considère que le public auquel s'adresse cet art serait tout aussi dépourvu de capacités intellectuelles que l'artiste qui le pratique.

Cette thèse résulte avant tout de l'urgence et de la nécessité de problématiser, d'analyser et de critiquer, de produire un savoir théorique et réflexif sur les arts du cirque et les arts acrobatiques. Un savoir capable tant de témoigner des pratiques acrobatiques de l'époque dont la complexité et les mutations sont trop peu étudiées, que de servir d'*appui* – à la manière d'un agrès de cirque – à la création acrobatique, d'en soutenir la trajectoire et d'en déployer les potentialités.

J'envisage ce travail de recherche dans une posture dynamique et dialogique, constituée d'allers-retours entre savoirs pratiques et savoirs théoriques qui s'alimentent et s'éprouvent réciproquement. Une posture que Sophia L. Burns qualifie d'« ambivalente » avant de préciser que « [c]ertes, [le chercheur en recherche-création] devient double mais ce n'est qu'en acceptant de vivre ce dédoublement temporaire que cette parole pourra naître² ». Je prolongerai ce propos en précisant que, tout au long de ce temps doctoral, mes recherches théoriques ont agi et transformé ma façon de pratiquer les équilibres, d'écrire l'acrobatie, ainsi que

¹ J'ai choisi de ne pas multiplier les entretiens avec les artistes et autres agents du champ circassien car, en tant que praticienne et professionnelle, je suis moi-même imprégnée par le vocabulaire et les discours du cirque actuel dont il s'agissait, dans le cadre de cette thèse, de me défaire afin de trouver la juste distance pour réaliser le travail critique spécifique à la recherche.

² Sophia L. BURNS, « La parole de l'artiste chercheur », in Pierre GOSSELIN, Éric LE COGUEC, *La Recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, op. cit., p. 63.

d'écrire des textes pour les arts acrobatiques. La façon d'envisager ma pratique artistique a été métamorphosée dans la perspective de créer autrement une autre acrobatie. Le « je » qui écrit ces mots est complexe, il est la synthèse de ces relations multiples entretenues avec le cirque. Adopter cette posture hybride, *quasi* monstrueuse, n'est pas sans comporter certaines limites qu'ont exposées les sociologues et musiciens américains Robert R. Faulkner et Howard S. Becker dans leur article « Étudier quelque chose dont vous faites partie : de l'intérieur d'un groupe de jazz ». Après avoir décrit les avantages de l'observateur participant dans un domaine artistique, ils expliquent :

But you will also encounter obstacles. You will find it difficult to ask colleagues about things “everybody knows,” because asking will seem foolish to them. You will also begin your research with preconceptions, ideas you just take for granted as so obvious not to require thinking about¹.

Si l'approche esthétique qui est la mienne me préserve partiellement du premier obstacle observé par Faulkner et Becker dans la mesure où mon étude porte avant tout sur les spectacles et non sur les discours tenus par les artistes sur leurs pratiques, l'un des enjeux de ce travail est précisément de critiquer les idées préconçues attachées aux arts du cirque et aux arts acrobatiques. Idées que j'ai moi-même incorporées de manière plus ou moins consciente ou inconsciente et qui ont déterminé, voire qui déterminent encore, mon parcours artistique. Je me suis donc efforcée tout au long de ce travail d'en discerner le plus grand nombre, de m'en saisir et de les interroger. J'ajouterai aux obstacles énoncés par Faulkner et Becker la posture ambivalente qui est la mienne dans un milieu artistique bien plus largement régi par des enjeux économiques et sociaux. Je ne suis pas seulement une praticienne des arts du cirque, mais une professionnelle des arts du cirque. Cela a pour conséquence une implication dans différentes relations de pouvoir et de subordination² qui peuvent devenir un obstacle dans un secteur où règne une immense souplesse du marché de l'emploi, une mise en concurrence des spectacles et des compagnies. L'attribution d'un contrat doctoral unique par mon école

¹ Robert R. FAULKNER, Howard S. BECKER, « Studying Something You Are Part Of : The View From the Bandstand », *Ethnologie française*, 2008/1 Vol. 38, p. 15. Ressource numérique consultée le 20 avril 2015. <http://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2008-1-page-15.htm>

Traduction personnelle : « Mais vous allez aussi rencontrer des obstacles. Vous allez trouver qu'il est difficile d'interroger vos collègues à propos de choses que “tout le monde sait”, car poser ces questions leur paraîtra stupide. Vous commencerez également vos recherches avec des idées préconçues, des idées que vous considérez comme admises d'une manière si évidente qu'elles ne nécessitent pas d'être interrogées ».

² Relation employeur/employé, mais aussi compagnie/tutelle, compagnie/institutions, compagnie/producteurs, compagnies/diffuseur, etc.

doctorale m'a préservée d'un certain nombre de situations délicates durant le temps de ce doctorat qui aurait pu m'engager à pratiquer l'autocensure¹. Mes revenus ne reposaient plus sur l'objet même de mon étude. J'ai ainsi pu me détacher de la pression que représente la *course aux cachets* qu'implique le régime d'indemnisation des intermittents du spectacle, ainsi que de la précarisation, de la vie à très court terme, de la grande flexibilité, de la perpétuelle recherche d'emploi et adopter le regard critique nécessaire au travail de la thèse. Ce régime engage interprètes et artistes à, sans cesse, solliciter, pour ne pas dire séduire, les potentiels employeurs, producteurs et diffuseurs dans un secteur fragilisé par les réformes successives du régime d'indemnisation des intermittents du spectacle, par les coupes draconiennes dans les subventions accordées et par le grand nombre d'annulations des festivals depuis le printemps 2014², voire, dans certains cas, par des phénomènes d'« ingérence municipale proprement policière³ ». Cette thèse s'est écrite dans un contexte qu'elle ne peut négliger ni omettre, où « les conditions politiques actuelles [...] ne font que confirmer la soumission des artistes et des lieux artistiques au bon vouloir des élus locaux. Autant de signes qui font craindre pour l'indépendance de l'art et pour le devenir de sa fonction émancipatrice⁴ ».

Les études circassiennes : un champ de recherche en devenir

Année après année, la recherche sur le cirque prend de l'ampleur dans les universités françaises mais bien plus largement européennes, américaines⁵ ou encore australiennes, essaimant des chercheurs dans une variété de domaines (sociologie, anthropologie, littérature, histoire, histoire de l'art, arts du spectacle, médecine, économie, etc.) jusqu'à constituer un champ de recherche neuf : les études circassiennes. Ce champ de recherche reste malgré tout fragile et les chercheurs disséminés, pour ne pas dire isolés. La France compte un solide réseau de

¹ Pour que mon discours ne déplaise pas à d'actuels ou de futurs employeurs et/ou collègues.

² La « cartocrise » qui recense le nombre de festivals annulés en France depuis le mois de mars 2014 et jusqu'en juillet 2015 en comptabilisait deux cent quinze le 22 juin 2015. Ressource numérique consultée le 16 juin 2017. https://umap.openstreetmap.fr/fr/map/cartocrise-culture-francaise-tu-te-meurs_26647#6/50.492/2.000

³ Barbara MÉTAIS-CHASTANIER, « La censure par le populaire », *Agôn* [En ligne], « Points de vue », mis à jour le 17 novembre 2014. Ressource numérique consultée le 18 novembre 2014. <http://w7.ens-lyon.fr/agon/index.php?id=3127>

⁴ *Id.*

⁵ Signalons le dynamique Groupe de recherche sur le cirque de Montréal, ainsi que les travaux divers dans les Universités d'Amérique Latine et des États-Unis.

sociologues (Émilie Salaméro, Marine Cordier, Magali Sizorn, etc.) – à l’origine en France du Collectif des chercheurs sur le cirque (CCCirque) – qui étudient les formations, les publics du cirque ou plus récemment la reconversion des artistes de cirque¹. Les récents colloques internationaux qui se sont tenus à Montréal en 2016, « *Circus and its others* », ou encore à Münster en 2017, « *UpSideDown – Circus and spaces* » ont permis de rassembler et d’initier un important réseau international de chercheurs et chercheuses en cirque, preuve de la fertilité et du dynamisme de ce champ d’études au-delà du simple contexte francophone.

La recherche universitaire ne représente qu’une part relativement récente² et marginale dans la foisonnante littérature qui prend le cirque pour objet et qui alimente les mythes et légendes plus que l’historiographie d’un art propice à être romancé. Un nombre conséquent de passionnés ont contribué à documenter le cirque comme en témoigne la masse de beaux-livres consacrés à cet art ou l’ampleur du patrimoine circassien conservé par les collectionneurs³. Avant les universitaires, ce sont des amateurs éclairés ou « circophiles⁴ », selon le terme proposé par l’archiviste-paléographe Clotilde Angleys, qui ont contribué à transmettre, depuis le XIX^e siècle, une histoire du cirque, compilant des critiques de spectacles, des biographies d’artistes, des anecdotes ou des programmes, et dont beaucoup ont mené un travail tout aussi méticuleux qu’enthousiaste. Clotilde Angleys souligne les limites de ces travaux qui se distinguent d’une approche critique : « Aucune tentative

¹ Voir le programme de recherche ANR en cours « Sorties de scène. Dispositifs de soutiens et parcours sociaux des artistes chorégraphiques et artistes de cirque en transition professionnelle » ainsi que les premières publications qui en sont issues. Ressource numérique consultée le 22 avril 2014. [http://www.agence-nationale-recherche.fr/projet-anr/?tx_lwmsuivibilan_pi2\[CODE\]=ANR-13-JSH1-0010](http://www.agence-nationale-recherche.fr/projet-anr/?tx_lwmsuivibilan_pi2[CODE]=ANR-13-JSH1-0010) Samuel JULHE, Émilie SALAMÉRO et Marina HONTA, « Construction d’un malentendu entre porteurs et destinataires d’un dispositif social », *SociologieS* [En ligne], Théories et recherches, mis en ligne le 07 mars 2016. Ressource numérique consultée le 06 juillet 2017. <http://sociologies.revues.org/5199>

Émilie SALAMÉRO, Samuel JULHE, Marina HONTA, « La “reconversion” des artistes de cirque comme “problème public” : une rencontre difficile entre un dispositif et ses destinataires », in Richard ÉTIENNE, Thérèse PÉREZ-ROUX, Josiane VITALI (dir.), *Professionnalisation des métiers du cirque : des processus de formation et d’insertion aux épreuves identitaires*, Paris, L’Harmattan, 2016.

² La première thèse référencée en France est celle du sémiologue Hughes Hotier soutenue en 1972. Hughes HOTIER, *Le Vocabulaire du cirque et du music-hall*, Thèse de doctorat en linguistique, Université Paris 8 Vincennes, sous la direction de Jean-Claude Chevalier, 1972.

³ Dans sa thèse de l’École nationale des chartes, l’archiviste-paléographe Clotilde Angleys souligne à la fois les bénéfiques et les limites l’action des collectionneurs du point de vue de la disponibilité des sources dans le cadre d’un travail de recherche. Elle explique que les collectionneurs ont permis la conservation de sources qui ont échappé aux institutions patrimoniales : « [L]’ambition d’exhaustivité même inaccessible, qui les guide souvent, les conduit à rechercher avec beaucoup d’attention des pièces éventuellement laissées de côté faute de temps ou de moyens par les institutions » tout en soulignant que « le passage par une collection peut risquer de démembrer un fonds d’archives ». Clotilde ANGLEYS, *Les Mises en scène de Géo Sandry pour le Cirque d’hiver (1933-1954). Le Grand spectacle, histoire d’un goût*, Thèse de l’École nationale des chartes, 2006, p. 25-26.

⁴ *Ibid.*, p. 37.

n'est donc faite pour situer le spectacle dans un contexte historique ou social, se bornant à raconter une sorte de légende dorée sur un ton plus ou moins moralisateur à l'égard des représentants contemporains du spectacle de cirque¹ ». Elle signale également la partialité d'ouvrages tels que *La Merveilleuse histoire du cirque* écrit par le dompteur de fauves Henry Thétard dont elle relève l'« intérêt exclusif pour la forme du spectacle, décrivant par le menu le cadre idéal (parce que “traditionnel”), et le contenu des numéros non narratifs, définis comme le cirque pur² » au détriment d'autres formes de cirque dont les formes narratives, les formes parlées ou encore les formes en relation aux autres arts.

De trop rares chercheurs étudient, ou ont étudié, la diversité du cirque moderne, avec une approche historique (Rafaele de Ritis en Italie, Caroline Hodak, Clotilde Angleys, Christian Dupavillon, Patrick Désile en France, mais aussi Peta Tait en Australie etc.). De plus nombreux travaux, menés en littérature, en études théâtrales ou en histoire de l'art, ont été consacrés à la représentation du cirque dans les arts, la littérature ainsi que sur les scènes théâtrales du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle (Corinne Pencenat, Ariane Martinez, Béatrice Picon-Vallin, Odette Aslan, etc.). Un certain nombre de chercheurs, issus notamment des études théâtrales, ont observé la rupture majeure qu'a connue le cirque dans les années 1970, la crise et le « renouveau³ » de sa forme classique ainsi que l'émergence d'un nouveau cirque⁴ (dont il convient de ne pas négliger la grande diversité esthétique), proposant une analyse de l'évolution esthétique qui en a découlé (Martine Maleval, Philippe Goudard, Emmanuel Wallon⁵, Jean-Michel Guy, Jean-Marc Lachaud pour la France, Julie Boudreault, Francine Fourmaux au Québec, etc.). Notre recherche, qui tient compte de la diversité, de la pluralité mais aussi des contradictions des arts du cirque du XXI^e siècle, s'inscrit à la suite de ces travaux. Comme les recherches d'Agathe Dumont qui a, quant à elle, entrepris de repenser le mouvement circassien à l'orée du XXI^e siècle en le comparant au mouvement dansé dans une thèse consacrée à la notion de virtuosité en danse et en cirque⁶. Parmi ces contributions, assez peu de travaux académiques abordent la foisonnante production circassienne qui s'est

¹ *Id.*

² *Id.*

³ Clotilde ANGLEYS, *Les Mises en scène de Géo Sandry pour le Cirque d'hiver (1933-1954)*, *Le Grand spectacle, histoire d'un goût*, *op. cit.*, p. 7.

⁴ Martine MALEVAL, *L'Émergence du nouveau cirque. 1968-1998*, Paris, L'Harmattan, 2010.

⁵ Emmanuel WALLON (dir.), *Le Cirque au risque de l'art*, Arles, Actes Sud, coll. « Apprendre », 2002.

⁶ Agathe DUMONT, *Pour une exploration du geste virtuose en danse, passage XX^e-XXI^e siècles. Danseurs, breakers, acrobates au travail*, thèse de doctorat en arts du spectacle, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, sous la direction de Christine Hamon-Siréjols, 2011.

développée en France à la suite du renforcement depuis 2001 du financement par l'État français des offres de formations, de la production et de la diffusion des arts du cirque, mais aussi en Europe. L'approche esthétique, pourtant fondamentale s'agissant de création scénique, reste trop souvent marginale dans le champ des études circassiennes françaises. Consacrant notre recherche aux créations de formes acrobatiques récentes, nous adoptons ce point de vue plus rare, sans perdre de vue les ancrages historique et politique de cet art, ni négliger le contexte économique et social, ou encore les politiques culturelles qui régissent le secteur.

Reconnaissons enfin les apports fournis aux études circassiennes depuis le début des années 2000 par certaines institutions des arts du cirque en faveur de travaux de recherche consacrés à ce champ artistique¹. L'association nationale HorsLesMurs² a, un temps, contribué fortement à dynamiser et à diffuser la recherche sur les arts du cirque et les arts de la rue, souvent en collaboration avec la Société des auteurs et compositeurs dramatiques qui valorise les écritures contemporaines ou le pôle Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France qui permet la valorisation de fonds circassiens. Certains Pôles nationaux du Cirque accueillent ou ont accueilli des doctorants en contrat CIFRE et participent à l'organisation de manifestations scientifiques. Soulignons qu'avec les Centres nationaux des arts de la rue et de l'espace public, les Pôles nationaux adoptent ponctuellement une posture réflexive sur les conditions de création et de diffusion des œuvres et spectacles dont ils sont les agents. Citons encore dans cette contribution à l'élan des études circassiennes les plus récents programmes de recherche entamés par le Centre national des arts du cirque ainsi que la création d'une chaire Innovation cirque et marionnette, ICiMa, en 2016³.

Les études circassiennes, le métier de chercheur en arts du cirque, tout comme les méthodologies capables d'appréhender ce vaste champ des arts de la scène sont encore à construire, à inventer et à expérimenter. Dans le cadre de cette thèse, nous concentrons notre étude sur les *scènes acrobatiques contemporaines* depuis le contexte français dans lequel nous nous inscrivons tout en nous attachant à considérer avec une perspective internationale cet art qui se plaît à circuler au-delà des frontières.

¹ Précisons que nous distinguons ici l'implication de structures et d'agents professionnels des arts du cirque dans des projets de recherche (selon une ou des méthodologies scientifiques), des réflexions interprofessionnelles que mènent par ailleurs régulièrement l'ensemble de ces structures.

² Depuis le 20 juin 2016, l'association HorsLesMurs a fusionné avec le Centre national du théâtre (CNT) donnant lieu à la création d'ARTCENA, Centre national des arts du cirque, de la rue et du théâtre.

³ Les programmes de recherches de la chaire ICiMa sont consultables sur le blog suivant <http://icima.hypotheses.org>

HYBRIDITÉS DES SCÈNES CIRCASSIENNES

Hybride : « du latin *hybrida* d'abord *ibrida* “de sang mélangé”, altéré en *hybrida*, parce qu'on l'a rapproché du grec *hybris* “excès, ce qui dépasse la mesure”¹ », « qui excède les frontières, mixte, voire monstrueux² ». Combinant dans un même espace spectaculaire les disciplines et les esthétiques les plus disparates, exposant les corps dans des postures extrêmes, défiant constamment les limites du possible, surenchérissant de propositions inventives, habillant le spectacle du plus grand des fastes, tout en adulant à la fois le kitsch et les objets « pauvres³ », récupérés ou bricolés, le cirque est composite et excessif : profondément hybride. À chaque époque, il est vrai, les multiples disciplines qui forment le cirque, dont les disciplines acrobatiques, ont composé avec des formes chorégraphiques et théâtrales, avec la musique ou encore avec des œuvres visuelles et plastiques. Le cirque n'a cessé de se nourrir de ces autres arts, de s'en inspirer et de les contaminer, de se transformer à leur contact et de les transformer en retour, élargissant encore la potentialité des mélanges et des hybridations. Les chocs oxymoriques produits par une composition hétérogène font partie des principes récurrents de l'agencement des spectacles. Les arts du cirque sont traversés par de nombreux processus d'hybridation, plus ou moins hasardeux, innovants, monstrueux ou bizarres, transgressifs ou subversifs⁴. Le cirque n'est cependant pas épargné par des mélanges qui conduisent à des formes tout à fait consensuelles, uniformes, lisses et sans profondeur.

Le spectacle de Philip Astley, auquel il est d'usage d'attribuer les origines du cirque moderne cumule des hétérogénéités spatiales, disciplinaires et sociales comme l'expose la sociologue Sylvestre Barré-Meinzer, elle insiste sur la discontinuité de la forme :

¹ « Hybride », Oscar BLOCH, Walter VON WARTBURG, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, p. 327.

² Isabelle BARBÉRIS, *Théâtres contemporains. Mythes et idéologies*, Paris, Presses Universitaires de France, « Intervention philosophique », 2010, p. 67.

³ Jean-Luc MATTEOLI, *L'Objet pauvre. Mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

⁴ Notons qu'à l'heure où un corps hybride est un corps transformé par la médecine et/ou par les nouvelles technologies, les formes acrobatiques ne se sont approprié que très marginalement ces transformations extrêmes que la littérature, la bande dessinée, les arts plastiques et la performance explorent depuis plusieurs décennies. De la même manière, contrairement aux arts plastiques, aux arts audiovisuels et même au théâtre, il est important de relever que les formes acrobatiques, y compris les plus récentes, usent avec parcimonie des possibilités offertes par les nouvelles technologies : on y trouve tout au plus des écrans et des projections d'images fixes ou animées comme dans le théâtre documentaire d'Erwin Piscator. Si l'acrobate est un cyborg, c'est un cyborg augmenté à force d'entraînement et à l'aide de moyens mécaniques (agrès, scénographies, etc.) ou symboliques, mais assez peu grâce aux nouvelles technologies.

Le lieu [La *Riding school* d'Astley] est constitué d'une piste circulaire délimitée par des cordes fixées à des piquets, d'une estrade où se tiennent un ou deux musiciens. Tous les après-midi, Philip Astley fait des démonstrations virtuoses des exercices équestres enseignés le matin, qu'il entrecoupe d'intermèdes comiques, de numéros de sauteurs, de danseurs de corde et d'acrobates. Le programme et l'espace scénique présentent une vitalité, une énergie nouvelle : dans un cercle qui unit, deux populations au caractère opposé se rencontrent. Les maîtres d'équitation d'une part qui séduisent la classe distinguée, représentent la norme et ne cachent pas leurs antécédents militaires (tenue de dragons, bicornes à plumes et tresses poudrées, musique de parade, figures et accessoires qui révèlent les marques ostentatoires de la guerre), les saltimbanques d'autre part, réputés hors normes qui échappent au contrôle social et travaillent directement en communication avec le public¹.

Ces modalités premières restent au cœur du *cirque moderne* qui se consolide en France et en Europe au XIX^e siècle sous des formes hétéroclites et dans des espaces variés. Évoluant avec son temps, le cirque est intimement lié au « fil rouge [...] de l'expérimentation tous azimuts² » que relève l'historien Emmanuel Fureix à propos du XIX^e siècle dont il souligne qu'il est celui « de l'éclectisme, du bricolage et de l'assemblage³ » avant de préciser que « [s]ur le plan politique, [le XIX^e siècle] expérimente une multitude d'institutions et de pratiques nouvelles (de la vie parlementaire au suffrage universel), mais aussi différents types de souveraineté et de modèles sociaux⁴ ».

De nombreuses résurgences de ces juxtapositions hétérogènes, allant parfois jusqu'à la collision, sont perceptibles dans les formes contemporaines qui se trouvent violemment tiraillées entre des cosmogonies flamboyantes et le désir d'explorer toutes sortes d'autres horizons. Les productions circassiennes sont beaucoup plus hétéroclites que ce que les représentations ancrées dans l'imaginaire collectif le laissent envisager. Le cirque d'entreprise familiale, dit « cirque classique » ou « cirque traditionnel », qui a été hégémonique dans les années 1950 avec le succès des familles Bouglione, Zavatta, Grüss, etc. en France et l'émission de télévision *La Piste aux étoiles*, reste aujourd'hui encore une référence en matière de codes et d'esthétique (que les artistes cherchent à les imiter, à les détourner ou à les éviter). Clotilde Angleys explique comment cette forme masque la variété des pratiques et des esthétiques circassiennes et comment, sous couvert de « tradition », ce qui n'est

¹ Sylvestre BARRÉ-MEINZER, *Le Cirque classique, un spectacle actuel*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 20.

² Emmanuel FUREIX, *Le Siècle des possibles. 1814-1914*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014, p. 13.

³ *Id.*

⁴ *Id.*

qui n'est qu'un agencement parmi d'autres a été érigé en règle, voire en une identité figée :

Mais le terme de tradition est lui-même trompeur. En effet la tradition formelle dans laquelle cette définition situe le spectacle de cirque n'est en réalité guère antérieure à ces mêmes années d'entre-deux-guerres. Et quoi qu'il en soit, cette forme « traditionnelle » présente d'importantes différences par rapport à ce que fut le spectacle de cirque au cours des cent-cinquante premières années de son existence. Ainsi, au cours des années 1930 se fixent certains éléments formels du spectacle de cirque, qui en deviennent une règle dans les années suivantes¹.

Clotilde Angleys souligne notamment l'importance des formes narratives (dont elle a étudié certaines productions du XX^e siècle) qui ont très tôt et longtemps coexisté avec la succession de numéros retenue comme seule forme « traditionnelle » :

Si la forme non narrative, celle qui fait se succéder les numéros de disciplines diverses sans les relier par une trame de fiction, est aujourd'hui celle qui semble le plus correspondre à l'image du spectacle de cirque, les deux formes ont donc longtemps coexisté. Au fil de leur évolution, qu'il importe de replacer dans le cadre de l'histoire des spectacles secondaires, le spectacle de cirque s'est approprié les éléments qui faisaient le succès d'autres formes secondaires².

L'« impureté fondatrice³ » du cirque est sans doute l'un des éléments qui contribuent tant à la fascination qu'à la mésestime dont ce spectacle inclassable et loin de l'unité du « bel animal » aristotélicien peut faire l'objet. L'art du cirque est de cultiver le mélange et, paradoxalement, d'agencer l'hétéroclite, toujours au bord du déséquilibre. Hétérogénéité et (apparent) désordre en font un art à la définition incertaine et instable, un art aussi tentaculaire que disparate, un art en transformation aux contours difficilement discernables.

Au sein de cette identité chamarrée, les différents champs disciplinaires du cirque que la critique s'entend pour réunir selon quatre « familles » – les arts du dressage, du clown, du jonglage (ou plus largement de la manipulation d'objets) et de l'acrobatie⁴ –, trouvent des points de convergence dans la mise en scène de la virtuosité. Le cirque met le corps en spectacle en relation avec un agrès, un objet, un animal ou avec les normes sociales dans le cas du clown qui se plaît à en grossir les

¹ Clotilde ANGLEYS, *Les Mises en scène de Géo Sandry pour le Cirque d'hiver (1933-1954)*, *Le Grand spectacle, histoire d'un goût*, op. cit., p. 8.

² *Ibid.*, p. 8-9.

³ Pascal Jacob cité par Ariane MARTINEZ, « La dramaturgie du cirque contemporain français : quelques pistes théâtrales », *L'Annuaire théâtral. Revue québécoise d'études théâtrales*, 2002, p. 14. Ressource numérique consultée le 11 novembre 2012. <http://id.erudit.org/iderudit/041501ar>

⁴ Voir Philippe GOUDARD, *Le Cirque entre l'élan et la chute. Une esthétique du risque*, Montpellier, Espaces 34, 2010, p. 21-22.

traits. Les scènes circassiennes cultivent l'art de l'éblouissement. Elles possèdent des caractéristiques plastiques qui font du cirque un art du corps éminemment, et peut-être avant tout, visuel. La prévalence des *figures*¹ considérées comme l'unité de base des compositions circassiennes et dont certaines aboutissent à des *poses*, confirme cet attachement du cirque à sa dimension visuelle. Le cirque est en cela un *spectacle*, dans le sens étymologique du terme², qui se plaît à faire sensation, à *en mettre plein la vue* ou à composer des *tableaux* dont la piste ou le cadre de la scène dessinent les contours. Les traces, ainsi que les béances, qu'ont laissées les pratiques et les spectacles témoignent en outre de la prédominance de l'image sur les scènes circassiennes et plus précisément de la capacité du corps circassien, éminemment métamorphique, à faire image. Gravures, peintures, dessins, croquis, photographies, films et aujourd'hui vidéos sont des supports privilégiés pour représenter les formes circassiennes, et souvent étudiés par les historiens de l'art, pour saisir et exprimer la volatilité du très pittoresque spectacle circassien : citons les dessins des sœurs Marthe et Juliette Vesque³, les célèbres peintures de Chagall, Seurat, Toulouse-Lautrec, Léger, les « vues » des frères Lumière, plus récemment les photos de Cindy Sherman ou de Ben Hopper, mais aussi la prolifération des créations de *screen circus* (cette « mise en écran » du cirque), etc., parmi la richesse des nombreux exemples. Mettre en scène du cirque reviendrait-il donc avant tout à composer de l'image ?

La littérature critique ou romanesque fait, quant à elle, un usage abondant du champ lexical de la vue, de la vision, du pictural pour décrire et s'emparer par le verbe du spectacle circassien. L'historien de l'art Patrick Désile souligne que Théophile Gautier qui a commenté les spectacles de cirque qualifiait déjà d'« opéra de l'œil⁴ » les pantomimes à grand spectacle du XIX^e siècle données dans les cirques et les hippodromes. Plus récemment, la philosophe Marie-José Mondzain convoquait le cirque et la dynamique que ses corps déploient dans son ouvrage

¹ Le champ lexical auquel appartient ce terme central dans la pratique et la composition des œuvres de cirque renforce son appartenance au domaine de l'image et du visuel.

² Le terme latin *spectācŭlum*, spectacle, est un dérivé de *specto*, *āre* qui signifie « regarder, observer, contempler » mais aussi « regarder un spectacle² ». Félix GAFFIOT, *Dictionnaire illustré latin-français*, Paris, Hachette, 1961, p. 1464.

³ Marthe et Juliette VESQUE, *Le Cirque en images*, dessins présentés par Édith MAURIANGE et Paul BOUISSAC, Paris, Maisonneuve et Larose, 1978.

⁴ Patrick Désile cite Théophile Gautier in Patrick DÉSILE, « "Cet opéra de l'œil". Les pantomimes des cirques parisiens au XIX^e siècle », in *Memento#4 Histoire de cirque au XIX^e et XX^e siècles*, Paris, HorsLesMurs, oct. 2011, p. 2. Ressource numérique consultée le 4 janvier 2013. <http://horslesmurs.fr/accueil/editions/telechargement-gratuit/memento/histoires-de-cirque-aux-xixe-xxe-siecles/>

*Images (à suivre)*¹ qui poursuit l'élaboration de sa pensée de l'image. Bien qu'ancrée dans le champ des arts de la scène, notre thèse se trouve dans le prolongement de ces approches, elle observe et interroge les tensions visuelles entre le geste acrobatique et les autres matériaux qui composent l'espace scénique. Nous nous proposons d'étudier les scènes acrobatiques contemporaines à l'endroit où se tisse leur complexité, où la fabrique de l'image rejoint la fabrique du sens.

LE CIRQUE : UN ART CONTEMPORAIN

Alors que le cirque appartenait au XIX^e siècle aux spectacles secondaires, que les formes qui ont résisté au XX^e siècle étaient considérées comme « mineures » voire de mauvais goût et que la construction d'une « tradition » en a fait un art d'un autre âge, les œuvres de l'extrême contemporain que nous étudions s'inscrivent dans une période où le cirque, tout en restant *marginal* car moins pratiqué, moins produit, moins diffusé, moins bien connu et étudié que d'autres arts de la scène tels que la musique, le théâtre ou la danse, est désormais reconnu comme *un art à part entière*. La structuration de ce champ artistique et culturel et sa légitimation accrue ont transformé et continuent de transformer le paysage circassien dans son ensemble : les fonctions, les manières de faire et, bien sûr, les formes et les esthétiques. Comme d'autres pratiques, le cirque a fait l'objet ces dernières décennies d'un processus d'« artification », selon le concept théorisé par les sociologues Nathalie Heinich et Roberta Shapiro, et dont cette dernière donne la définition suivante :

L'artification désigne le processus de transformation du non-art en art, résultat d'un travail complexe qui engendre un changement de définition et de statut des personnes, des objets, et des activités. Loin de recouvrir seulement des changements symboliques (requalification des actions, ennoblissement des activités, grandissement des personnes, déplacements de frontières), l'artification repose avant tout sur des fondements concrets : modification du contenu et de la forme de l'activité, transformation des qualités physiques des personnes, reconstruction des choses, importation d'objets nouveaux, réagencement de dispositifs organisationnels, création d'institutions. L'ensemble de ces processus entraîne un déplacement durable de la frontière entre art et non-art, *et non pas d'abord une élévation sur l'échelle hiérarchique interne aux différents domaines artistiques*. Ce dernier phénomène relève d'une problématique du classement et de la légitimation, qui continue d'être privilégiée par la sociologie de l'art. Mais nous avons d'emblée choisi de nous en écarter au profit d'une problématique plus dyna-

¹ Marie-José MONDZAIN, *Images (à suivre)*. De la poursuite au cinéma et ailleurs, *op. cit.*

mique : le déplacement de frontières entre catégories et, partant, l'émergence de nouvelles formes d'art¹.

Tout en procédant à l'artification du cirque par la transformation des pratiques, c'est pourtant bien une légitimation du cirque à laquelle aspire une partie du secteur. Bernard Turin, artiste plasticien qui a été le directeur du Centre national des arts du cirque de Châlons-en-Champagne, a largement contribué, avec d'autres, à l'artification du cirque. En 2001, il tenait les propos suivants, sous-entendant que le cirque ne serait pas un art en soi mais « peut » le devenir : « Concernant le cirque, on en est encore au stade de faire comprendre aux gens la différence entre création et divertissement, ce que sont encore la plupart des spectacles de cirque. Tout le monde ne veut pas comprendre que le cirque peut être un art² ». Près de quinze ans plus tard, il semble incontestable que le cirque a acquis en France une reconnaissance et une légitimité institutionnelle inédites en tant qu'art *contemporain*, bien qu'une large part de la production n'ait pas renoncé au divertissement³. Cette légitimation est le résultat de politiques culturelles en faveur du cirque. En effet, *L'Année des arts du cirque* mise en place par Catherine Tasca, ministre de la Culture et de la Communication du gouvernement de Lionel Jospin⁴ de l'été 2001 à l'été 2002, a été un évènement marquant dans l'élan d'institutionnalisation et de légitimation des arts du cirque dont il faut souligner qu'elles restent toujours fragiles⁵.

¹ Roberta SHAPIRO, « Avant-propos », in Nathalie HEINICH, Roberta SHAPIRO (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art* [en ligne], Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2012. Ressource numérique consultée le 17 juillet 2017. <http://books.openedition.org/editionsehess/1104>

² CENTRE NATIONAL DES ARTS DU CIRQUE, *Les Écritures artistiques : un regard sur le cirque. Actes du séminaire tenu dans le cadre de CIRCA. Festival de cirque actuel, à Auch (Abbaye de Flaran)*, Châlons-en-Champagne, Éditions du Centre National des Arts du cirque, 1999, p. 44.

³ Les spécificités de la structuration du cirque en France et des politiques culturelles mises en œuvre permettent d'échapper partiellement à une absorption du cirque par l'industrie du divertissement. Au Canada, au contraire, autre pays où ce champ artistique connaît un large développement, « le Cirque » (sous-entendu du Soleil) reste une référence écrasante qui limite l'expérimentation d'autres esthétiques. À ce sujet, voir l'ouvrage collectif suivant : Louis Patrick LEROUX, Charles R. BATSON, *Cirque global. Quebec's expanding circus boundaries*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2016.

⁴ Voir : « Discours de Catherine Tasca (ministre de la Culture) », prononcé le mercredi 6 juin 2001 à l'occasion de la présentation de « l'année des Arts du Cirque » (Été 2001-Été 2002). Ressource numérique consultée le 22 avril 2014. <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/conferen/tasca-2001/anneecirque.htm>

⁵ Les propos de Laurent Wauquiez, alors candidat aux élections régionales en Rhône-Alpes, témoignent du peu de crédit qui peut être fait aux arts du cirque. Il proposait pour régler le problème du chômage de « fermer les formations fantaisistes comme celles des métiers du cirque et des marionnettistes ». Laurent WAUQUIEZ cité par Sophie MAJOU, « Wauquiez : “Aider ceux qui ont envie de travailler et lutter contre l'assistanat” », *Le Progrès*, 13 novembre 2015. Ressource numérique consultée le 21 juin 2016, <http://www.leprogres.fr/politique/2015/11/13/wauquiez-aider-ceux-qui-ont-envie-de-travailler-et-lutter-contre-l-assistanat-fhjr>

La structuration mise en œuvre par les acteurs du secteur depuis les années 1980 a été consolidée par son institutionnalisation dont l'ouverture en 1985 du Centre national des arts du cirque avait été l'un des signes avant-coureurs. 2002 a été une année charnière qui a permis à certaines structures de consolider leurs activités. Ce « temps fort » a servi de point d'appui au déploiement de nouveaux dispositifs de soutien à la création circassienne et a engagé le secteur dans la conquête de nouveaux territoires culturels. La dynamique favorable au développement des arts du cirque a ainsi été pérennisée par la création en 2002 de dix Pôles cirque¹. La décennie 2000 a vu croître le nombre d'artistes et de compagnies de cirque professionnels, dont un grand nombre sont issus des formations professionnalisantes², creuset de la transformation à l'œuvre. Les chiffres varient selon les sources et les bases de données utilisées pour le recensement des compagnies. Le *Memento#1. Les chiffres clés des arts du cirque & des arts de la rue 2010*, publié par HorsLesMurs en 2010, indique le nombre et les évolutions suivantes : « 450 artistes et compagnies d'arts du cirque sont répertoriés, en janvier 2010, dans la base de données de HorsLesMurs. Ce chiffre a quasiment quintuplé en 20 ans (93 en 1990, 219 en 2000). L'augmentation a été constante puisque le nombre a plus que doublé à chaque nouvelle décennie. Cependant, au cours de la décennie 2000-2010, l'augmentation a ralenti à partir de 2005³ ». Selon une étude menée en 2013 par Adrien Guillot, le nombre de compagnies de cirque est passée de 38 en 2003 à 197 en 2013 dans la seule région Midi-Pyrénées⁴. Le Syndicat des cirques et compagnies de création (SCC) recense entre 385 et 600 compagnies de cirque en 2017⁵. Il nous

¹ Ils sont passés en 2010 au nombre de douze. Après avoir été nommés « Pôle cirque », puis « Pôle national des arts du cirque » (PNAC) de 2010 à 2017, le nom du label en usage depuis 2017 est « Pôle national du cirque ».

² À ce sujet, voir les travaux suivants : Marine CORDIER, Émilie SALAMÉRO, *Être artiste de cirque*, Lyon, Lieux dits, 2012. Richard ÉTIENNE, Thérèse PEREZ-ROUX, Josiane VITALI, (dir.), *Professionnalisation des métiers du cirque : des processus de formation et d'insertion aux épreuves identitaires*, L'Harmattan, 2016. Émilie SALAMÉRO, *Devenir artiste de cirque aujourd'hui : espace des écoles et socialisation professionnelle*, vol. I, thèse de doctorat, STAPS, Université Toulouse III - Paul Sabatier, sous la direction de Nadine Haschar-Noé, 2009.

³ *Memento#1. Les chiffres clés des arts du cirque & des arts de la rue 2010*, Paris, HorsLesMurs, juillet 2010. Ressource numérique consultée le 15 novembre 2014. <http://horslesmurs.fr/accueil/editions/telechargement-gratuit/memento/les-chiffres-cles-des-arts-de-la-rue-des-arts-du-cirque-2010>

⁴ « Midi-Pyrénées – terre de cirque. Identification de la filière cirque 2013 », Étude réalisée par Adrien GUILLOT, TERRITOIRES DE CIRQUE, Décembre 2013, p. 17. Ressource numérique consultée le 6 janvier 2015. <http://territoiresdecirque.com/ressources/publications/etudes/etude-midi-pyrenees-terre-de-cirque-identification-de-la-filiere-cirque-2013>

⁵ SYNDICAT DES CIRQUES ET COMPAGNIES DE CRÉATION, « Chiffres du cirque 2017 », résultats présentés à l'occasion du festival *Furies* à Châlons-en-Champagne le 9 juin 2017. Ressource numérique consultée le 6 juillet 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=B45AtkTVt6U>

paraît nécessaire de rappeler que l'élan des années qui nous intéressent a, en outre, vu se densifier le cirque comme activité de loisir et comme pratique amateur.

En 2010, huit ans après la création du label « pôle cirque », *Le Cahier des missions et des charges pour les pôles nationaux des arts du cirque* produit par le ministère, redéfinissait les missions de ces structures dédiées à la création circassienne dont il pérennisait l'existence. Ce document vantait, en outre, le succès de la politique culturelle mise en œuvre en 2001, confirmant ainsi le processus d'artification du cirque : « Les pôles cirque ont réussi en quelques années à s'affirmer comme des structures de référence pour les arts du cirque, en créant un dynamisme efficace au niveau local et national¹ ». Le texte continue ainsi : « En 2009, la reconnaissance de ce réseau par un label "Pôle national des arts du cirque" (PNC) vient consolider ces avancées et poser les bases d'un développement durable de cette discipline² ». Fort de cette légitimité mise en œuvre et attestée par l'État français, le réseau « Territoires de cirque », qui réunit les Pôles nationaux du cirque ainsi qu'un grand nombre de structures culturelles portant une attention particulière aux arts du cirque dressait, dans un fascicule édité en 2010, le « constat positif³ » d'une décennie de politique culturelle encourageant le développement de ce secteur :

Caractérisés par leur vitalité, leur créativité et un impact indéniable sur les publics, les arts du cirque ont été accompagnés dans leur évolution conjointement par des lieux engagés, passionnés et militants, par l'État et les collectivités territoriales. Leur légitimité, aujourd'hui, n'est plus à démontrer.

Dans le formidable mouvement d'une révolution esthétique toujours à l'œuvre, le cirque n'a eu de cesse de se réinventer et a conquis, au gré de ses mutations et de ses métissages, légitimité et reconnaissance ainsi qu'une popularité renouvelée. Nouveau cirque, cirque contemporain, arts du cirque, mais aussi cirque actuel, cirque de création, cirque de caractère, les évolutions du genre se conjuguent à la pluralité des esthétiques qui le composent et offrent aujourd'hui un art dans sa pleine maturité⁴.

Ces paragraphes débordants d'emphase et de jargon médiatico-institutionnel qui entendent démontrer la « légitimité » des arts du cirque sont le point d'appui de

¹ MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, *Cahier des missions et des charges pour les pôles nationaux des arts du cirque*, 31 août 2010, p.1. Ressource numérique consultée le 22 avril 2014. <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Regions/Drac-Midi-Pyrenees/Disciplines-et-secteurs/Theatre-cirque-arts-de-la-rue>

² *Id.*

³ TERRITOIRES DE CIRQUE, *Cirque en campagne. 10 propositions pour une nouvelle politique du cirque en France*, Mai 2012, p. 4. Ressource numérique consultée le 7 décembre 2015. http://mutualise.artishoc.com/cirque/media/5/tdc_livret_cirque_en_campagne_mai_2012.pdf

⁴ *Id.*

l'argumentation du réseau Territoires de cirque « pour la mise en place d'une véritable politique sur les territoires, en faveur des arts du cirque¹ » qui soulignait la persistance d'une fragilité du secteur et demandait des moyens à la hauteur de ses ambitions. Le hors-série que le magazine *La Terrasse* consacrait aux arts du cirque en novembre 2014 confirmait la reconnaissance dont le champ bénéficiait. L'édito du journal ne se privait pas de qualifier le cirque d'« art majeur » affirmant l'acquisition d'une légitimité, tout en tenant des propos nuancés révélateurs de l'ambiguïté de la place du cirque dans le paysage artistique et des réserves que certaines formes moins consensuelles suscitent :

Comme si, malgré le soutien de la politique culturelle qui a accompagné ce nouveau souffle, cet art majeur devait injustement demeurer en mode mineur, peut-être parce que certains l'assimilent encore à un divertissement, ou parce que d'autres considèrent le nouveau cirque comme manquant encore de repères forts. Cependant, la reconnaissance institutionnelle aidant, le cirque actuel affirme de plus en plus son identité².

Ces différents exemples montrent que le contexte institutionnel de ce début de XXI^e siècle est assez favorable aux arts du cirque, ce que confirme un nouveau plan ministériel de « renforcement du soutien à la danse et aux arts du cirque³ » annoncé en juin 2016 par la ministre Audrey Azoulay, malgré les difficultés économiques et les coupes budgétaires qui, par ailleurs, n'épargnent pas la culture ni le secteur des arts du cirque. Durant ces années, le secteur a cherché à consolider une légitimité certes acquise, mais fragile et très inégale à l'échelle régionale, ainsi qu'en fonction des structures et des collectivités territoriales.

Depuis le début des années 2000, les politiques culturelles ont valorisé la création circassienne et ont permis d'accroître la visibilité de ces formes dans les espaces de la culture légitime et reconnue. Outre la diffusion opérée par les Pôles nationaux du cirque, par les structures privilégiant la création circassienne et les différents festivals

¹ *Id.*

² « Édito », *Le Cirque contemporain en France*, Hors-série du journal *La Terrasse*, oct. 2014. Ressource numérique publiée le 11 novembre 2014 et consultée le 7 décembre 2015. <http://www.journal-laterrasse.fr/hors-serie/le-cirque-un-art-du-depassement/>

³ MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, « Audrey Azoulay annonce un renforcement du soutien à la danse et aux arts du cirque », communiqué de presse du 6 juin 2016. Ressource numérique consultée le 15 mai 2017. <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Presse/Archives-Presses/Archives-Communiqués-de-presse-2012-2017/Annee-2016/Renforcement-du-soutien-a-la-danse-et-aux-arts-du-cirque>

que l'ensemble de ces établissements organisent¹, les Scènes nationales proposent, elles aussi, une sélection de spectacles de cirque durant leurs saisons² et les Centres dramatiques nationaux composent également avec les arts du cirque (ou avec un certain type de cirque)³. Les formes produites ont continué à se transformer ; elles se sont adaptées à l'espace des salles de théâtre, ainsi qu'à l'espace public par le biais des arts de la rue, sans pour autant délaisser le chapiteau qui reste fortement attaché à l'identité des arts du cirque malgré la démultiplication des spectacles de cirque en salle. Enfin, le public des arts de la scène est de plus en plus familier des formes contemporaines. Selon la sociologue Émilie Salaméro, « une partie des spectateurs interrogés est informée des évolutions qui ont marqué le secteur depuis quelques décennies et [...] pour eux, "l'image d'Épinal" fondée sur l'histoire du cirque classique (Guy & Rosemberg, 2006) tend à s'estomper⁴ ».

¹ Festival *Circa* à Auch, *La Route du Cirque* à Nexon, *Hautes-tensions* à La Villette à Paris, *L'Européenne de Cirques* dans l'agglomération Toulousaine, *Subcase* à Stockholm, *Montréal complètement cirque* à Montréal (Québec), *La Biennale internationale des arts du cirque* à Marseille, etc.

² Au-delà des Pôles nationaux du cirque, la plupart des Scènes nationales comptent un ou deux spectacles de cirque, voire davantage, dans leurs programmations. Certaines Scènes nationales programment même des compagnies de cirque qui travaillent sous chapiteau.

³ Nous souhaitons apporter deux nuances :

— Si des formes circassiennes sont programmées dans l'ensemble de ces structures, la place qui leur est accordée diffère très largement en fonction des établissements. Certains ne programment qu'un ou deux spectacles ou n'en proposent pas du tout (c'était le cas de la saison 2015-2016 du Théâtre National de Bordeaux Aquitaine), d'autres proposent une programmation plus dense et diversifiée. Dans certains cas, des compagnies des arts du cirque sont associées à la structure. Enfin, le Centre Dramatique National de Haute-Normandie est dirigé par David Bobée dont le parcours artistique pluriel est marqué par le cirque auquel les créations scéniques accordent une large place.

— Il est nécessaire de souligner, comme dans les autres secteurs artistiques, le poids des réseaux actifs dans ces espaces de création et de diffusion est très fort. Les spectacles diffusés dans de nombreuses salles de même rang sont créés par un nombre restreint de compagnies.

⁴ Émilie SALAMÉRO, *La Diversité des regards portés sur les formes contemporaines de cirque : les spectateurs de cirque à l'échelle de quatre territoires européens. Synthèse des données chiffrées*, [Circus] Work ahead, 2015, non paginé. Ressource numérique consultée le 23 janvier 2016.

<http://www.circostrada.org/sites/default/files/ressources/files/eut.cir-128.pdf>

Des études sur les publics du cirque sont régulièrement menées par les institutions à l'échelle des établissements spécialisés, mais aussi à l'échelle nationale et internationale : *Memento#1. Les chiffres clés des arts du cirque & des arts de la rue 2010, op. cit.* ; « Les publics du cirque. Exploitation de la base d'enquête du DEPS "Les pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique - Année 2008" », Ministère de la culture et de la communication, Direction générale de la création artistique, Bureau de l'observation, de la performance et du contrôle de gestion, [établi par] Laurent BABÉ, *Repères DGCA n° 6-09* [en ligne], octobre 2012. Ressource numérique consultée le 19 juillet 2017.

<http://www.culturecommunication.gouv.fr/Documentation/Documentation-scientifique-et-technique/Les-publics-du-cirque>
« Regards sur les publics des arts du cirque », TERRITOIRES DE CIRQUE, 2008. Ressource numérique consultée le 19 juillet 2017. <http://www.territoiresdecirque.com/content/4-ressources/1-publications/20160501-syntheses/20081103-regards-sur-les-publics-des-arts-du-cirque/tdc-regards-sur-les-publics-nov-08.pdf>

Si *le* cirque, désormais considéré en France comme un art à part entière¹, est un « monde » singulier et autonome qui comprend une variété de pratiques, les quatre champs disciplinaires qui le composent et qui demandent des compétences très pointues dans des domaines parfois diamétralement opposés, forment de petits mondes dans la cosmogonie plus large des arts du cirque². Les arts du dressage, du clown, du jonglage et de l'acrobatie s'inscrivent dans des trajectoires historiques, esthétiques et politiques spécifiques bien qu'elles ne cessent de se côtoyer, de s'entrecroiser, voire de s'hybrider. La façon dont le cirque est enseigné³, produit et diffusé en France depuis l'institutionnalisation de ce champ artistique à la fin des années 1990 et au début des années 2000, contribue à entretenir cet héritage. Face à la densité et à l'éclectisme des scènes circassiennes contemporaines, nous avons choisi de limiter notre champ d'étude à des spectacles qui mettent principalement en scène des disciplines *acrobatiques*. Malgré le parti-pris que nous adoptons, nous ne négligerons pas la porosité des trajectoires qu'empruntent les différents champs disciplinaires circassiens énoncés. Le cirque – même contemporain où les formes monodisciplinaires⁴ et les esthétiques épurées sont devenues courantes – reste un art pluriel où le mélange entre les disciplines et les arts est incessant ; de nombreux artistes et de nombreux spectacles continuent à pratiquer et à mettre en scène à la fois l'acrobatie, la manipulation d'objets et/ou le clown, voire le dressage. Les jongleurs ont développé des systèmes très poussés comme le *sideswap* (système chiffré de notation de combinaisons correspondant à des figures de jonglage) qui sert de support à l'élaboration de nouvelles figures. Bon nombre d'entre eux développent des recherches conceptuelles proches des sciences mathématiques et physiques, de la métrique musicale, des arts numériques et du codage informatique.

¹ Après avoir insisté plusieurs décennies sur la dimension artistique du cirque en utilisant l'expression « arts du cirque », la tendance en 2017 est de revenir au simple « cirque », signe de la reconnaissance de son appartenance au champ de l'art qu'il n'est plus nécessaire de signaler. Le label « Pôle national des arts du cirque » a ainsi été revu en « Pôle national du cirque ».

² Le pluriel qui prévaut dans le processus de légitimation du cirque en France depuis la fin des années 1990 insiste sur le caractère artistique de pratiques souvent reléguées au rang de divertissement, voire cantonnées à leur dimension athlétique, et sur la pluralité du champ : pluralité disciplinaire, mais aussi pluralité esthétique le « nouveau cirque » et le « cirque contemporain » (pour ne citer que les appellations les plus courantes, admises par la critique) s'ajoutent au « cirque classique ».

³ La sociologue Émilie Salaméro relève dans sa thèse de doctorat que l'organisation et les choix pédagogiques de l'offre de formations professionnelles aux arts du cirque contribuent à la fabrication d'un tel clivage. Émilie SALAMÉRO, *Devenir artiste de cirque aujourd'hui : espace des écoles et socialisation professionnelle*, *op. cit.*

⁴ Les formes contemporaines du cirque sont marquées par la multiplication de spectacles « monodisciplinaires », c'est-à-dire qui ne reposent que sur une seule discipline, le jonglage (avec des balles, avec des cerceaux, etc.), le main à main, le saut à la bascule, etc., contrairement à l'éclectisme du « programme complet » du cirque classique.

D'autres renouent avec les arts de l'illusion et expérimentent la « magie nouvelle ». Le clown compte également parmi les figures majeures du spectacle circassien. Les ressorts, le rapport symbolique au risque et les évolutions propres aux pratiques clownesques conduisent pourtant à l'envisager comme un champ des arts du cirque autonome. Notons que, contrairement aux pratiques acrobatiques, les arts clownesques sont le champ disciplinaire circassien qui a mené le travail le plus poussé avec le texte et la parole. Les créations d'artistes clowns auraient pu être un objet d'étude évident dans le contexte d'une recherche interrogeant la place du texte sur les scènes circassiennes. Nous les avons cependant exclus de notre corpus et avons volontairement concentré notre étude sur les scènes acrobatiques où une telle interartisticité ne va pas de soi. Le dressage a été le champ disciplinaire dominant le cirque moderne aux XVIII^e et XIX^e siècles. Il conserve une place majeure au XX^e siècle, mais les évolutions éthiques, politiques, culturelles, sociales et esthétiques ont conduit à réduire la place accordée au dressage dans le paysage des arts du cirque actuel (bien qu'il marque encore fortement l'imaginaire collectif). Les animaux exotiques, vestiges de l'histoire coloniale de l'Europe, qui ont été les stars du cirque du XX^e siècle, sont désormais interdits sur la plupart des pistes européennes et au-delà. En France, de semblables mesures d'interdiction ont été discutées à l'Assemblée Nationale sans être (encore) adoptées. Les arts équestres résistent quant à eux malgré le poids logistique et financier que ces pratiques impliquent dans un contexte où les formes légères ont la faveur. Nous observerons ponctuellement les ressorts clownesques, les mouvements relevant de la manipulation d'objets ou la présence de l'animal dans les spectacles de notre corpus dont les contours ont été déterminés par des critères acrobatiques.

ACROBATIE. CONTOURS ET ENJEUX

Grimper : rien d'évident ; gravir : rien d'aisé. Rien ne pousse, rien n'indique à le faire. On le fait pourtant. Et quand on l'a fait, nous autres êtres incomplets, incomplets parce que déséquilibrés, déséquilibrés parce que craintifs, craintifs parce que nous avons appris ce qu'est la mort, il nous semble avoir réussi quelque chose — ou, une fois n'est pas coutume, pas raté quelque chose, pas perdu sa journée.

Benoit Vincent¹

L'étymologie grecque du terme acrobatie, « ἀκροβατεῖν », indique que les acrobates sont ces personnes qui « marche[nt] sur la pointe des pieds² ». Les acrobates explorent, jouent, déjouent et redessinent l'emprise que la pesanteur et l'attraction terrestre exercent sur les corps. Ils parviennent à s'élever, à se renverser, à tourner, à se plier et à se déployer.

Les scènes acrobatiques : définition

Les pratiques que l'on peut qualifier d'acrobatiques existaient bien avant que le cirque porte ce nom, bien avant le cirque moderne du XVIII^e siècle, le nouveau cirque du XX^e siècle ou le cirque contemporain du XXI^e siècle. On en trouve des traces dans de nombreuses civilisations à des époques très anciennes de l'histoire, en Égypte mais aussi en Chine³. Georges Strehly, auteur en 1880 de *L'Acrobatie et les acrobates*, dresse la généalogie suivante des arts de l'acrobatie :

Le mot acrobates [...] désignait chez les anciens les danseurs, les funambules, les sauteurs, les saltimbanques. Il est aujourd'hui le terme officiel pour désigner tous ceux qui font, sur nos théâtres, des tours de force ou d'adresse : il a remplacé le terme de saltimbanque (de l'italien *salta in banco*, qui saute sur les tréteaux), qui ne s'emploie plus qu'avec une nuance péjorative, et celui plus ancien

¹ Benoît VINCENT, « Sommets », in *Remue.net* [en ligne], 2016. Ressource numérique consultée le 30 mars 2017. <http://remue.net/spip.php?article8035>

² Anne SOURIAU, « Acrobatie », in Étienne SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 35.

³ À ce sujet, voir le dossier « L'acrobatie », coordonné par Jean-Michel Guy dans la revue *Arts de la piste* n°31 mars 2004. Pascal JACOB, « Du milieu au pourtour », in Jean-Michel GUY (dir.), « L'acrobatie », *Arts de la piste* n°31, *op. cit.*, p. 17. Voir également : Rafaele De RITIS, *Storia del circo*, Rome, Bulzoni Editore, 2013.

encore de *tumbeor* (en anglais *tumbler*, littéralement celui qui se laisse *tomber*), par lequel le moyen âge désignait tous les faiseurs de sauts périlleux et de culbutes¹.

Strehly ne manque pas de souligner la prise de risque dans laquelle s'engagent les acrobates : « [...] les artistes anciens, comme les modernes, cherchaient à exciter l'intérêt du public par le caractère périlleux de leurs exercices² ».

Les pratiques acrobatiques débordent largement le seul champ des arts du cirque, elles ne se limitent pas aux disciplines circassiennes, mais existent dans de nombreuses activités physiques, sportives et artistiques. La porosité entre l'acrobatie circassienne et l'acrobatie pratiquée par les gymnastes n'est pas neuve et a souvent été relevée et étudiée. De nombreux sports à caractère acrobatique dont certains sont dits *extrêmes*, partagent avec le cirque le jeu avec la pesanteur et la prise de risque qui accompagne cette mise en déséquilibre du corps³. Par ailleurs, des moments ou des mouvements que l'on peut qualifier d'acrobatiques ponctuent certaines pratiques sportives ou artistiques telles que la danse : dans le ballet classique, mais aussi le rock (notamment le rock acrobatique), la *breakdance*, la *pole dance*, etc. Les *tours de force*, la finesse de l'équilibre et la mise en scène de l'adresse⁴ sont au cœur de nombreux sports et ne sont pas absents de la danse, du théâtre ou d'autres arts du corps et de la scène comme la musique ou les arts de la marionnette⁵.

Tout en accordant une attention aux porosités qui existent entre les différentes pratiques acrobatiques, notre travail s'attache à étudier l'acrobatie pratiquée sur les scènes circassiennes professionnelles contemporaines : une acrobatie mise en spectacle, une matière scénique à part entière. Dans le champ même des arts du cirque, les contours des disciplines qui appartiennent à l'acrobatie peuvent s'entendre à plusieurs échelles. Une définition extensive, que nous ne retiendrons pas dans le cadre de ce travail bien que nous en reconnaissons la valeur, « assimile

¹ Georges STREHLI, *L'Acrobatie et les acrobates, texte et dessins par G. Strehly*. Paris, C. Delagrave, 1880, p. 14. Ressource numérique consultée le 1 févr. 2014. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k882577q/f20.image>

² *Ibid.*, p. 24.

³ De nombreux acrobates pratiquent également des sports extrêmes et ces pratiques nourrissent également la création circassienne. Les films réalisés par Sébastien Montaz-Rosset et les acrobates et alpinistes des Flying Frenchies sont représentatifs de la façon dont l'acrobatie circassienne et les sports extrêmes peuvent se mêler. (*I believe I can fly*, *Le Petit Bus rouge*, *Back to the Fjords*).

⁴ Nous utilisons ici *adresse* dans le sens d'habileté et non dans le sens théâtral d'adresse au spectateur.

⁵ Voir les travaux d'Agathe Dumont sur la virtuosité. Agathe DUMONT, *Pour une exploration du geste virtuose en danse, passage XX^e-XXI^e siècles. Danseurs, breakers, acrobates au travail*, *op. cit.* Agathe DUMONT, « Pour un centième de seconde de virtuosité », *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°5 : L'entrée en scène, Derrière la porte, mis à jour le : 27/01/2013, ressource numérique consultée le 23 novembre 2014. <http://agon.enslyon.fr/index.php?id=2407>

volontiers tous les arts de la piste, y compris la jonglerie et parfois même l'art clownesque, à de l'acrobatie¹ » et en fait un *quasi*-synonyme du mot « cirque ». Du tout autre côté de l'échelle, le terme *acrobatie* désigne une discipline particulière : l'acrobatie au sol, pratiquée sans agrès, où l'acrobate exécute des sauts². Le terme embrasse enfin, et c'est l'acception que nous retenons, l'ensemble des disciplines des arts du cirque qui engagent le corps dans des mises en déséquilibre, dans des postures périlleuses, dans des sauts soutenus ou non par des agrès³. Nous désignons par *scènes acrobatiques*, les œuvres du champ circassien qui mettent en scène une ou plusieurs de ces disciplines⁴.

À l'exception de l'emploi métaphorique du terme qui souligne le caractère virtuose ou périlleux d'une situation, c'est le *corps* par sa posture et ses mouvements dans l'espace qui fabrique les images et les représentations acrobatiques. Les acrobates dont on dit souvent qu'ils « défient la gravité », semblent déjouer l'attraction terrestre et s'en affranchir ; leurs évolutions s'appuient précisément sur la pesanteur et sur les lois de la gravité qu'ils apprivoisent pour dépasser la simple station debout, s'élever, se renverser, rebondir, etc. En travaillant l'élévation du corps, sa capacité à évoluer en hauteur, à occuper l'espace dans sa verticalité et à maîtriser le déséquilibre, les acrobates débordent du champ de possibilités de postures dans l'espace couramment admis. Les acrobates jouent avec les limites physiques qu'ils déplacent de plus en plus loin. Ils *re-figurent* la posture des corps dans l'espace jusqu'à donner à voir l'inimaginable, non sans effets ni mises en scène, mais dans l'immédiateté du temps du spectacle. Ils contribuent à étendre le champ du représentable. L'acrobatie s'écarte du récit dont les corps sont porteurs dans les

¹ Jean-Michel GUY (dir.), dossier « L'acrobatie », *Arts de la piste* n° 31, *op. cit.*, p. 15.

² Sauts de main avant arrière, salto avant et arrière, flip avant et arrière, tempo, salto tendu, carapé, roue, roue arabe, saut de l'ange, sans négliger la simple roulade et toutes ses déclinaisons.

³ Cette définition de l'acrobatie que nous retenons prend en charge l'ensemble des disciplines acrobatiques, qui forment elles-mêmes un certain nombre de *familles*. Il est donc courant de distinguer l'acrobatie aérienne qui comporte l'ensemble des disciplines exécutées sur des agrès suspendus (le trapèze et ses différentes déclinaisons, la corde lisse, le tissu, le cadre aérien, *etc.*), les disciplines acrobatiques propulsives (bascule, barre russe, balançoire russe, trampoline, *etc.*), les disciplines acrobatiques relevant de l'équilibre (équilibre sur les mains, fil de fer et funambule, rolla-bolla, le vélo acrobatique, *etc.*), d'autres se laissent moins facilement classer tel que le mât chinois, les portés acrobatiques, le monocycle, *etc.* Nous invitons le lecteur qui ne serait pas familier de ce vocabulaire à se référer au lexique élaboré par Anna-Karyna Barlati et consultable en ligne sur le site de l'École nationale de cirque de Montréal. Anna-Karyna BARLATI, « Disciplines de cirque » [en ligne]. Ressource numérique consultée le 7 août 2017. <http://ecolenationaledecirque.ca/fr/lecole/disciplines-de-cirque>

⁴ Bien que les frontières soient subtiles et parfois poreuses, nous écartons de notre étude les nombreuses pratiques sportives qui entrent dans le champ acrobatique.

situations quotidiennes et opère un glissement vers d'autres représentations. Le cirque est en cela proche de la danse. C'est cette ligne d'interférence qu'étudie la chercheuse Agathe Dumont qui compare la virtuosité des danseurs et des acrobates, du mouvement chorégraphique et du mouvement acrobatique¹. Les corps acrobates sont des corps métamorphiques qui, à la différence des autres arts de la scène, investissent l'espace scénique dans tout son volume, au-delà de la surface du plan de la scène jusque dans sa *verticalité*. Outre les disciplines aériennes pratiquées sur des agrès suspendus (trapèze, tissu, corde, cerceau, etc.), la plupart des disciples acrobatiques sont en effet ascensionnelles. De nombreux agrès permettent aux corps d'évoluer en hauteur (fil de fer), de s'élever (mât chinois), voire d'être propulsés dans les airs (barre russe, balançoire, bascule, trampoline, etc.). Les disciplines qui ne travaillent pas à l'élévation des corps, les tordent (contorsion), les renversent (équilibres sur les mains, antipodisme), éprouvent le plan de la station debout (roue Cyr), etc. L'acrobatie transforme tout à la fois la place de ces corps dans l'espace, leur point de vue sur les choses, mais aussi le point de vue des corps qui les voient.

Mise en scène du corps : prouesse et déséquilibre

La figure emblématique de l'acrobatie circassienne est le saut périlleux, *salto mortale* en italien, qui peut être exécuté au sol, mais qui se décline également sur un fil de fer, en sortie d'agrès propulsifs comme la barre russe, la balançoire, la bascule, dans les cordes d'un trapèze ballant, en trapèze volant, etc. L'adjectif italien *mortale*, abandonné dans l'usage français courant de l'expression², le laisse clairement entendre : une telle acrobatie semble pousser à leur paroxysme le *risque* et le *déséquilibre* dans lesquels s'engage l'acrobate, et par conséquent le *frisson* qui parcourt les spectateurs et définit souvent le cirque³. Ensemble le risque et l'exploit, agencés selon une progression allant *crescendo*, sont souvent retenus comme la modalité première de composition des spectacles de cirque. Ils font du cirque un *art au*

¹ Agathe DUMONT, *Pour une exploration du geste virtuose en danse, passage XX^e-XXI^e siècles. Danseurs, breakers, acrobates au travail*, op. cit.

² Le terme « *salto* » a la faveur dans le vocabulaire quotidien employé par les acrobates dans les salles d'entraînement et sur les plateaux du cirque contemporain français pour désigner le « saut périlleux ».

³ Philippe Goudard a théorisé cette « esthétique du risque » spécifique aux arts du cirque. De son côté, Francine Fourmaux s'est employée à analyser l'« esthétisation du frisson ». Philippe GOUDARD, *Le Cirque entre l'élan et la chute. Une esthétique du risque*, op. cit. Francine FOURMAUX, « Le nouveau cirque ou l'esthétisation du frisson », *Ethnologie française*, 2006/4 Vol. 36, p. 659-668.

superlatif qui cherche à repousser toujours plus loin les limites du possible. Les arts acrobatiques se sont développés dans le courant du XIX^e siècle, ils s'inscrivent dans une logique de progrès et d'ascension propre à la modernité. Selon le chercheur australien Gillian Arrighi, le spectacle de cirque est une « démonstration de modernité¹ ». Il rappelle ainsi le goût des entrepreneurs de cirque du XIX^e siècle pour les innovations techniques et souligne également que le culte du corps qui se développe dans le champ du cirque dans la seconde moitié du XIX^e siècle participe à cet élan de modernité : « [L]e cirque du dix-neuvième siècle a exhibé une culture physique d'élite et les limites extrêmes de la maîtrise physique bien avant que le précepte d'un esprit sain dans un corps sain ne devienne une quête à la mode dans les sociétés occidentales² ». Il s'agit d'engager le corps vers ses capacités extrêmes, d'en explorer les limites et de conquérir de nouveaux espaces. Comme dans le sport ou dans les expéditions menées par les explorateurs et les alpinistes, les corps circassiens ont longtemps été (et sont encore souvent) mus par la recherche de records et de conquêtes, représentant autant de territoires vierges. Le corps de l'acrobate de haut niveau est perçu comme un corps exceptionnel capable d'exécuter des mouvements que peu d'autres personnes sont capables de faire. Théophile Gautier ne se prive pas d'emphase pour décrire les inégalables talents de l'acrobate Jean-Baptiste Auriol qui dépasse, selon lui, des artistes (et autres figures de pouvoir) élevées au rang de légendes :

On conçoit à toute force qu'on pourrait être Homère ou Raphaël, même Napoléon ; il semble qu'on arriverait à jouer la tragédie aussi bien que Talma ; mais comment comprendre que l'on se tienne à un poteau par un seul pied, ou que l'on fasse avec son corps l'aile d'un moulin à vent³ ?

Les pratiques acrobatiques fascinent et se prêtent au récit d'un acrobate en héros, voire en surhomme. De telles représentations alimentent l'imaginaire collectif attaché à ces pratiques. Elles restent également profondément ancrées dans la manière dont le champ professionnel se représente. La sociologue Émilie Salaméro expose dans la thèse qu'elle consacre à la formation des artistes de cirque en France

¹ Nous traduisons. « Beyond functioning as a conduit for ideas about what it was to be modern, the demonstration of modernity by this entertainment organizations was one of the reasons for their popularity ». Gillian ARRIGHI, « The circus and modernity », in Katie LAVERS, Peta TAIT (dir.), *The Routledge circus studies*, Abingdon (Oxon), Routledge, 2016, p. 386.

² Nous traduisons. « [T]he nineteenth-century circus had been showcasing elite physical culture and outer limits of physical mastery long before the precept of a healthy body became a fashionable pursuit in Western societies ». *Ibid.*, p. 393.

³ Théophile GAUTIER, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans. Tome 1*, Bruxelles, Hetzel, 1858, p. 26. Ressource numérique consultée le 24 mars 2014. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k209362m>.

l'ambition de former une *élite* qui prévaut dans les différentes écoles professionnelles étudiées¹.

Les écrits sur le cirque abondent de descriptions de corps glorieux. Dans *À rebours*, Joris Karl Huysmans insiste sur la solidité, pour ne pas dire la virilité, du corps de l'acrobate Miss Urania : « une Américaine, au corps bien découpé, aux jambes nerveuses, aux muscles d'acier, aux bras de fonte² ». Roland Barthes relève, quant à lui, l'ambiguïté de l'effort acrobatique, tout aussi solide que léger, dans l'article de ses *Mythologies* qu'il consacre au music-hall :

C'est là une façon de rendre possible un état contradictoire de l'histoire humaine : que dans le geste de l'artiste soient visibles à la fois la musculature grossière d'un labeur ardu, à titre de passé, et le lisse aérien d'un acte facile, issu d'un ciel magique³ [...]

Les auteurs saluent la bravoure, la beauté, le courage, le dynamisme et la splendeur des acrobates ; mais aussi l'évanescence des corps flamboyants. À l'ivresse de l'exploit répond le risque de la mort, les postures aériennes sont si irréelles que les corps en sont presque paradoxalement *dé-corporés*, c'est-à-dire au-delà du corps. Dans son *Funambule*, Jean Genet formule avec beaucoup de subtilité l'ambiguë spectralité du corps de l'acrobate :

La Mort – la Mort dont je te parle – n'est pas celle qui suivra ta chute, mais celle qui précède ton apparition sur le fil. C'est avant de l'escalader que tu meurs. Celui qui dansera sera mort – décidé à toutes les beautés, capable de toutes. Quand tu apparaîtras une pâleur – non, je ne parle pas de la peur, mais de son contraire, d'une audace invincible – une pâleur va te recouvrir. Malgré ton fard et tes paillettes tu seras blême, ton âme livide. C'est alors que ta précision sera parfaite. Plus rien ne te rattachant au sol tu pourras danser sans tomber. Mais veille de mourir avant que d'apparaître, et qu'un mort danse sur le fil⁴.

La récurrence du mouvement d'élévation propre à l'acrobatie doublée de la dangerosité de la pratique pousse à considérer l'acrobate comme un être à part, hors-norme. La fragilité même à laquelle le risque acrobatique expose le corps renforce son potentiel extrahumain. La puissance de ces corps souvent jeunes et en (apparente) pleine santé⁵ qui poussent la prise de risque à son paroxysme, qui

¹ Émilie SALAMÉRO, *Devenir artiste de cirque aujourd'hui : espace des écoles et socialisation professionnelle*, op. cit.

² Joris-Karl HUYSMANS, *À rebours*, Paris, Flammarion, « GF », 2004, p. 138.

³ Roland BARTHES, « Au Music-Hall », *Mythologies*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1970, p. 164.

⁴ Jean GENET, *Le Condamné à mort et autres poèmes* suivi de *Le Funambule*, Paris, Poésie Gallimard, NRF, 2010, p. 110-111.

⁵ L'acrobatie est une activité traumatique pour le corps et les acrobates sont souvent rompus à dissimuler la douleur, à faire avec. À ce sujet, voir les travaux suivants : Philippe GOUDARD, Denys BARRAULT, *Méde-*

s'exposent à la mort et qui, le plus souvent, la déjouent semble les rendre immortels (même si les accidents bénins, graves, handicapants ou mortels restent suffisamment fréquents pour attester de la réalité du risque encouru). Il n'est pas rare de voir les acrobates élevés au rang de demi-dieux ou de super-héros selon les époques et la faveur des références en matière de mythologie : « Nous sommes sur un seuil initiatique : les saltimbanques connaissent le mot de passe qui conduit vers le monde surhumain de la divinité, et vers le monde infra-humain de la vie animale¹ », analyse Jean Starobinski. Il est cependant nécessaire de nuancer cette toute-puissance des corps circassiens dont Barthes souligne le caractère artificiel et l'inutilité de la quête (ce qui la rend d'autant plus poétique) :

Objets (de plongeurs) et gestes (d'acrobates), désempoissés du temps (c'est-à-dire à la fois d'un pathos et d'un logos), brillent comme des artifices purs, qui ne sont pas sans rappeler la froide précision des visions baudelairiennes de haschich, d'un monde absolument purifié de toute spiritualité parce qu'il a précisément renoncé au temps².

Loin de battre quotidiennement des records, l'acrobate exerce un métier qui demande de composer, c'est-à-dire de vivre, avec les blessures, les douleurs chroniques, le vieillissement et la gestion de la longévité de la carrière, le rythme soutenu des spectacles, l'énergie consacrée aux métiers artistiques (logistique, montage, tâches administratives, etc.). Moins séduisant et divertissant, cet envers de la prouesse acrobatique est souvent ignoré.

La performance – entendue dans un sens circassien d'exploit, dont la difficulté se mesure au caractère rare et dangereux du mouvement – reste dominante sur les scènes circassiennes. Cependant, cela ne saurait suffire à définir cette pratique et d'autres critères d'appréciation signalent le caractère acrobatique du mouvement. L'acquisition de la marche par un bébé relève déjà de l'acrobatie dans la mesure où il apprend à maîtriser une nouvelle posture de son corps dans l'espace. Cet exemple courant montre que le caractère acrobatique d'un mouvement s'inscrit dans une

cine du cirque : vingt siècles après Galien, Vic-la-Gardiole, L'Entretiens, 2004. Sarah TRAN, *Risque de blessures chez les artistes de cirque professionnels : élaboration et faisabilité d'un questionnaire permettant de déterminer la prévalence des antécédents traumatiques et leurs caractéristiques en fonction de la spécialité de cirque : pistes de prévention individuelle et collective, en santé au travail*, thèse d'exercice en Médecine spécialisée, Université Toulouse III - Paul Sabatier, sous la direction de Frédéric Depiesse, 2016. Marion GUYEZ, « A tale of endorphins », in *Corpo-grafías. Estudios críticos de y desde los cuerpos* n°3, Bogota, Facultad de artes-ASAB, Universidad distrital Francisco Jose de Caldas, 2016. Ressource numérique consultée le 19 août 2017. <http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/CORPO/issue/view/853/showToc>

¹ Jean STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Les sentiers de la création, Paris, Champs Flammarion, 1983, p. 122.

² Roland BARTHES, « Au Music-Hall », in *Mythologies*, *op. cit.*, p. 164.

polarité bien plus large que ce que les mises en scène acrobatiques laissent supposer. Au-delà de la finalité spectaculaire de la forme, l'acrobatie est un processus de transformation, un apprentissage qui éprouve la malléabilité, la « plasticité¹ » du corps telle que la philosophe Catherine Malabou a théorisé cette notion et, après elle, la chercheuse en littérature et études visuelles Mireille Raynal-Zougari. L'acrobatie est également une mise à l'épreuve de soi-même. Avant de pouvoir prétendre dépasser les limites des capacités humaines, l'acrobate commence par dépasser ses propres limites physiques et psychiques : à force d'entraînement et de répétition, il les éprouve et les déplace. L'acrobatie comme *processus d'appropriation du corps et du monde* laisse poindre sur les scènes d'« autre[s] forme[s] de virtuosité² », d'autres « défi[s] physique[s]³ », mais aussi d'autres récits que ceux que véhicule la plus haute performance technique et que relaye l'imaginaire collectif. De nombreuses mises en scène contemporaines en témoignent, l'acrobatie raconte également le dépassement de soi à l'échelle de l'individu, sa mise à l'épreuve, voire l'échec et la chute lorsqu'elles glissent vers des perspectives postmodernes.

Les scènes acrobatiques des années 2010 entretiennent encore massivement cette quête de la performance⁴ et ne se privent pas d'user de son « effet wahou », mais elles s'en libèrent partiellement. Elles cherchent également la singularité d'un *style* dans l'exécution, même si cela implique de déformer les standards, ou (ce qui semble plus difficile à admettre) de mettre à mal, voire d'abandonner, le plus haut degré de performance technique. L'acrobatie est donc tout à la fois une fabrique de soi, un dépassement de soi et une course vers l'extrémité des capacités d'un individu comme des capacités de l'espèce humaine. Elle est aussi un moyen d'explorer le monde par la mise en tension et les retranchements parfois extrêmes du corps. La domination de l'acrobatie spectaculaire sur les scènes circassiennes tend à en réduire

¹ Catherine MALABOU, *La Plasticité au soir de l'écriture. Dialectique, destruction, déconstruction*, Paris, Léo Scheer, 2005. Mireille RAYNAL-ZOUGARI (dir.), *Le Rêve plastique des écrivains*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017.

² Agathe DUMONT, *Pour une exploration du geste virtuose en danse, passage XX^e-XXI^e siècles. Danseurs, breakers, acrobates au travail*, op. cit., p. 93.

³ *Id.*

⁴ Émilie Salaméro montre que la façon dont l'acrobatie est enseignée dans les écoles professionnelles participe à ce phénomène. « Dans l'espace hiérarchisé des écoles de formation professionnelle, les écoles "sportives" mettent l'acrobatie circassienne de type gymnique au cœur d'un travail de renforcement et de transformation des dispositions corporelles et du processus d'incorporation opérés par les apprentis artistes. En ce sens, l'acrobatie constitue un droit d'entrée implicite pour l'accès à la carrière d'artiste de cirque dans les écoles professionnelles plus prestigieuses et "artistiques" comme l'ENSAC et le *Lido*. Tout se passe comme si les écoles du "pôle sportif", que ce soit par la prégnance des méthodes sportives et/ou par le recrutement d'anciens gymnastes, sont des instances de transition entre le sport et l'art, univers plus légitime ». Émilie SALAMÉRO, *Devenir artiste de cirque aujourd'hui : espace des écoles et socialisation professionnelle*, op. cit., p. 594.

la définition et à dissimuler la complexité de la pratique. Pourtant, tout mouvement acrobatique n'est pas nécessairement spectaculaire, c'est la façon dont il est mis en scène qui le rend spectaculaire¹. L'attachement au plus haut niveau de virtuosité n'est-il pas en outre un moyen pour un champ en quête de reconnaissance artistique de prouver la qualité d'un savoir-faire exigeant tout en se distinguant nettement d'autres arts de la scène dont il est proche, comme la danse avec laquelle l'acrobatie peut se confondre, voire par laquelle elle peut se faire absorber ?

HYBRIDATION DE L'ACROBATIE ET DU TEXTE

Délibérer lequel, du geste physique de pétrir ou du mental d'imaginer, est premier, ne laisse guère espérer de solution franche, car feindre (*fingere = forger*) emploie toutes les facultés ; c'est un orgue qui étage les claviers et met en branle les muscles et la cervelle, ensemble avec l'émotion. Seul un esprit d'un corps *imagine*. Un *spiritus phantasticus*. On peut frapper de manière insensée, cogner dans un plein qui est vide ; c'est défoulement bestial, énergie perdue. Mais sculpter atteste une attente de figure, c'est une façon de taper qui n'écrase pas le matériau, mais à l'inverse l'élève, le dégage.

Michel Guérin².

Ce travail trouve son fondement dans les interrogations et la circonspection d'une apprentie acrobate face à une équation qui, dans son jeune parcours, lui paraissait insoluble : comment faire coexister en scène sa pratique de l'acrobatie et son goût pour le texte et la littérature³ ? Si les formes acrobatiques peuvent se décliner en une multiplicité de mélanges, nous retenons comme nœud principal de notre étude celui d'une interartisticité mêlant l'*acrobatie* avec le *texte*.

¹ Si la très grande virtuosité occupe toujours une place de choix sur les scènes acrobatiques contemporaines, certains numéros moins virtuoses techniquement, mais à la mise en scène efficace, connaissent plus de succès que certains numéros d'un très haut niveau technique, mais dans lesquels la mise en scène est fragile. Par ailleurs, au sein d'un même numéro, le public peut saluer par des applaudissements une figure facile pour l'acrobate mais impressionnante et rester indifférent face à une autre figure très difficile mais peu impressionnante.

² Michel GUÉRIN, *L'Espace plastique*, Bruxelles, La Part de l'œil, 2008, p. 10.

³ Il est nécessaire de souligner le caractère paradoxal de la posture qui était la mienne à ce moment-là. Insatisfaite par le théâtre (ou plutôt par un certain théâtre) tant comme spectatrice que comme « actrice », je voulais faire de l'acrobatie tout en continuant à porter un goût particulier à la langue, aux lettres et à l'écriture. Jeune acrobate, j'ai donc rapidement désiré utiliser le texte tout en contournant le théâtre (ou plus précisément en contournant certains jeux théâtraux, particulièrement le jeu naturaliste et le jeu burlesque).

Nous retenons la notion de *texte* plutôt que celle de *théâtre* (à laquelle appelle inévitablement la notion de texte dans les arts de la scène) afin de démarquer notre thèse et les fictions acrobatiques que nous étudions du plein héritage esthétique, culturel et scientifique des scènes et des études théâtrales. Nous concentrerons notre réflexion sur des problématiques spécifiques aux formes acrobatiques dont nous verrons qu'elles se distinguent de celles de la création théâtrale, bien que, comme arts de la scène, le cirque et le théâtre en partagent un certain nombre. Il s'agit pour nous de contribuer à étoffer le tissu du savoir et de la culture circassienne en élaborant une approche théorique spécifique aux scènes et aux études circassiennes. Notre recherche ne manquera pas, toutefois, de prendre en considération la façon dont les fictions acrobatiques hybrides empruntent au théâtre des formes, des registres, des concepts, des modèles de créateurs et créatrices, ou se construisent contre certaines formes de théâtre ou contre une certaine idée du théâtre. De la même manière, nous ne négligerons pas de mobiliser les outils théoriques des études théâtrales et la pensée de leurs théoriciens.

Dans le cadre de la création scénique, la notion de texte est sous-tendue par celle d'écriture, elle désigne la langue *écrite*, celle tracée, consignée par écrit et celle *parlée*, dite sur scène. Envisager l'hybridation de l'acrobatie et du texte impose d'étudier l'*écriture*, à commencer par l'écriture scénique des formes acrobatiques, autrement dit leur composition, mais aussi les textes écrits *pour* ou *par* l'acrobatie qui contribuent à sa mise en récit, et par conséquent la place de la *fable* et de la *fiction* sur les scènes acrobatiques. En tant qu'art éminemment attaché à l'écrit, le texte conduit à interroger le rapport complexe (voire complexé) de cet art du corps à ses traces (une problématique que l'acrobatie partage avec la danse, avec l'art de l'acteur et plus largement de la mise en scène) : la mémoire du cirque et le répertoire acrobatique se distinguent par leurs béances. Par ailleurs, comment, pour les artistes de cirque actuels, faire trace de leurs créations et de la dynamique de leurs écritures acrobatiques ? Le texte, dont l'une des expressions ou traductions en scène passe par la *parole*, impose également d'étudier les scènes acrobatiques par le prisme, rare, de leur « mise en voix » ; un processus qui ne va pas de soi pour des raisons culturelles et physiologiques. La notion de texte implique de remotiver la part intellectuelle de l'activité créatrice que la prévalence d'un corps athlétique et de mises en scène spectaculaires tend à évacuer. L'hybridation de l'acrobatie et du texte impose cependant la prise en compte de réelles contraintes dans la mise en œuvre de formes acrobatiques parlées : comment dire du texte, porter une parole, développer de la

pensée ou un récit quand le corps et les poumons sont contraints par la tension de l'exécution d'un mouvement acrobatique, quand le « mental » est absorbé par le bon déroulement de l'exercice physique¹ ? La notion de texte articulée à l'acrobatie concentre en cela plusieurs des empêchements, souvent impensés, mais aussi des désirs de la création acrobatique, en particulier de la création actuelle (contemporaine, mais également classique ou de productions qui relèvent plus explicitement du divertissement mais qui n'en sont pas moins construites et composées).

Nous nous concentrerons sur des formes acrobatiques *narratives* et *parlées* qui mettent en scène des *fictions*. Soulignons, que les fictions acrobatiques qui mettent en œuvre de la narration ne sont pas rares. La spécificité et la rareté des formes que nous étudions tient à la dimension *parlée* qu'y ajoute l'hybridation avec le texte. De telles créations qui puisent, comme l'ensemble du cirque contemporain, dans la diversité des formes théâtrales, chorégraphiques, plastiques et picturales, musicales, cinématographiques, sonores, voire littéraires, ont la particularité de *transgresser le présumé profondément ancré du mutisme de l'acrobate en scène*. Sur les scènes acrobatiques, la vocalité se résume le plus souvent au souffle, à la communication entre acrobates nécessaire à la bonne réalisation des mouvements (les « hop », « prochain », etc., qui préviennent de l'imminence de la figure et permettent la coordination entre les partenaires), à des onomatopées mais aussi au chant, qu'à une parole intelligible, construite et complexe. Quelles sont, au-delà du souffle, les vocalités des corps acrobatiques ? Quels textes l'acrobatie a-t-elle à dire, à mettre en scène ? Quels récits l'acrobate a-t-il à inventer et à partager ? Quels personnages à figurer ?

Un corpus de fictions acrobatiques

Notre réflexion s'appuie sur un corpus de spectacles créés entre 2004 et 2016 par des compagnies toulousaines, françaises et européennes² dans des espaces scéniques variés : le chapiteau, la rue³ ou les scènes de théâtre. Désignées pour certaines

¹ Il est aisé de sous-estimer l'intensité de la mobilisation mentale dans l'exécution d'une acrobatie. Le degré d'attention de l'acrobate, moins visible que la mobilisation du corps, est pourtant majeur.

² Malgré cette délimitation géographique qui s'appuie sur l'adresse des sièges sociaux des compagnies, soulignons la multitude de nationalités des artistes qui figurent dans ces spectacles, tout à fait caractéristique de la circulation internationale des artistes de cirque et des modes de vie occidentaux du XXI^e siècle.

³ À ce stade encore liminaire de notre texte, nous préférons désigner par le terme « rue » l'espace scénique des spectacles de notre corpus créés pour des espaces extérieurs. Outre l'opposition à des espaces scéniques couverts et cadrés, l'emploi de ce terme nous permet de rappeler que ces spectacles acrobatiques entrent également dans le champ des *arts de la rue* et de la création en *espace public*. Nous détaillerons au cas par cas les

comme des « pièces de cirque », du « théâtre acrobatique », des performances voire des concerts, quand elles n'abandonnent pas purement et simplement les références explicites au cirque et à l'acrobatique, les créations que nous préférons désigner par le terme de *fictions acrobatiques* apparaissent comme des productions atypiques sur les scènes circassiennes actuelles. À la fois cirque et théâtre, ni cirque ni théâtre, ces formes « impures » – dont l'hybridation est si monstrueuse que les spectacles peinent parfois à trouver une place sur des scènes circassiennes sans aspérité où le mélange est souvent synonyme de consensus – apparaissent comme « des formes alternatives, assumant plus que d'autres leur plasticité et leur théâtralité, leur instabilité, osant plus volontiers que d'autres l'informe, le difforme, la transformation perpétuelle, l'indéfinition¹ », selon l'approche *queer* de l'art que théorise Muriel Plana. Ces fictions acrobatiques aux formes monstres, voire mutantes quand elles mettent en scène le processus même de la transformation, relèvent d'un « outre-cirque² », selon la formule par laquelle Jean-Michel Guy désigne les spectacles que tout semble éloigner de ce qu'il est courant de nommer « cirque » et dont il regrette la rareté.

Parmi le nombre, somme toute conséquent, de fictions acrobatiques mettant en œuvre l'hybridation qui nous intéresse, les critères suivants restreignent notre corpus (outre l'exigence de n'analyser que des spectacles auxquels nous avons assisté, ce qui contribue à réduire le corpus) : nous avons tout d'abord choisi d'étudier des spectacles créés *par des compagnies de cirque* – c'est-à-dire des compagnies (co)fondées et (co)portées par des artistes de cirque et dont le cirque fait partie intégrante de la démarche des directeurs et directrices artistiques. Nous avons donc écarté de notre corpus principal d'autres spectacles – dont certains occupent une place majeure dans le paysage circassien actuel – qui travaillent une hybridation entre l'acrobatie et le texte mais dont les créateurs sont d'abord des auteurs et/ou metteurs en scène et/ou compagnies de théâtre. Nous pensons notamment aux *Pièces de cirque*³ écrites par le dramaturge Christophe Huysman dont les textes ont été publiés aux Solitaires

spécificités de l'appropriation de cet espace par les compagnies dans notre cinquième chapitre et nuancerons alors le vocabulaire que nous emploierons pour désigner les différentes démarches.

¹ Muriel PLANA, « Introduction », in Muriel PLANA, Frédéric SOUNAC (dir.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts. Sexualités et politiques du trouble*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2015, p. 14.

² Jean-Michel GUY, « De l'outre-cirque au circoncentrisme », *Stradda* n° 38-39, HorsLesMurs, été 2016, p. 25.

³ Christophe HUYSMAN, *Pièces de cirque*, Paris, Les Solitaires intempestifs, 2006. À ce sujet, voir l'ouvrage récemment édité par le Centre national des arts du cirque de Châlons-en-Champagne : Christophe HUYSMAN, Christophe HUYSMAN, Thomas CIPETELLI, *Pièces de cirque écrites par Christophe Huysman*, Châlons-en-Champagne, Centre national des arts du cirque, 2017.

intempestifs et qu'il a mis en scène au sein de sa compagnie Les Hommes penchés, mais aussi à certaines des créations mises en scène par Guy Allouche de la Compagnie HVDZ telles qu'*Aimer si fort* (2013) une adaptation de *La Maison de la force*¹ d'Angelica Liddell, ainsi qu'aux mises en scène d'*Hamlet* (2010) et de *Roméo et Juliette* (2012) de Shakespeare par le metteur en scène David Bobée de la compagnie Rictus, ou, enfin, au spectacle *Les Ponts* (2014) mis en scène par Stéphanie Loïk du Théâtre du Labrador à partir du texte de l'auteur norvégien Tarjei Vesaas². La nuance est cruciale compte-tenu du processus de légitimation et d'autonomisation des auteurs de formes circassiennes.

Sans nous départir d'une perspective nationale et internationale, nous avons privilégié l'étude de trois compagnies toulousaines dont nous avons l'avantage d'avoir pu, malgré l'intermittence de notre présence à Toulouse liée à nos propres tournées, suivre la démarche de spectacle en spectacle, mais aussi grâce à des étapes de travail ou à des formes qui ne sont pas destinées à être diffusées dans les réseaux nationaux et internationaux³. Il s'agit des spectacles *Histoire amère d'une douce frénésie*

¹ Angelica LIDDELL, *La Maison de la force. Tétralogie du sang*, traduit de l'espagnol par Christilla Vasserot, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2012.

² Tarjei VESAAS, *Les Ponts* (1966), traduit du norvégien par Christine Eydoux et Élisabeth Eydoux, Paris, Éditions Autrement, 2003.

³ L'agglomération toulousaine et la Région ex-Midi-Pyrénées font preuve depuis plus d'une trentaine d'années d'un dynamisme circassien singulier. La ville de Toulouse héberge et finance un centre municipal des arts du cirque, Le Lido, qui, outre son secteur amateur prisé des Toulousains, dispense une formation professionnalisante à la renommée internationale bien qu'elle ne soit pas diplômante. (Actuellement considérée comme une école « préparatoire » non diplômante par la nomenclature de la Fédération française des écoles de cirque, Le Lido travaille à l'obtention de l'agrément d'école « supérieure » qui permet de délivrer un Diplôme national supérieur professionnel, DNSP, d'artiste de cirque.) La Grainerie, fabrique des arts du cirque et de l'itinérance à Balma permet d'entretenir le dynamisme impulsé par le Lido en soutenant le quotidien du travail circassien. La Grainerie propose un espace d'entraînement libre où les artistes en activité peuvent continuer à s'entraîner quotidiennement après leur sortie de l'école. Ce lieu qui accueille des compagnies en création dans les salles du bâtiment, permet également à des compagnies de stocker du matériel de spectacle (ce qui est assez rapidement lourd et encombrant), ou d'installer leur chapiteau sur le terrain, d'y répéter et de diffuser leurs spectacles. Cette structure développe par ailleurs plusieurs projets d'accompagnement d'artiste, notamment le Studio-Pact en collaboration avec le Lido ou différents dispositifs d'accompagnements européens (Pyrénées de cirque, *De mar a mar*). Le cirque est en outre particulièrement développé en ex-Midi-Pyrénées grâce au Pôle national du cirque, Circa, implanté à Auch. Le festival Circa qui y est organisé annuellement et qui fête ses trente ans en 2017 est actuellement l'un des rendez-vous de l'ensemble des agents du secteur qui s'y retrouve annuellement. Les deux Centres nationaux des arts de la rue et de l'espace public (CNAREP) de Haute-Garonne, Les Pronomade(s) à Encasse-les-Thermes et L'Usine à Tournefeuille, contribuent également à cette dynamique. À ces structures et institutions, s'ajoute un grand nombre de lieux de résidence, de diffusion, de festivals, etc., gérés et organisés par des municipalités plus modestes, par des associations, dont des compagnies de cirque, (Mix'art Myrys, Arto, L'Été de Vaour, le Festival de ruelles d'Auriac-sur-Vendinelle, la Cave coopérative de la Compagnie Baro d'Evel, La Nouvelle Digue, La Fabrique et le CIAM de l'Université Toulouse – Jean Jaurès, etc.). Une étude menée par Adrien Guillot en 2013 recensait 197 compagnies de cirque en Midi-Pyrénées en 2013. Sur ces chiffres et sur le

(2004) et *Compte de faits* (2011) créés par le Collectif Prêt-à-porter dont les acrobates ont été formés au Lido à Toulouse, du *Triptyque de la personne* composé de *Singularités ordinaires* (2007), *Nour* (2011) et *Sujet* (2014) ainsi que de la forme plus expérimentale *ROèrgue* (2011) créés par le plus composite Groupe de recherche artistique (Le GdRA) qui a été fondée par l'acrobate Julien Cassier (originaire de Haute-Garonne mais formé au CNAC) et par le musicien Christophe Rulhes. Nous étudierons également plusieurs des créations de la Compagnie d'Elles, avec laquelle nous collaborons depuis 2008 comme nous l'avons signalé dans les toutes premières pages de cette thèse, notamment *Lames sœurs* (2008), le premier volet du triptyque intitulé *Geste criminel, geste circassien, une histoire de centimètre*, ainsi que la forme expérimentale qu'est *La Mort du taureau* (2016). Nous avons accordé une place particulière à *Be Felice. Hippodrame urbain* (2015, rue), créé par cette même compagnie, dont nous avons entrepris d'analyser non seulement la forme aboutie mais aussi le processus de la création. Les spectacles *En attendant la suite* (2017) de la compagnie La Main s'affaire, *Apartés* (2009) de la Compagnie Singulière, *Espace* (2016) de la Compagnie 111, qui travaillent également à une hybridation de l'acrobatie et du texte, ont contribué à alimenter notre réflexion et viendront ponctuellement compléter le volet toulousain de ce corpus.

Notre étude repose également sur l'analyse des fictions acrobatiques suivantes, créées par trois compagnies de cirque françaises issues d'autres horizons géographiques mais aussi esthétiques : *The Elephant in the room* (2015), créé par le quatuor d'acrobates du Cirque Le Roux formés à l'École nationale du cirque de Montréal et à l'École supérieure des arts du cirque de Bruxelles, nous permettra d'approfondir l'hybridation de l'acrobatie avec des formes qui empruntent au théâtre de boulevard. Nous étudierons le spectacle *La Mourre* (2009), créé par La Scabreuse, un collectif cofondé en 2005 « par deux circassiens issus de la quinzième promotion du CNAC, une musicienne, un metteur en scène et un chargé de production¹ ». Nous avons enfin choisi d'étudier *Les Petits Bonnets* (dans la version solo créée en 2016), une fiction hybride dont les textes, la musique et la mise en scène ont été réalisés par Pascaline Herveet, chanteuse qui a repris en 2012 le cirque fondé par

développement du cirque en Midi-Pyrénées, voir : « Midi-Pyrénées – terre de cirque. Identification de la filière cirque 2013 », étude réalisée par Adrien Guillot, TERRITOIRES DE CIRQUE, *op. cit.*

¹ D'après la description proposée par le collectif sur son blog. Ressource numérique consultée le 23 juillet 2017. <http://la-scabreuse.blogspot.fr/p/la-compagnie.html>

son père Jean-Christophe Herveet en 1985. Cette autrice¹ de cirque a l'originalité d'avoir écrit en amont de la création scénique le texte *Les Petits Bonnets*² spécifiquement pour l'acrobatie et le chapiteau.

Alors que les arts du cirque offrent de dynamiques réseaux de diffusion européens et internationaux, l'utilisation du texte et de la langue française est, comme pour les œuvres dramatiques, une limite à la diffusion internationale des spectacles qui constituent notre corpus. Une telle diffusion demande une organisation dont la création acrobatique n'est pas familière – la traduction, le surtitrage, l'adaptation en langue étrangère ou le livret – ce qui alourdit la mise en œuvre et ses coûts. De la même manière, peu d'œuvres acrobatiques étrangères mobilisant le texte et la parole sont diffusées sur les scènes françaises. Afin de ne pas cantonner notre étude à un contexte franco-français, nous avons choisi d'étudier ponctuellement le spectacle *Undermän* (2010) créé par le metteur en scène suédois Olle Standberg et diffusé en anglais dans le cadre du festival *Circa* ainsi que le théâtre acrobatique de la Compagnia Finzi Pasca (Suisse-Québec) en abordant *Donka, une lettre à Tchekhov* (2010) qui a la particularité d'être un hommage au dramaturge russe et dont les textes énoncés par les comédiens ont été traduits dans plusieurs langues dont le français.

Nous exposerons plus précisément les spécificités de chacun de ces spectacles dans notre sixième chapitre qui est consacré à leur analyse et évoquons, à présent, les problématiques que soulève la création de ces fictions qui hybrident l'acrobatie et le texte, le corps acrobatique et la parole.

Déplacement d'un imaginaire

Plus qu'à d'autres formes de mélange ou de métissage des arts, c'est au processus qu'est l'hybridation que nous nous intéresserons. Le suffixe « -ation », qui insiste sur

¹ Nous avons choisi la féminisation de la fonction d'auteur en « autrice » (plutôt qu'en « auteure ») dans la mesure où, selon la chercheuse Aurore Evain, ce terme « repos[e] le lien entre féminisation et légitimation dans une vaste réflexion sur le rapport sexué au langage ». C'est en outre celui dont Le Haut conseil à l'égalité entre les femmes et les hommes préconise l'usage dans son *Guide pratique : Pour une communication publique sans stéréotype de sexe* paru en 2016. Aurore EVAIN, « Histoire d'autrice, de l'époque latine à nos jours », in A.-M. HOUDEBINE (dir.), *Femmes et langues*, n° spécial de *Séméion. Travaux de sémiologie*, 6, fev. 2008 / rééd. en ligne, SIEFAR, 2009, p. 7. Ressource numérique consultée le 25 octobre 2016. <http://siefar.org/wp-content/uploads/2015/09/Histoire-dautrice-A.-Evain.pdf> ; HAUT CONSEIL À L'ÉGALITÉ ENTRE LES FEMMES ET LES HOMMES, *Guide pratique pour une communication publique sans stéréotype de sexe*, La Documentation Française, 2016. Ressource numérique consultée le 17 août 2017. http://www.haut-conseil-egalite.gouv.fr/IMG/pdf/hcefh_guide_pratique_com_sans_stereo-vf-2015_11_05.pdf

² Pascaline HERVEET, *Les Petits Bonnets*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2016.

le caractère actif du phénomène, indique que l'hybridation tient compte du *travail* et du *déplacement* qu'entraîne la rencontre, souvent conflictuelle voire violente de matières hétérogènes, dans la mesure où elle rompt avec la maîtrise et crée de l'inattendu. Le processus d'hybridation, transformant deux éléments donnés en un autre nouveau, mais non homogène, s'amorce lorsqu'il n'absorbe pas, purement et simplement, les autres arts en jeu, lorsqu'il travaille les endroits de frottement, de concurrence et les aspérités. C'est bien le mouvement de transformation d'un art et des représentations qu'il véhicule que nous chercherons à saisir depuis le point de vue singulier de la mise en œuvre.

Explorant l'acrobatie à sa limite entre le visible et de l'invisible, nous observerons comment son hybridation avec le texte transforme la façon dont les *figures* que façonne le corps acrobate basculent de l'« image¹ » vers l'« imaginaire² » et participe à la composition de fictions narratives qui, dans le cas de notre corpus, osent composer de la représentation. Les scènes acrobatiques peuvent avoir tendance à se méfier de la fiction dès lors que sa définition est réduite au mensonge ou à la feinte. Une telle conception de la fiction fait peser un soupçon sur le pacte sur lequel repose la plupart des mises en scène de l'acrobatie, la *réalité* de l'exécution que résume l'accroche clichée suivante : « ici et maintenant, sous vos yeux ébahis »³. L'acrobate ne fait pas semblant ; ce qui n'empêche pas certains spectateurs de chercher le « truc » tant la posture des corps relève de l'*irreprésentable*. De ce point de vue, le corps acrobate *est* fiction, une fiction qui outrepassa la simple représentation référentielle et façonne des représentations imaginaires, quand elle ne tend pas à relever du merveilleux comme nous le montrerons dans notre premier chapitre⁴. « Le pouvoir spécifique de l'imaginaire est de représenter ce qui n'est pas et, pourquoi s'en priver, ce qui ne peut pas être⁵ », rappelle en effet le philosophe François Flahault. Au-delà du mélange des arts et du mélange des genres, les fictions acrobatiques hybrides font l'expérience d'un mélange des imaginaires : comment la

¹ Article « figure », in Paul ROBERT (dir.), *Le Nouveau petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires le Robert, 2003, p. 1066.

² *Ibid.*, p. 1067.

³ Les formes acrobatiques qui utilisent les procédés de mises en scène issus de la magie, telles que *L'Autre* de Claudio Stellatto, déplacent et jouent avec ce pacte.

⁴ Voir *infra*, p. 72.

⁵ François FLAHAULT, « Récits de fiction et représentations partagées », *L'Homme* n° 175-176, 2005, p. 47. Ressource numérique consultée le 3 août 2017. http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=LHOM&ID_NUMPUBLIE=LHOM_175&ID_ARTICLE=LHOM_175_0037

fiction que façonne la malléabilité des corps acrobates s'articule-t-elle avec celles que peut fabriquer, au-delà du drame, le verbal dans un cadre scénique ?

Par l'hybridation qu'elles expérimentent et mettent en œuvre, les formes que nous étudions assument la part de représentation dont peut faire preuve le mouvement acrobatique (mais que les scènes circassiennes tendent à reléguer au second plan au profit de l'immédiateté et de la réalité du spectacle acrobatique) en ajoutant de la représentation par le *logos* à la représentation par le corps. L'hybridation avec le texte n'est-elle pas un moyen de remotiver le mouvement acrobatique par le biais d'autres arts activant la potentialité d'un sens et de déjouer la tendance à l'uniformisation des scènes acrobatiques contemporaines ? Malgré la pluralité revendiquée par les agents du champ circassien, nous observons en effet une certaine uniformisation des programmations des scènes circassiennes, notamment dans les festivals organisés par les différents lieux et réseaux qui diffusent souvent un petit nombre de mêmes spectacles « repérés ». Selon nous, cette pluralité tient plus souvent de la diversité disciplinaire constitutive des arts du cirque que d'une réelle diversité esthétique. Par ailleurs, face à la concurrence croissante, les spectacles répondent à des logiques économiques qui favorisent la standardisation des formats, les distributions réduites, le « tout public », les formes exportables, donc de préférence muettes. Si les prises de risque physiques sont toujours bien réelles, les *prises de risque* artistiques restent marginales. Peu de propositions sortent des autoroutes bien balisées auxquelles la sphère circassienne semble s'être habituée pour s'aventurer sur le fil plus risqué d'expériences esthétiques offrant leur place à l'imprévisible, à la dissonance et à l'activation de la pensée. « Pas de pensée qui vaille sans mise en péril et pas d'art du cirque qui ne soit un engagement dans la pensée mais dans une pensée qui accueille l'impensable, qui se fait compagne du pire¹ » écrit pourtant Marie-José Mondzain.

Il s'agira de comprendre dans quelle mesure, « entre suture et rupture² », les formes que nous étudions opèrent un glissement des codes et un glissement du genre vers un geste en dialogue avec un propos, une mise en scène, une vision du monde, quitte à prendre le risque de se dénaturer comme forme ou dispositif artistique. Les mutations formelles enrichissent et complexifient le discours que l'acrobatie peut tenir sur le monde, elles sortent le cirque de sa clôture et offrent une alternative aux représentations que les scènes circassiennes portent sur elles-mêmes. Reprenons à notre compte et transposons aux études circassiennes l'affirmation

¹ Marie-José MONDZAIN, *Images (à suivre). De la poursuite au cinéma et ailleurs, op. cit.*, p. 20.

² Catherine MALABOU, *La Plasticité au soir de l'écriture. Dialectique, destruction, déconstruction, op. cit.*, p. 71.

d'Yves Citton au sujet des études littéraires dont il prend la défense dans *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?* Le spécialiste de la littérature du XVIII^e siècle écrit : « Poser la question du *pour quoi* des études littéraires conduit inévitablement à se demander *sur quoi* nous appuyons notre conception de la vie humaine, *vers quoi* nous essayons de l'orienter et *au sein de quelles formes sociales* nous estimons la voir se développer au mieux¹ ». Il s'agira d'observer si et comment cette interartisticité transforme le matériau acrobatique et les représentations qu'il engage, mais aussi comment la confrontation de matériaux hétérogènes permet d'affiner les potentialités narratives d'un art du corps avant tout visuel et la plupart du temps muet. Alors que le cirque, ce « monde à part », peut entraîner « l'isolement² » de ceux qui le pratiquent, que de nombreuses mises en scène restent autoréférentielles, nous tenterons de saisir de quelle manière le mouvement acrobatique a la capacité de représenter le monde, d'en proposer une vision singulière et de « voir grossir sous la loupe de notre regard les qualités mêmes qui constituent l'époque ouverte par notre modernité, [d']observer ce que *ça* fait à l'homme que d'être désormais dans un monde en mouvement, où tout bouge et tout se transforme sans répit³ ». Les arts acrobatiques se confrontent « au *mythe de la vie* propre à nos sociétés postindustrielles⁴ », ils ont la capacité de « raconter avec le même souci les existences uniques des hommes, qu'ils aient été divins, médiocres, ou criminels⁵ ». Que reste-t-il du cirque lorsqu'il est confronté à l'hybridation, lorsqu'il prétend sortir du champ du visuel et travailler à la transformation du visible ? Lorsque le geste acrobatique est désacralisé, relié au quotidien et à l'intime par le biais de la fiction ? L'identité technique de l'acrobatie résiste-t-elle aux discours problématiques de ces fictions acrobatiques ? La récurrence des questionnements sociaux ou liés à la condition humaine nous pousse à nous interroger : l'acrobatie serait-elle en train de « réinvestir en elle la société⁶ » ?

¹ Yves CITTON, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007, p. 29.

² « Le cirque est un monde à part. On ressent lorsqu'on y vit que son environnement se modifie peu, même si le voyage est permanent. Les mêmes caravanes disposées identiquement autour de la piste, terrain de jeu des enfants et lieu de travail des parents, entretient l'isolement² ». Philippe GOUDARD, *Le Cirque entre l'élan et la chute. Une esthétique du risque*, *op. cit.*, p. 85.

³ *Ibid.*, p. 36.

⁴ Isabelle BARBÉRIS, *Théâtres contemporains. Mythes et idéologies*, *op. cit.*, p. 13.

⁵ Marcel SCHWOB, *Vies imaginaires* in *Œuvres*, *op. cit.*, p. 515.

⁶ Roland BARTHES, *Mythologies*, *op. cit.*, p. 181.

Fabrique des formes acrobatiques

Le choix de situer notre recherche à l'endroit de l'hybridation et de la fiction, donc de la *fabrique* des formes acrobatiques, nous permet d'approfondir l'étude d'un certain nombre de questions qui animent la création acrobatique actuelle dans la mesure où les artistes se confrontent de manière empirique à la complexité du champ dans la mise en œuvre des formes : celle de la *poétique de l'acrobatie* que sous-tend la quête des dramaturgies circassiennes, de la *composition* des formes, c'est-à-dire de leurs mises en scène, et par conséquent celle de l'*auctorialité* dans les formes acrobatiques (de son partage au sein des équipes de création jusqu'à la part d'interprétation qui revient au spectateur).

Nos expériences de spectatrice comme celles de créatrice nous ont permis d'éprouver et de mesurer aussi bien la difficulté de mettre en œuvre une relation entre les arts de l'acrobatie et les arts du texte que la potentialité esthétique et politique d'une telle hybridation. Assister à des étapes de travail, observer la démarche de compagnies de spectacle en spectacle, collaborer étroitement avec l'une d'entre elles a été une source particulièrement riche et instructive pour comprendre les achoppements et la concurrence entre l'acrobatie et le texte tout comme ceux où l'articulation « fonctionne », selon nous qui cherchons, visons et sommes attachée à un certain degré de complexité des formes, c'est-à-dire où l'hybridation produit non seulement de l'émotion, mais aussi du sens, de la pensée, voire déplace, transforme et trouble les représentations du cirque, des arts et du monde.

Bien que relativement marginal dans l'ensemble de la production contemporaine, cette hybridation entre les arts de l'acrobatie et du texte, qui ne va pas de soi comme nous le détaillerons dans notre première partie, est particulièrement propice à la problématisation des transformations du champ circassien, notamment celle du processus de légitimation et d'artification à l'œuvre depuis la fin des années 1990, dont cette relation révèle les paradoxes et les ambivalences. Notre désir initial, l'intuition d'une articulation possible et la complexité de sa mise en œuvre, la rareté des formes abouties et les disparités en termes de diffusion racontent beaucoup de l'état esthétique et politique des scènes acrobatiques contemporaines, tout comme des expériences de création qu'il leur reste encore à mener comme à légitimer (ou relégitimer). Les formes hybrides parmi les plus expérimentales des productions contemporaines, qui convoquent le texte, révèlent en effet l'un des paradoxes majeurs avec lequel composent les scènes acrobatiques contemporaines françaises : la tension entre la dimension « populaire » qu'il est courant d'attribuer au cirque en tant qu'art « familial », « divertissant » associé à la fête (que nous ne restreignons pas

au cirque classique) et la tentation « savante » d'un « cirque de création », d'un « cirque d'art » ou d'un « cirque d'auteur », selon les formules en usage dans un champ qui cherche à affirmer sa légitimité comme *scène contemporaine* depuis les années 1990 (que nous ne restreignons pas aux scènes institutionnelles). Tout en contribuant à la légitimation du cirque en tant qu'art de la scène contemporain, le texte, qui reste jugé comme élitiste en soi par une partie du milieu circassien, trahirait la dimension (supposée) populaire et universelle (c'est-à-dire accessible à tous) des arts acrobatiques. L'appropriation de ce vocabulaire emprunté au théâtre par les arts du cirque atteste du pouvoir légitimant des domaines dramatiques et littéraires, tout en permettant à un champ artistique dont le vocabulaire critique reste à construire d'appréhender avec une précision plus fine les rouages et les nuances des œuvres créées et à créer¹. La tension et la tentative de conciliation entre le populaire et le savant est sans aucun doute l'une des plus aiguës avec lesquelles le cirque actuel, *contemporain*², doit composer.

Malgré la légitimité acquise depuis le début des années 2000, le cirque, dans tout le spectre de sa diversité, fait partie de ces arts considérés comme secondaires en quête de reconnaissance, il souffrirait d'un complexe d'infériorité selon Pierre Hivernat qui l'exprime dans un article marquant la sortie du *Panorama contemporain des arts du cirque*³ en 2010 :

On comprend vite, à écouter [nombre de circassiens], leur obsession de l'enfermement, leur réelle crainte de paraître de simples athlètes décérébrés dont le seul objectif serait d'agrémenter un peu de temps de cerveau disponible de spectateurs consommateurs (ou, pire, d'enfants), au lieu d'alimenter leurs réflexions poétiques sur l'état du monde. Le but ultime, conscient ou inconscient, n'est pas d'être programmé à Auch, mais bien à Avignon, d'éviter de brouter la

¹ Ce nœud fera l'objet d'un développement dans notre premier chapitre.

² Qualifier une partie de la production actuelle du cirque de « contemporaine » permet, en outre, de participer à l'élévation du cirque au rang d'« art majeur ». « Discours de Catherine Tasca (ministre de la Culture) », prononcé le mercredi 6 juin 2001 à l'occasion de la présentation de l'année des Arts du Cirque (Été 2001-Été 2002), *op. cit.*

³ Cette compilation (qui a le mérite d'exister) présente le parcours d'une centaine de compagnies *contemporaines* dont l'écrasante majorité est issue du CNAC de Châlons-en-Champagne ou ont été lauréates du très sélectif dispositif d'accompagnement à la création, prisé des jeunes compagnies *Jeunes Talents Cirque Europe*³ (désormais dénommé *Circus next*). Ses auteurs, Pierre Hivernat et Véronique Klein reconnaissent les limites et la part de subjectivité d'un tel ouvrage : « Dresser un panorama d'une discipline artistique relève de choix complexes, de partis et de partis pris forcément délicats, la construction d'une histoire contemporaine étant nécessairement subjective compte tenu du manque de recul ». Pierre HIVERNAT, Véronique KLEIN, *Panorama contemporain des arts du cirque*, Paris, Textuel, 2010, p. 11. Ce panorama adopte un point de vue qui fait la part belle aux compagnies ayant bénéficié des dispositifs institutionnels instaurés depuis 2001, il est le reflet des circuits disposant d'une hyper-visibilité et laisse dans l'ombre un grand nombre de compagnies moins bien ancrées dans les réseaux, moins visibles donc, dont la démarche n'en est pas moins contemporaine.

pelouse de Reuilly pour se poser sous les dorures mieux cultivées de Chaillot. [...] La grande famille du cirque est depuis longtemps décomposée. Circassiens se revendiquant chercheurs dignes des grands laboratoires, s'opposant aux amuseurs publics, aristocratie des grandes familles d'artistes contre familles nombreuses de saltimbanques intermittents du spectacle, cirque privé contre cirque public, réussite marquée par la reconnaissance d'Art Press contre fierté du reportage au 20 heures de TF1¹.

Ces tensions orchestrent la production actuelle et sont palpables au quotidien pour les compagnies dont les activités sont tirillées entre les polarités suivantes : les attentes des tutelles, des producteurs, des diffuseurs et des publics sont souvent pétries de contradictions. Contraint de s'inscrire dans l'un ou l'autre des réseaux de diffusion du cirque actuel (sans nécessairement le choisir), les formes contemporaines naviguent entre la volonté de mener une recherche artistique « innovante » et inventive ou celle de « réinventer² » le cirque, sans perdre de vue sa vocation divertissante capable de satisfaire le « plaisir du plus grand nombre³ ».

Nous avons pu remarquer au cours de nos années de doctorat, c'est-à-dire au cœur de la décennie 2010, que les formes hybrides auxquelles nous consacrons cette étude sont de plus en plus couramment admises, ce que nous expliquons par la plus grande exigence en termes de *dramaturgie* et d'*écriture scénique* à l'égard du cirque dont font preuve les différents agents de ce champ artistique, à commencer par les artistes. Les circassiens et circassiennes des années 2010 ne se contentent plus du simple nom d'*artistes* et n'hésitent plus à s'affirmer comme *auteurs* et *autrices*. Bien qu'elle soit une création parmi d'autres du genre monstre et hétérogène que nous étudions, la création de la forme autoréflexive [*De nos jours*] *Notes on the circus* par le quatuor du collectif Ivan Mosjoukine en 2012⁴ qui a connu un succès quasi-unanime dans le milieu circassien et qui, selon la journaliste Julie Bordenave, « explor[e] (enfin) avec malice les points d'achoppements entre expression verbale et physique⁵ » nous paraît une étape marquante de la légitimation d'un cirque écrit et parlé, mais aussi d'un cirque non plus seulement physique mais aussi « cérébra[ll]⁶ ». Un cirque qui ne craint plus la pensée, qui se pense, qui pense et donne à penser.

¹ Pierre HIVERNAT, « Le cirque (dé)complexé », *Stradda* n°18, HorsLesMurs, oct. 2010, p. 4.

² Le terme apparaît dans un nombre conséquent de notes d'intention de spectacles de cirque.

³ « Discours de Catherine Tasca (ministre de la Culture) », prononcé le mercredi 6 juin 2001 à l'occasion de la présentation de l'année des Arts du Cirque (Été 2001-Été 2002), *op. cit.*

⁴ Précisons que, bien qu'il y aurait eu sa place, ce spectacle ne figure pas dans notre corpus dans la mesure où nous n'avons pas eu l'occasion de le voir.

⁵ Julie BORDENAVE, « Ivan Mosjoukine. Le magique et le ridicule », *Stradda* n°24, avril 2012, p. 20. Ressource numérique consultée le 17 juillet 2017. <http://rueetcirque.fr>

⁶ *Id.* Dans le même article Julie Bordenave qualifie les artistes du quatuor Ivan Mosjoukine de « cérébraux ».

Nous consacrons une première partie à l'étude du contexte artistique et culturel dans lequel s'inscrivent les fictions acrobatiques hybrides créées depuis 2004. Nous y détaillons les potentialités esthétiques d'une hybridation de l'acrobatie et du texte, mais aussi ses empêchements en dénouant les ambivalences de l'imaginaire que déploient les corps acrobatiques, en tirant de l'oubli les expériences de formes circassiennes narratives et parlées qui parsèment l'histoire du cirque aux XIX^e et XX^e siècles, mais aussi en analysant les paradoxes qui naissent des choix et des mutations récentes du champ circassien en matière de politiques culturelles et influencent les esthétiques des créations du cirque.

La seconde partie qui articule théorie et pratique est une plongée dans la fabrique des fictions acrobatiques hybrides. Après avoir entrepris de théoriser une poétique de l'acrobatie qui trouve son fondement dans les potentialités métamorphiques du *corps* acrobatique et démêler la notion controversée dans le champ du cirque de *dramaturgie*, nous nous proposons d'analyser le processus de la création de *Be Felice. Hippodrame urbain* de la Compagnie d'Elles depuis les prémices de sa mise en œuvre jusqu'à sa réception. Il s'agit d'une réécriture scénique du roman *La Fuite à cheval très loin dans la ville*¹ écrit par Bernard-Marie Koltès sous la forme d'une fiction acrobatique singulière. Comment les transformations que le texte imprime à l'acrobatie et réciproquement permettent-elles de repenser les modalités de composition d'une forme acrobatique ? Comment donnent-elles lieu à la création de formes hybrides complexes, voire neuves ?

L'analyse d'un corpus plus large de spectacles nous permettra, en outre, d'appréhender l'originalité des créations souvent finement composées à laquelle donne lieu une telle hybridation. Ce mélange est si rare sur les scènes circassiennes actuelles qu'il relève de l'expérimentation pour les artistes qui s'y risquent. Cela que leurs concepteurs et conceptrices s'approprient des genres théâtraux ou d'autres formes narratives (cinéma, roman, etc.), comme le Cirque Le Roux et le Collectif Prêt-à-porter qui empruntent au théâtre de boulevard avec *The Elephant in the room* et *Histoire amère d'une douce frénésie*, tout en fictionnalisant une acrobatie spectaculaire. Ou bien que l'acrobatie se trouve déplacée, altérée, voire défigurée par la pluralité des matériaux scéniques comme dans les créations du GdRA, du Cirque du Dr Paradi, dans *Donka, une lettre à Tchekhov* de la Compagnia Finzi Pasca ou dans certaines des créations de la Compagnie d'Elles. Pour l'ensemble des spectacles étudiés, le texte et la parole imposent de repenser les corporéités acrobatiques

¹ Bernard-Marie KOLTÈS, *La Fuite à cheval très loin dans la ville* (1984), Paris, Éditions de Minuit, 2006.

comme les logiques de composition des créations, ils participent au renouvellement des scènes circassiennes qui affinent et affirment par ce biais leur point de vue sur le monde et fabriquent des fables acrobatiques.

1.
CONFLUENCE.
ACROBATIE ET TEXTE, CONTEXTE ET
CONDITIONS D'UNE HYBRIDATION

Aborder les scènes circassiennes par l'articulation entre l'acrobatie et le texte conduit à se frotter d'emblée aux contradictions et aux ambiguïtés qu'impliquent l'hétérogénéité des formes et la généalogie composite des arts du cirque. L'hybridité des œuvres circassiennes crée des rapports de concurrence entre les arts mobilisés qui façonnent des tendances esthétiques et/ou formelles à l'intérieur même du champ. Les tensions internes spécifiques aux arts du cirque interagissent avec celles qui sont actives dans les champs des arts de la scène en général, du contexte artistique contemporain plus large, voire du contexte social qui fabrique les esthétiques, les courants artistiques et les modes de pensée.

Alors qu'il a longtemps été considéré comme un divertissement de seconde zone, la reconnaissance et la légitimité du cirque sur le plan institutionnel qu'esthétique n'ont cessé d'être renforcés comme art du corps, art visuel et art non verbal depuis le début des années 2000. Les formes que nous étudions qui ont le souci du texte voire donnent la parole aux acrobates semblent être des créations à contre-courant parmi les esthétiques dominantes sur les scènes circassiennes des années 2004-2015. De telles créations sont assez peu nombreuses, leur mise en œuvre peut être laborieuse et la diffusion reste souvent confidentielle malgré un secteur en pleine expansion. Cette première partie s'attache à détailler les zones de confluences qu'implique le choix de composer avec les matériaux que sont le texte et l'acrobatie.

1.1. IMAGINAIRE DU CORPS ACROBATIQUE

La question par laquelle la politique est liée au théâtre n'est pas de savoir comment sortir du rêve pour agir dans la vraie vie. Elle est de décider ce qui est le rêve et ce qui est la vraie vie.

Jacques Rancière¹

Avant d'étudier la complexité et les rapports hétérogènes que peut susciter la mise en relation sur scène de l'acrobatie et du texte, il est nécessaire de préciser les spécificités du régime de représentation de la corporéité acrobatique au-delà des formes et des figures qu'elle dessine, au-delà de ses capacités d'abstraction et plus particulièrement les raisons qui lui permettent de faire coïncider, voire de confondre, le registre du réel avec le registre du merveilleux. Observons l'ambivalence de l'ambition de l'acrobatie à littéralement être une incarnation du merveilleux dans un espace-temps réel et partagé.

¹ Jacques RANCIÈRE, « Le Théâtre des pensées », in *Le Fil perdu. Essai sur la fiction moderne*, Paris, La Fabrique éditions, 2014, p. 138.

1.1.1. UN CORPS RÉEL AU SEUIL DU MERVEILLEUX

Le cirque est une institution temporaire qui instruit un rapport singulier entre les habitants et leur localité. Le cirque fait toujours référence au « ici », là où il se trouve, mais à un *ici altéré*, à une localité qui se représente depuis un ailleurs, à un dedans qui se regarde au-dehors.

Christian Lallier¹

1.1.1.1. La réalité comme horizon de la représentation acrobatique

Comme les autres arts du corps et de la scène, les spectacles acrobatiques reposent sur une relation immédiate entre le ou les corps en scène et ceux des spectateurs, tous partagent le même espace-temps de la représentation. Le plus souvent, comme cela a souvent été commenté, l'acrobatie ne se donne pas comme illusion ; au contraire, le ressort spectaculaire des formes acrobatiques, qui les caractérise partiellement, repose précisément sur la *réalité* de l'exécution du mouvement acrobatique, sur la réalité du tour de force et sur celle du risque auquel les acrobates s'exposent. Au cirque, « les performeurs font, en fait, exactement ce que l'on voit qu'ils font² », ils ne jouent pas, commente Anthony Coxe. La théoricienne anglaise de l'esthétique du cirque, Helen Stoddart, critique une telle approche qui réduit le cirque à ce qu'il a de « purement “démonstratif”³ » et évacue toute dimension interprétative.

Si les risques de raté, de chute, d'accident, voire de mort sont bien réels, la part de construction, de représentation et de mise en scène du mouvement qui a été longuement répété est reléguée à l'arrière-plan. Le geste acrobatique puise une large part de sa valeur spectaculaire dans l'affirmation de la réalité de l'incarnation qu'il

¹ Christian LALLIER, « Le Cirque, la performance du *contre-rôle* de soi », in Francine FOURMAUX (dir.), *Les Lieux du cirque*, Paris, Le Manuscrit, 2008, p. 159.

² Traduction personnelle de l'anglais, « The performers actually do exactly what they appear to do ». Anthony D. Hippisley COXE, *A seat at the circus*, New York, Macmillan, 1980, p. 24-25, cité par Helen STODDART, « Aesthetics », in Katie LAVERS, Peta TAIT (dir.), *The Routledge circus studies, op. cit.*, p. 15.

³ Traduction personnelle de l'anglais, « purely “demonstrative” ». Helen STODDART, « Aesthetics », *op. cit.*, p. 16.

donne à voir : un acrobate exécute une figure ou un mouvement, il ne les représente pas, même si la corporéité acrobatique – les formes, les figures, la malléabilité des corps et leur mise en déséquilibre – est le résultat d'un entraînement, d'une technique, d'une « balistique des trajectoires¹ » qui s'inscrit dans un agencement spécifique. Dans leurs *Écrits sur le sable...*, Maripaule Barberet et Philippe Goudard affirment cette appartenance du cirque à un espace spectaculaire « d'où la fiction et l'imitation sont absentes » :

Cirque, tauromachie, sport. Trois spectacles qui rassemblent les foules depuis l'antiquité. Trois espaces le plus souvent circulaires où l'action se situe au centre et au fond de l'ensemble des spectateurs. Trois populations d'artistes conjurant la présence de la mort, célébrant l'aléatoire par une recherche de la maîtrise de soi, trois rituels avec règles, lois, transgressions et acteurs. Trois théâtres de la performance comme métaphore de l'existence, théâtres de l'action d'où la fiction et l'imitation sont absentes².

Il est courant que les mises en scène de formes acrobatiques surinvestissent l'immédiateté de la présence entendue comme « une poussée du réel ou de l'indice matériel » qui « s'étale à la surface de la composition³ », pour reprendre la définition que propose Daniel Bougnoux dans *La Crise de la représentation*. L'acrobatie entend se placer dans un régime de la « cruauté » qui incite l'auteur à affirmer : « [a]u cirque, dans le spectacle sportif ou *a fortiori* aux arènes, tout n'est pas sémiotique – les taureaux en savent quelque chose⁴ ». La définition que le médiologue propose de « l'effet de cruauté » n'élimine cependant pas la représentation, celle-ci tend à se confondre avec la présence et concurrence toute mise à distance :

L'effet de cruauté, à l'opposé du *Verfremdungseffekt* brechtien qui multiplie coupures et différences, est de mettre celles-ci en suspens : signifié/signifiant/référent, acteur/personnage, représentation/présence, jeu/acte s'y rejoignent⁵.

Ce régime qui voit fusionner présence et représentation domine les formes acrobatiques. Si l'immédiateté existe bel et bien dans la relation, la réalité et l'authenticité de la représentation acrobatique relèvent, quant à elles, de la

¹ Joëlle CHAMBON, Philippe GOUDARD, Didier PLASSARD (dir.), *Dramaturgies. Mélanges offerts à Gérard Lieber*, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2013, p. 145.

² Maripaule BARBERET, Philippe GOUDARD (dir.), *Écrits sur le sable...*, Montpellier, Compagnie Maripaule B, Philippe Goudard, 1993, p. 101.

³ Daniel BOUGNOUX, *La Crise de la représentation*, Paris, La Découverte, 2006, p. 19.

⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁵ *Ibid.*, p. 23.

construction. Ce présupposé conditionne la façon dont l'acrobatie est mise en scène et l'imaginaire qui lui est associé.

Le principal horizon de création des arts acrobatiques – la mise en scène de la virtuosité – et leur principale esthétique – celle du frisson – intensifient l'ancrage du geste acrobatique dans l'espace-temps de la représentation et entretiennent la part active de *hors-champ* menaçant que sont l'accident, la blessure et la mort. Le déséquilibre auquel l'acrobatie expose les corps leur fait courir de tels risques. Un spectacle acrobatique repose souvent sur l'*authenticité* de la présence des artistes qui font *réellement* des choses exceptionnelles et qui courent, *réellement*, le risque de la chute¹. L'espace circulaire du chapiteau ou du « cercle » recréé, avec ou sans palc, dans l'espace public souligne l'immédiateté du spectacle acrobatique dans la mesure où il est plus difficile d'y installer un quatrième mur que dans l'espace scénique frontal de la boîte noire. L'acrobatie est en cela très proche des scènes performatives dont elle semble partager une partie des conventions.

Alors que le théâtre naturaliste repose sur le postulat que le corps en scène représente une identité autre que celle de l'identité civile de l'acteur, le spectacle acrobatique classique ne dissocie souvent pas les identités civiles et scéniques mais valorise cette coïncidence. Contrairement au « dispositif traditionnel du théâtre² » dont Ariane Meyer-Mac Leod rappelle qu'il « montre des personnages, des paroles et des actes fictifs produits par des acteurs qui eux sont bien réels³ », l'acrobatie fait mine de ne s'embarrasser que peu de la fiction. Au contraire, la *réalité* de l'exécution a souvent la faveur dans les régimes de représentation. C'est la personne, l'acrobate, qui *réalise* le mouvement et non un personnage, comme ce serait le cas dans un processus mimétique même si le corps, l'incarnation et la technique de l'acteur sont, dans ce cas, tout aussi réels.

Il convient cependant de nuancer et de préciser les spécificités de la réalité et de l'authenticité représentées par des postures acrobatiques acquises à force d'entraînements exigeants et répétées à l'identique soir après soir, qui font l'objet

¹ L'acrobatie trouve en cela un point de coïncidence avec la performance et les pratiques performatives qui exposent le corps au regard et à une mise en danger physique et symbolique donnée comme *réelle* et *authentique*.

² Arielle MEYER-MAC LEOD, « Narration et fiction. Intermittences et soubresauts », in Arielle MEYER-MAC LEOD, Michèle PRALONG, *Raconter des histoires. Quelle narration au théâtre aujourd'hui ?*, Genève, Métis-Presses, coll. « Voltiges », 2012, p. 19.

³ *Id.*

d'une technique. Arielle Meyer-Mac Leod décrit un processus semblable de construction du réel et de l'authenticité dans le contexte de la performance :

À y regarder de plus près, il se pourrait bien que cet effet de réel dont se prévaut la scène performantielle ne soit pas très éloigné de ce que Roland Barthes décèle dans le fonctionnement de toute représentation réaliste et qu'il nomme un « effet de réel ». C'est-à-dire un ensemble de procédés et d'artefacts visant à donner l'illusion de la réalité. Jusqu'où ce que nous voyons sur la scène tous les soirs est-il vrai ? Le fait même que cela se répète tous les soirs n'implique-t-il pas la fiction¹ ?

Tout comme le « nouveau paradigme réaliste, fondé sur l'authenticité de l'acte théâtral » que repère Arielle Meyer-Mac Leod dans certaines formes théâtrales contemporaines, l'authenticité du corps acrobatique « reste néanmoins une construction artistique, basée sur des procédés produisant des “effets d'authenticité”, pourrait-on dire en ajustant la formule de Barthes² ».

Michel Bernard observe un effet semblable dans son étude de la création chorégraphique qu'il apparente à une fictionnalisation du corps en scène :

[L]e corps que l'on nous montre sur scène non seulement n'est pas réel, mais *ne peut l'être*. C'est ce qu'a fort bien compris Brecht en soulignant que le lieu scénique déréalise systématiquement ce qu'il donne à voir : quels que soient l'authenticité historique ou spatio-temporelle et le caractère narratif ou non de l'événement corporel perçu, la scène ne peut que le théâtraliser, c'est-à-dire le convertir en fiction en l'inscrivant dans la trame singulière et fluctuante de l'imaginaire collectif et individuel ou radical (selon la terminologie et de Castoriadis) du spectateur³.

La relation spatio-temporelle est immédiate donc réelle, la réalité et l'authenticité exposées ont fait l'objet d'une construction, relèvent de la mise en scène qui entoure la forme acrobatique et qui tendent à être gommées. Comme la *chute* rythme la tension narrative de certains récits dramatiques, romanesques, cinématographique, etc., la chute rythme les compositions acrobatiques. Lorsqu'il est mis en scène selon le principe courant d'une virtuosité allant *crescendo*, le cirque semble jouer sur une dynamique du même ordre : il semble construit comme une trame où l'imminence de la catastrophe structure la variation, où l'on attend la chute. Selon Helen Stoddart, le cirque qui repose sur l'immédiateté de la relation et sur une mise en

¹ *Ibid.*, p. 20.

² *Ibid.*, p. 20-21.

³ Michel BERNARD, *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre national de la danse, 2001, p. 87.

scène spectaculaire met en œuvre une « esthétique [qui] donne la priorité à l'effet sur la pensée¹ ».

L'« effet de présence » d'un régime supposé réel entre en concurrence avec une présence qui a dans le même temps l'ambition d'activer un imaginaire, d'être le support à la fabrique de sens et de récit inventé – « Être présent, c'est entrer dans la *fantasia*, c'est-à-dire très exactement dans la *mobilité qui (se) montre*² » écrit Catherine Malabou. Le réel que l'acrobatie présente est un réel tout aussi construit, composé, mis en scène que peut l'être l'illusion, tout aussi artificiel donc. Tout aussi propice à l'élaboration de fictions.

1.1.1.2. Le potentiel merveilleux du geste acrobatique

Tout en investissant l'immédiateté de la représentation scénique pour faire de la réalité un postulat du spectacle de cirque, le corps acrobate est exposé comme corps extraordinaire. La corporéité acrobatique s'écarte, en effet, des représentations quotidiennes où elle trouve peu de référents, dans lesquelles elle est incongrue et peu vraisemblable. L'acrobatie déploie une potentialité *imaginaire* et *fictionnelle*. Les acrobates virtuoses aiment à être présentés comme des « protagonistes riches de dons inaccessibles aux mortels et qui violent les lois de la nature physique³ ». Jean-Jacques Vincensini ne manque pas de montrer l'importance de la réception dans le cadre littéraire : « Le merveilleux est donc un *effet de sens*, fruit de la *réception* que l'écriture surprenante, si finement travaillée, exprime à l'intérieur de la fiction⁴ ».

L'article que le *Vocabulaire d'esthétique* consacre à l'art de l'acrobatie mentionne la spécificité de cette pratique en qualifiant le mouvement acrobatique d'« anormal⁵ ». Anne Souriau observe la place que prend l'acrobatie dans le ballet classique et affirme que, dans ce cadre, « [l]es mouvements acrobatiques servent plus particulièrement à exprimer le surnaturel, le fantastique, grâce à leur côté invraisemblable et anormal (négarion apparente des lois de la pesanteur et de l'équilibre, par exemple) [...]»⁶. L'emploi des termes « surnaturel » et « fantastique »

¹ Traduction personnelle de l'anglais, « its aesthetics prioritize effect over thought ». Helen STODDART, « Aesthetics », *op. cit.*, p. 18.

² Catherine MALABOU, *La Plasticité au soir de l'écriture. Dialectique, destruction, déconstruction*, *op. cit.*, p. 63.

³ Jean-Jacques VINCENSINI, « Merveilleux et mythe », in Danièle CHAUVIN, André SIGANOS, Philippe WALTER (dir.), *Question de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Éditions Imago, 2005, p. 237.

⁴ *Ibid.*, p. 239.

⁵ Anne SOURIAU, « Acrobatie », in Étienne SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*, *op. cit.*, p. 35.

⁶ *Id.*

indique que la philosophe situe l'acrobatie bien au-delà de la simple fiction, dans le registre du merveilleux. L'emploi de l'adjectif « apparente » souligne tout de même à demi-mot l'artificialité dont use l'acrobatie pour faire croire à un affranchissement des lois de la physique.

Jean Starobinski, qui s'appuie lui aussi sur l'exemple du ballet classique, énonçait dans son *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, le paradoxe que les arts acrobatiques entretiennent quand il s'agit d'en décrypter le sens :

Entre le triomphe de la chair et la virtualité d'une signification symbolique (suggérée par l'argument du ballet, mais le plus souvent assumée par le poète-spectateur), le spectacle offre à l'esprit un choix vertigineux : se laisser fasciner par la forte et vulgaire présence du réel vital, ou transcender, par un décret de la conscience interprétante, cette réalité du corps pour s'élancer vers le lointain d'une signification allégorique.¹

L'ensemble des formes acrobatiques compose avec cette ambivalence diégétique que la pratique de la discipline incorpore et qui voit coïncider un réel direct (et potentiellement brutal) avec des représentations extra-ordinaires propices à l'élaboration de fictions. La corporéité de l'acrobate, son rapport à l'espace et au monde, débordent des représentations communément admises, autrement dit des limites (physiques et psychologiques) que chaque personne perçoit individuellement en termes de posture de son propre corps dans l'espace. Elle est inscrite dans un ordre rationnel régi par les lois de la physique (puisque le corps est soumis aux lois de la gravité) tout en proposant des représentations si inhabituelles qu'elles en ont l'air irrationnelles ou surnaturelles² comme le relèvent Maripaule Barberet et Philippe Goudard dans leurs *Écrits sur le sable* :

L'art du cirque renvoie au surnaturel. Mais celui-ci se trouve aujourd'hui autant dans les mythes que dans les modèles physiques et mathématiques de l'univers. La réalité rejoint le surnaturel. Les sciences sont les véhicules modernes des mythes³.

Merveilleuses, « loin de se soucier de se donner comme crédibles⁴ », les corporéités acrobatiques peineraient, au premier abord, à s'inscrire dans des formes narratives dont la mise en scène et la diégèse postulent une vraisemblance (physique, sociale,

¹ Jean STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, *op. cit.*, p. 64.

² Ce phénomène nous paraît opérant quel que soit le degré d'exploit du mouvement acrobatique. L'exécution d'une simple roulade avant est tout aussi incongrue que celle d'une double vrille dans la représentation d'une situation quotidienne.

³ Maripaule BARBERET, Philippe GOUDARD (dir.), *Écrits sur le sable...*, *op. cit.*, p. 92.

⁴ Jean-Jacques VINCENSINI, « Merveilleux et mythe », *op. cit.*, p. 240.

psychologique, etc.) dans le cadre d'une narration logico-rationnelle, dite « linéaire », mais depuis longtemps remise en question dans les arts « traditionnels » du récit. Comme le « corps burlesque » analysé par Jacques Rancière dans *La Fable cinématographique*, le corps acrobate « contrarie » la fable aristotélicienne dans la mesure où il « défait les enchaînements de la cause et de l'effet, de l'action et de la réaction¹ ».

1.1.1.3. Représentations des corps acrobatiques

Le souci de virtuosité qui domine les scènes acrobatiques tend à montrer sous toutes ses coutures un corps idéalisé. Extraordinaire, car proposant la représentation de corps sains, souvent jeunes, sveltes, légers, puissants et souples, de corps qui évoluent avec aisance et se doivent d'être infaillibles, bref de corps « parfaits ». Une idéalisation à laquelle n'échappe pas Jean Starobinski lorsqu'il analyse que « la danse et l'acrobatie spectaculaires ne renvoient qu'au corps lui-même, à sa grâce, à sa vigueur, à son attrait érotique² ». Le corps de l'acrobate qui dépasse les limites de la représentation quotidienne, projette le fantasme d'un corps puissant, il actualise les corps fictifs qui prolifèrent dans les représentations culturelles et médiatiques dominantes. Non content d'incarner un idéal de perfection, le corps de l'acrobate le surpasse et propose des représentations d'un corps surhumain, inhumain ? « Des corps en mouvement, toujours des corps, mais dont l'élan et la légèreté sortent du commun, accomplissant, en pleine lumière, l'exploit fantastique dont l'humanité vulgaire est incapable³ », écrit encore Jean Starobinski. L'artiste de cirque, en accomplissant ce que tout un chacun ne peut imaginer possible, s'élève alors selon les époques et les cultures au rang de divinité ou de superhéros.

Le corps de l'acrobate incarne encore d'autres modèles de figures imaginaires lorsqu'il entreprend d'intensifier l'animalité du corps ou la relation entre humain et animal (le centaure est une figure récurrente des représentations circassiennes⁴), mais également des corps *cyborgs* augmentés ou hackés par la technique. Les agrès contribuent à augmenter le corps des acrobates, peu d'entre eux sont intégrés au corps. Nous pensons aux échasses qui augmentent la taille du corps, mais surtout aux échasses propulsives qui augmentent la vitesse des acrobates et leur permettent

¹ Jacques RANCIÈRE, *La Fable cinématographique* (2001), Paris, Points, coll. « Essais », 2016, p. 28.

² Jean STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, *op. cit.*, p. 56.

³ *Ibid.*, p. 30.

⁴ Les créations du Théâtre du Centaure reposent sur cette figure.

d'augmenter leur détente. Que dire encore des techniques de suspension par les cheveux (discipline classique du cirque que le cirque contemporain s'est récemment réapproprié¹), de l'importation des techniques de fakirisme², de l'usage massif d'anti-inflammatoires ou du rôle que la chirurgie et les prothèses chirurgicales jouent dans la longévité des carrières ?

La corporéité malléable de l'acrobatie est doublée d'une théâtralité *plastique*³ – plutôt que dramatique – fondée sur la potentialité métamorphique de l'image – plutôt que sur la combinaison d'actions – mais tout aussi capable de façonner des représentations, d'être l'objet d'une lecture, d'une interprétation. À cet endroit, la théâtralité spécifique à l'acrobatie s'éloigne de celle du théâtre, plus précisément des formes du registre mimétique, naturaliste ou performatif. Les représentations que l'acrobatie façonne sont à de nombreux égards plus proches de celles élaborées dans des œuvres littéraires (nous pensons au roman ou à la bande dessinée) ou audiovisuelles (cinéma, série télévisée, vidéo, etc.) qui relèvent dans la création contemporaine plus couramment que le théâtre du merveilleux et du fantastique. Comme la marionnette où le corps délègue tout ou partie de la représentation à l'objet ou comme la magie qui s'emploie précisément à déformer le réel, l'acrobatie engage la scène dans ces registres. Les représentations que dessinent les corps acrobatiques, leurs caractères plastiques et figuratifs en font en outre des corps propices à une expression symbolique, allégorique ou métaphorique.

¹ Voir *Capilotractées* par Sanja Kosonen et Elice Abonce Muhonen, Galapiat Cirque, 2014.

² Voir les spectacles de Makadam Kanibal, *Le Cirque des curiosités* (2004), *Galalo Kanibal* (2008), *Sélection naturelle* (2011) et le solo de Madam'kanibal, *Anatomik* (2015).

³ Une théâtralité plastique qui n'est pas spécifique à l'acrobatie mais qu'elle partage avec les autres arts du corps et de la scène (danse, théâtre, musique, magie, marionnette, etc.).

1.1.2. UN « OPÉRA DE L'ŒIL ». COMPOSITION ET ORCHESTRATION DES SCÈNES ACROBATIQUES

1.1.2.1. Mise en récit de l'acrobatie

Les scènes acrobatiques doivent composer avec une ambivalence diégétique dont la polarité n'est pas sans travers et dont la mise en œuvre n'est pas dépourvue de difficultés. Lorsqu'il s'agit de mettre en scène le corps et le mouvement acrobatique, de l'inscrire dans la durée d'une forme scénique, de composer et d'orchestrer² la représentation, de construire un récit, la tension entre réel et merveilleux est couramment agencée de plusieurs manières dont la typologie laisse entrevoir des registres et des genres dans ce qui forme les scènes acrobatiques³.

L'un des moyens de concilier cette ambivalence diégétiquement contradictoire dans le contexte d'une narration cohérente, vraisemblable et rationnelle, consiste, pour les créateurs de formes acrobatiques, à ne pas prétendre représenter autre chose que ce que le spectacle donne à voir, c'est-à-dire un ou des acrobates à l'œuvre. L'acrobatie relève de la monstration, dont le cirque classique est l'un des paradigmes lorsqu'il met en scène l'acrobatie dans un cadre présentatif (regards et saluts rythment la performance). L'autoréférentialité permet d'entretenir cette ambivalence lorsque l'acrobatie est théâtralisée et est inscrite dans une mise en scène plus ou moins strictement attachée à la notion de *vraisemblable*. De nombreux spectacles représentent la vie circassienne. Dans ces formes, où le milieu et la pratique se racontent eux-mêmes, l'acrobate devient le personnage d'une (auto)fiction⁴, que les codes et les conventions soient reproduits, mis en crise, parodiés ou surjoués.

¹ Patrick Désile cite Théophile Gautier, in Patrick DÉSILE, « "Cet opéra de l'œil". Les pantomimes des cirques parisiens au XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 2.

² « La mise en scène au cirque s'apparente à la direction d'un orchestre qui produirait des mouvements. Les tonalités de chaque numéro, ainsi que leur rythme propre, et les rapports que ces éléments entretiennent avec le rythme, la pulsation et la tonalité générale du spectacle, sont à considérer. » Maripaul BARBERET, Philippe GOUDARD (dir.), *Écrits sur le sable...*, *op. cit.*, p. 92.

³ Rappelons que comme dans d'autres arts longtemps (et encore parfois encore) considérés comme mineurs ou comme sous-genres d'autres champs artistiques (bande dessinée, séries, etc.), genres et registres ne sont pas clairement tracés dans les arts du cirque et les arts acrobatiques.

⁴ La pièce *Acrobates* écrite par Israël HOROVITZ est un exemple de ce phénomène, mais aussi d'un grand nombre de spectacles de cirque qui ne sont pas nécessairement « parlés », nous pensons à *Après la pluie* (2004)

D'autres mises en scène accentuent la représentation de l'acrobate comme un être extraordinaire, hors-norme, en deçà ou au-delà de l'humanité. Le récit se situe alors hors de la quotidienneté dans des récits dont l'espace-temps est régi par d'autres lois physiques et sociales : des mondes imaginaires ou assimilés au rêve. Les cosmogonies que fabriquent les spectacles du Cirque du Soleil en sont un exemple. Notons que, par extension, le cirque aime se représenter lui-même comme une cosmogonie autonome (avec ses lois physiques et sociales) qui se situe en dehors des référents du monde et du quotidien. Le dispositif circulaire, le campement et le chapiteau incorporent le spectateur à cet espace fictionnel dans lequel il entre physiquement et qui, davantage qu'au théâtre, fait déjà partie du spectacle. La réalité présentée sur la piste est ainsi prise dans un dispositif fictionnel qui est, par ailleurs, « la vraie vie » de la troupe du cirque. De telles mises en scène entretiennent une séparation nette entre les artistes en scène et les spectateurs qui, tout en partageant un même espace-temps le temps du spectacle, n'appartiennent pas aux mêmes mondes.

Certaines créations, dont beaucoup appartiennent aux formes contemporaines, insistent, à l'inverse, sur le caractère *ordinaire* de l'acrobate et élaborent un contre-récit à la puissance acrobatique (sans nécessairement s'inscrire dans un registre clownesque ou burlesque). Les choix de mises en scène soulignent la « normalité » de l'acrobate, son appartenance au même monde que tout un chacun, voire sa fragilité et ses faiblesses. Le choix du vêtement ordinaire¹ comme costume de cirque contemporain participe au processus de « réhumanisation » de la figure de l'acrobate, non plus représenté en surhomme mais en personne ordinaire. Dans une certaine mesure, de telles dramaturgies rééquilibrent l'asymétrie du rapport lorsque l'acrobate exhibe une puissance qui renvoie le spectateur à son ordinaire médiocrité.

Il est cependant assez rare que les spectacles s'en tiennent strictement à l'une ou à l'autre de ces polarités, beaucoup s'emploient à agencer, à organiser une circulation entre le réel et le merveilleux. Ce seuil que travaillent les formes acrobatiques est

du Cirque Désaccordé, *Parfum d'est* (2005) et *Le Chant du dindon* (2009) de la Compagnie Rasposo, *Undermän* (2010) de l'acrobate et metteur en scène suédois Olle Strandberg, *La Mort du Taureau* (2016) de la Compagnie d'Elles, etc. Israël HOROVITZ, *Acrobates*, traduit de l'anglais par Jean-Paul Delamotte, in *Dix pièces courtes*, Montreuil, Éditions théâtrales, 2007.

¹ Nous entendons ici par « vêtement ordinaire » des vêtements portés dans la vie de tous les jours, ce qui signifie tout particulièrement deux choses dans le cadre de notre étude : des vêtements issus de l'environnement quotidien urbain, occidental, européen, français et les tenues souples que portent les acrobates au quotidien, c'est-à-dire en situation d'entraînement. De tels costumes détonent dans le contexte d'un art réputé pour l'extravagance de ses costumes et pour leurs paillettes.

sans doute ce qui en fait l'un des intérêts majeurs, l'une des lisières de la potentielle hétérogénéité des formes acrobatiques (avant que le texte n'entre en ligne de compte). Dans le spectacle de cirque classique, la figure de Monsieur Loyal orchestre la circulation entre les différents niveaux diégétiques du spectacle par sa posture et par la rhétorique qu'il déploie¹. Notons tout de même que le texte et la parole jouent un rôle pivot majeur dans la mise en scène virtuose du cirque classique à l'échelle du spectacle (et non pas du numéro). Les formes du « nouveau cirque », qui ont fortement contribué à théâtraliser le cirque et à inscrire le mouvement acrobatique dans des trames narratives, composent avec la même ambivalence comme le souligne Martine Maleval en s'appuyant sur l'expérience et les propos du metteur en scène Guy Alloucherie (Compagnie HVDZ) :

Cette question est la question fondamentale incontournable de tout créateur d'un spectacle de nouveau cirque. L'exploit en soi est un drame ; alors, comment l'introduire dans une dramaturgie ? Se pose peut-être ici la question du drame réel inscrit dans un récit fictionnel. Le personnage s'efface, disparaît peut-être, lorsque l'individu, artiste de cirque, prend le risque de la prouesse. Guy Alloucherie poursuit : « je me souviens que l'une de mes acrobates a dit un jour : "Je n'interprète pas un personnage je suis moi-même." Ce n'est pas vrai, cela reste un personnage, parce que ce n'est jamais qu'une partie d'elle sur le plateau ».²

L'un des procédés couramment mis en œuvre pour articuler des registres rationnels et merveilleux est celui de l'enchâssement ou de l'articulation de différentes strates spatiotemporelles – autrement dit de « chronotopes » qui « exprime[nt] l'indissolubilité de l'espace et du temps (celui-ci comme quatrième dimension de l'espace)³ », selon Mikhaïl Bakhtine qui théorise ce concept à propos du roman. Le cirque emprunte ainsi à la littérature, au théâtre ou au cinéma les procédés de compositions qui permettent sa mise en récit. La scène bascule d'un certain monde réel à un certain monde merveilleux (monde du rêve, du cirque, etc.) en même temps que l'on passe d'une corporéité quotidienne à une corporéité acrobatique. Le montage s'opère de la même façon que dans les formes de cinéma du début du XX^e siècle étudiées par Laurent Guido. Il explique la façon dont le cinéma inscrit les performances dans le récit :

¹ Personnage intermédiaire entre les gradins et la piste, il représente le réel et ouvre les portes de l'imaginaire et du merveilleux.

² Martine MALEVAL, *L'Émergence du nouveau cirque. 1968-1998*, *op. cit.*, p. 283.

³ Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1991, p. 237.

Cette manière de relier un segment chorégraphique au regard d'un personnage s'imposera comme une pratique récurrente dans la représentation de la danse au cinéma. Elle constitue l'une des principales stratégies pour rattacher n'importe quelle performance physique à la dynamique du récit, des « Films d'Art » lancés par la société Pathé dans les années 1908-1909 au cinéma classique hollywoodien¹.

Est-ce l'une des raisons pour lesquelles les formes circassiennes et acrobatiques reposent sur un agencement par collage et/ou montage de fragments (plus ou moins émiettés) ? Ces modes d'écritures appartenant aux arts visuels et largement répandus dans les écritures scéniques contemporaines, semblent particulièrement opérantes pour orchestrer l'ambivalence de l'imaginaire des scènes acrobatiques.

Le texte, matière capable d'entretenir l'ambivalence des corporéités acrobatiques, de contribuer à leur orchestration, d'influer sur les registres de récit mobilisés, ajoute de l'hétérogénéité aux spectacles acrobatiques. Il s'agit d'articuler la rivalité entre les modalités dramaturgiques de la matière acrobatique et de la matière textuelle dont les logiques de compositions peuvent être délicates à articuler. En effet, les expériences acrobatiques pluridisciplinaires qui impliquent le texte entraînent les metteurs en scène de formes acrobatiques à composer avec cette ambivalence à laquelle s'ajoute une série de contraintes d'ordre physiologique, cognitif et culturel.

1.1.2.2. Acrobatie et texte : orchestrer les interférences

La mobilisation sur scène de matières acrobatiques et de matières textuelles entraîne un phénomène de concurrence attentionnelle spécifique avec lequel il est nécessaire de composer. Malgré une capacité commune à façonner des formes scéniques, des images et des récits, comment composer sur scène avec ces deux matières hétérogènes ? Les différences de ces deux matériaux scéniques et de leur potentialité à faire sens entretiennent des rivalités qui complexifient, peuvent gêner, voire empêcher, aussi bien le processus de création de ces œuvres que leur réception.

¹ Laurent GUIDO, « “Un programme complet de Variétés en 15 minutes” : la séance Skladanowsky et les bases scéniques du dispositif cinématographique », in Marguerite CHABROL, Tiphaine KARSENTI (dir.), *Théâtre et cinéma. Le Croisement des imaginaires*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 35.

Lorsqu'une même personne prend en charge l'acrobatie et le texte, la rivalité s'exerce au sein même de son corps. Réaliser des mouvements acrobatiques et dire clairement un texte, quel qu'il soit, mobilise les mêmes organes et muscles : poumons, diaphragme et abdominaux ; la respiration rythme le mouvement acrobatique comme le mouvement vocal. L'un et l'autre parasitent réciproquement leur exécution. Le gainage, la contraction et l'étirement extrêmes se prêtent mal à la diction d'un texte de façon intelligible, bien que le mouvement soit un appui pour la voix. L'acrobate peut parler mais est-ce assez fort pour être audible par l'ensemble du public et assez bien rythmé pour être intelligible¹ ? L'amplitude respiratoire de l'effort acrobatique transforme la texture vocale et influence le sens de la parole. Les postures acrobatiques qui contractent et compriment muscles et organes, distordent également la sonorité de la voix. Ces rivalités qui peuvent être perçues comme un obstacle à l'hybridation entre acrobatie et voix deviennent un support de jeu pour certains artistes qui composent avec la fragilité voire la fracture que ce rapport concurrentiel imprime dans les corps². *Compte de faits* (2010) créé par le Collectif Prêt-à-porter utilise la façon dont les acrobaties rythment le débit de parole des acteurs-acrobates pour accentuer par un moyen para- et non verbal les dialogues. Le verrouillage de la parole par le mouvement acrobatique se conjugue au non-dit sur lequel repose la trame narrative du spectacle³. L'acrobatie manifeste la violence de cette absence de parole pour le corps. Pascaline Herveet combine, quant à elle, musicalité vocale et musicalité acrobatique et stylise ainsi les dialogues de sa pièce *Les Petits Bonnets*⁴.

À cette concurrence physiologique s'ajoute une concurrence attentionnelle, sans doute plus problématique. Les tâches sont multiples puisqu'il revient à une même personne d'énoncer un discours de manière intelligible (volume sonore, tonalité, et/ou sens, etc.)⁵ et de réaliser un mouvement acrobatique (qu'il soit précisément chorégraphié ou qu'il relève d'une écriture plus souple), tout en restant prêt à

¹ Notons que l'espace joue un rôle déterminant dans la mise en œuvre de cette hybridation. La qualité de l'acoustique dans un chapiteau est déplorable et se prête mal à la compréhension claire d'un texte, puisque la toile laisse passer les bruits extérieurs (avions, motos, pluie, orage, etc.) quand le vent ne fait pas claquer les câbles et la toile.

² Muriel PLANA, « Le chant fragile de l'acteur. De l'usage "brutal" de la musique vocale sur les scènes contemporaines », in Florence FIX, Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Pascal LECROART (dir.), *Musique de scène, musique en scène*, Paris, Orizons, 2012.

³ À ce sujet, voir *infra*, p. 394.

⁴ À ce sujet, voir *infra*, p. 449.

⁵ Précisons que cette tâche peut être soutenue par les relais techniques de sonorisation et les personnes qui en ont la charge.

exécuter les inévitables *rattrapes*¹ qu'implique la pratique acrobatique. L'attention portée à l'énonciation du discours risque d'accentuer le déséquilibre et de provoquer la chute. Quant à l'attention portée à la posture du corps (notamment quand il s'agit d'éviter la chute), elle peut entraîner un décrochage du texte. L'accomplissement de cette double tâche par un même individu peine à échapper aux effets étudiés par la psychologie cognitive et dont Patrick Lemaire explique les mécanismes : « plus les deux tâches à accomplir simultanément sont difficiles, plus les performances à l'une ou aux deux tâches se dégradent² ». Si le chanteur, le musicien, l'acteur, eux aussi, sont confrontés à ce phénomène, dans le cas de l'acrobatie, il prend très vite un caractère vital. Il s'agit pour les interprètes de se familiariser, voire d'apprendre à maîtriser au mieux, la flexibilité attentionnelle spécifique que demande cette double tâche. La difficulté est d'autant plus grande que, malgré le fait qu'acrobatie et mise en voix de textes relèvent ensemble des arts de la scène, la porosité entre ces deux champs reste bien souvent superficielle. Rares sont les acrobates formés au travail de la voix, bien que le jeu (corps et voix) ainsi que le chant fassent partie des enseignements dispensés dans les formations supérieures de cirque. Ils ont la réputation d'être de piètres orateurs et ont, pour certains, intégré cette « déficience ». L'hyperspécialisation dans une ou des disciplines acrobatiques renforce l'asymétrie avec le travail de la voix qui n'est pas toujours à la hauteur de l'excellence acrobatique. Le travail de la mise en voix du corps acrobate demande un entraînement spécifique qu'assez peu d'acrobates entreprennent. De la même façon, la pratique acrobatique n'est que très rarement ou très marginalement dispensée, en France, dans les formations d'acteurs. Les interprètes qui s'engagent dans cette double pratique complètent leur formation en travaillant spécifiquement cette articulation dans leurs parcours personnels, en multipliant les cursus artistiques, en continuant à se former par des stages, en pratiquant dans le cadre de créations³. Fanny Moliens, fondatrice de la Compagnie Rasposo et metteuse en scène de cirque initialement formée au théâtre⁴, explique les raisons qui l'ont conduite à renoncer à faire cohabiter le cirque et le texte. En plus de rendre compte de la difficulté d'une

¹ L'acrobatie a substantivé le verbe rattraper pour désigner le mouvement réflexe qui consiste à rétablir la posture du corps en cas de déséquilibre. Une rattrape réussie évite la chute.

² Patrick LEMAIRE, *Abbrégé de psychologie cognitive*, Bruxelles, De Boeck, 2006, p. 23.

³ À ce sujet, voir Juliana BÉJAUD, *Échauffement, entraînement, training chez les artistes du spectacle vivant : arts du cirque, danse, théâtre*, mémoire de master 2 Études théâtrales, Arts du spectacle, communication et médias, Université Toulouse – Jean Jaurès, sous la direction de Muriel Plana, 2015.

⁴ Formée au théâtre, Fanny Moliens a fondé avec son mari Joseph Moliens la Compagnie de « cirque-théâtre » Rasposo qui, depuis 1987, compte un grand nombre de mises en scène de spectacles de cirque en rue et sous chapiteau.

telle maîtrise et d'un tel apprentissage, elle souligne l'écart qui existe entre le cirque et le théâtre ainsi que la méconnaissance mutuelle entre ces deux milieux malgré leur grande proximité.

L'artiste de cirque n'a pas été formé pour dire un texte. Il travaille tellement physiquement, ça lui prend tellement d'énergie et de temps qu'il a l'impression que le comédien, lui, ne fait rien ; qu'il ait juste à dire un texte, ça lui paraît trop facile. Mais malheureusement ce n'est pas facile ! Pour un vrai comédien qui sait manipuler du texte, ce n'est pas *trop* facile, c'est même très difficile. Ça demande énormément de travail. Même si évidemment, certains ont plus ou moins un don, ça reste du travail. Dire un beau texte et bien le dire, c'est un métier. C'est comme le cirque, ça s'apprend, ça se travaille, ça demande des heures de boulot. Et c'est pour ça que, pour moi, le circassien n'a pas le temps. Ou alors, il a passé une partie de sa vie à faire l'un, et une autre partie à faire l'autre. Il y a des gens qui doivent être capables de faire les deux, mais il faut qu'ils aient une force de travail énorme. Évidemment, là je parle de perfection ou d'approche de la perfection...¹

L'une des solutions pour contourner cette rivalité interne au corps consiste à réunir des personnes spécialistes de la pratique acrobatique d'une part et de la pratique vocale et théâtrale d'autre part. Un lot de concurrences persiste dans la mise en œuvre de l'agencement puisque le travail des acrobates et des comédiens repose sur des perceptions du corps, des codes incorporés et des habitudes de travail différentes qui restent à concilier². Du temps est nécessaire pour apprendre à ajuster ces différences et à élaborer des codes, des repères, des mécanismes communs. Ici encore apparaît la nécessité de composer avec deux *milieux* artistiques poreux mais qui appartiennent chacun à une *culture* artistique spécifique. Les préjugés sont nombreux de part et d'autre (et nous n'y échappons sans doute pas nous-même). Acrobatie et théâtre se connaissent assez mal sur le plan technique (quel est le travail quotidien de l'acrobate ou de l'acteur ? Qu'est-ce que cela fait au corps ?), historique et même esthétique. Le cloisonnement des espaces de formation, de création et de diffusion entretient une malconnaissance et une méconnaissance réciproque.

¹ Fanny MOLLIENS, directrice et metteuse en scène de la Compagnie Rasposo, entretien du 24 janvier 2012.

² Le temps d'échauffement (et de ré-échauffement) des acrobates est plus long que celui des comédiens. De la même façon, ils ne peuvent pas toujours refaire, une scène par exemple, autant de fois qu'un comédien. À l'occasion de la création du spectacle *Be Felice*, nous avons pu faire l'expérience des différences de qualité d'écoute entre les interprètes spécialisés comme acrobates, danseurs et comédiens. Par ailleurs, en tant qu'acrobate nous avons eu plus de mal à mémoriser le texte dont nous avons la charge que le comédien et la comédienne avec qui nous partageons la scène. Bien que tous deux disposent d'une bonne condition physique, l'apprentissage des parties chorégraphiques a été plus long pour eux que pour les acrobates et les danseurs.

Une telle distribution ne fait, en outre, que déplacer les rivalités attentionnelles qui ne se jouent plus dans le corps de l'interprète, mais dans celui du récepteur en charge de la lecture de l'hybridation, le spectateur. Il est contraint de répartir ses ressources attentionnelles, de diviser son attention, ce qui produit des interférences et entraîne une perte d'informations. Acrobatie et voix continuent donc à se concurrencer.

Le mouvement acrobatique a un fort pouvoir d'attraction de l'attention dans la mesure où, nous l'avons déjà dit, il sort de l'ordinaire. La corporéité acrobatique peut tendre à effacer le texte et le théâtre. L'incertitude du moment d'exécution de la figure, la précarité de la posture du corps en déséquilibre et la possibilité de la chute tissent un faisceau capable d'attirer et de capturer l'attention. « Tu ne viens pas divertir le public, mais le fasciner¹ », glisse Jean Genet à son funambule. L'acrobatie aime provoquer des sensations fortes, rappelle Philippe Goudard, « [l]e cirque, espace d'actions virtuoses, est sans aucun doute pour le spectateur une source d'acrobatie émotionnelle² ». Ce dernier observe, dans un autre texte, une scène du spectacle *Séquence 8* de la compagnie québécoise les Sept doigts de la main. Il souligne l'asymétrie et l'appauvrissement émotionnel de la verbalisation de l'acrobatie et juge la parole inutile :

Cette mise en scène volontaire d'une dissertation commentant inutilement une époustouflante variation acrobatique ou de jonglerie, démontre brillamment et avec humour l'indicible de la prouesse acrobatique, la poésie pure de la trajectoire du corps ou de l'objet jonglé. Irréductibles aux mots, elles sont tout aussi puissantes que le verbe, puisque le langage des figures et postures est sans doute fondé sur les mêmes processus neuraux que le langage parlé, ainsi que nous l'envisageons depuis quelques années et pourrons peut-être le vérifier bientôt³.

Ce que Philippe Goudard pointe, c'est également l'effet de redite et la lourdeur de la redondance qui guette l'usage conjoint d'une expression corporelle et verbale⁴. Adrienne Larue de la Compagnie Foraine observe, elle, les effets de la force émotionnelle de l'image acrobatique capable de « frapper ou faire rêver⁵ ». Elle décrit la façon dont la puissance fascinateur du mouvement acrobatique peut

¹ Jean GENET, *Le Condamné à mort et autres poèmes* suivi de *Le Funambule*, *op. cit.*, p. 116.

² Philippe GOUDARD, *Le Cirque entre l'élan et la chute. Une esthétique du risque*, *op. cit.*, p. 60.

³ Joëlle CHAMBON, Philippe GOUDARD, Didier PLASSARD (dir.), *Dramaturgies. Mélanges offerts à Gérard Lieber*, *op. cit.*, p. 145.

⁴ Un effet de redondance qui existe également lorsque la mise en relation du texte et de la mise en scène, du texte et de la chorégraphie, du théâtre et de la musique, etc. n'est pas dialogique.

⁵ Étienne SOURIAU, « Image », in Étienne SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*, *op. cit.*, p. 902.

concurrer et détériorer la réception du texte :

Si l'artiste trapéziste réalise une figure superbe en plein milieu d'une phrase, le public se met à applaudir. Il applaudit même s'il s'agit d'une phrase de Shakespeare. L'image recouvre tout¹.

Pourtant, l'effet inverse se produit également : l'attention portée au texte efface la perception de l'acrobatie. Le récepteur est absorbé par le texte, les émotions et le sens qu'il déclenche ainsi que par la présence et la corporéité de celui qui l'énonce et peut manquer l'instant de l'exploit, oublier la fil-de-fériste sur son fil comme dans *Lames sœurs* de la Compagnie d'Elles, se désintéresser de l'image scénique au profit de l'imaginaire que le texte l'amène à composer. Cette concurrence et ce partage attentionnel ressemblent à celui du cinéma sous-titré et (plus encore) du théâtre surtitré. Comme il est possible de manquer une partie de l'image au cinéma ou au théâtre en restant concentré sur la lecture des sous-titres, il est possible de manquer une partie de l'image de cirque si le regard se focalise sur le comédien qui énonce le texte. La voracité avec laquelle acrobatie et texte peuvent se concurrer est particulièrement perceptible dans les processus de création : quand il s'agit de chercher le niveau d'ajustement qui convient à l'écriture scénique élaborée par l'équipe de création. « Pour sortir de l'image et aller vers l'écriture, il faut chercher ce point mystérieux où les deux s'équilibrent² », conclut Adrienne Larue.

La mise en scène de ces matériaux hétérogènes consiste à orchestrer la multiplicité des focus attentionnels et leur flexibilité. Nous repérons différents mouvements dans la relation entre l'horizon de la création et les arts qui composent la forme. Lorsque la recherche d'un équilibre entre les matériaux domine la dramaturgie, cela nécessite d'ajuster, d'adapter, de transformer la façon de les agencer. Il est au contraire possible d'appuyer la démarche de création sur les déséquilibres que fabrique la concurrence entre les arts. *Comptes de faits* ajuste sa dramaturgie à ce que la pratique à haut niveau du main à main fait à la voix et au corps. *La Mourre* de la compagnie La Scabreuse ne cherche pas à adoucir les rivalités et renforce la fracture perceptive³. Des séquences acrobatiques et des séquences de théâtre à texte sont presque strictement juxtaposées. Ce choix a largement desservi la réception du spectacle et a pu être considéré par certains comme un « défaut » de mise en scène et entraîner le commentaire suivant : « Sans le cirque, ce spectacle

¹ « L'équilibre mystérieux de la Compagnie Foraine ». Interview d'Adrienne LARUE par Carole BOULBÈS, in Yan CIRET (dir.), « Le Cirque au-delà du cercle », *Art Press – Hors série* n°20, *op. cit.*, p. 44.

² *Id.*

³ Au sujet de ces deux spectacles, voir *infra*, p. 394.

serait une belle pièce de théâtre ». La concurrence entre acrobatie et théâtre ne provoque pas un effacement de l'un ou de l'autre des arts ; au contraire, la brutalité du collage intensifie l'hétérogénéité des matières scéniques et souligne le propos de la pièce qui exprime la difficulté et la brutalité de la rencontre avec l'autre surtout lorsqu'il est « différent » et critique la catégorisation des identités. De la même manière, la perte d'informations liée à la concurrence peut être renversée et mise en scène de manière productive. Nous verrons que le GdRA emploie un tel processus de manière régulière dans ses mises en scène¹.

1.1.3. LE TEXTE : UN OBSTACLE À L'UNIVERSALITÉ (SUPPOSÉE) DES FORMES ACROBATIQUES ?

L'hybridation des formes acrobatiques avec le texte altère l'un des mythes sur lesquels se fonde l'imaginaire du cirque, celui de l'universalité (supposée) de cet art du corps, visuel et non verbal. Universalité entendue, ici, comme la capacité à s'adresser à tous au-delà des frontières, des langues, des cultures ou encore des âges². Une universalité héritée de l'époque moderne et que les créations contemporaines semblent avoir adaptée au contexte postmoderne : de la domination coloniale à la globalisation.

Cette spécificité, que la mention « tout public » synthétise, constitue une valeur ajoutée à ce spectacle sur le marché globalisé des arts de la scène. La citation qui figurait en exergue sur la page d'accueil du site internet de la Compagnie Rasposo est représentative de l'universalité associée aux formes circassiennes :

Le cirque est un langage universel permettant d'exprimer par le corps, des sentiments et des émotions extrêmes, il est le seul capable de les transmettre physiquement au spectateur, au même titre que la musique et la poésie s'adressent à l'âme. L'audace ou la beauté de certaines acrobaties, alliées à l'expression de sentiments, ne sont plus alors des démonstrations de prouesses, mais l'expression physique d'émotions vraies que l'on fait partager au spectateur³.

L'universalité comme émotion partagée est confortée par les nombreuses

¹ Voir *infra*, p. 413.

² Bien sûr, la danse, la musique, la marionnette et même certaines formes théâtrales visuelles et non verbales comme la pantomime partagent cette capacité à procurer des émotions au-delà des différences langues et s'exportent facilement.

³ Fanny MOLLIENS, sur la page d'accueil du site internet de la Compagnie Rasposo. www.rasposo.net consulté le 25 janvier 2012.

circulations internationales des artistes et des spectacles¹ ainsi que par le multiculturalisme des représentations proposées (dont le point de vue est toutefois très euro- et/ou occidentalocentré malgré quelques exceptions).

Les imaginaires exotiques de l'ailleurs d'une part (hérités des liens étroits entre cirque et colonialité²) et du voyage d'autre part (le chapiteau est le symbole d'un art associé à l'itinérance) jouent un rôle déterminant dans la construction du patrimoine culturel circassien. Si ce patrimoine alimente encore l'imaginaire du cirque et les scènes acrobatiques, ces spectacles se sont adaptés dans le même temps aux transformations que la globalisation imprime aux paradigmes de l'universalité. Le corps que l'acrobatie façonne apparaît comme un réceptacle capable de satisfaire en tout point le « socle d'affects ou de sensations plus universellement partageables » que Daniel Bougnoux repère dans la culture mondialisée :

[...] alors que les cultures et les langues nous divisent et freinent notre circulation, la nature, le corps humain mis à nu et l'animal sous-jacent en chacun offriraient un socle d'affects ou de sensations plus universellement partageables. L'artiste qui rêve d'une communication planétaire a donc intérêt à viser « bas », l'animalisation et la nudité constituant sur nos scènes le corrélat naturel, voire le passage obligé de leur mondialisation – comme le démontrent aussi les parcs de Disney, où l'animal règne dans sa version *soft* ou *keitsch* pour enfants. La pornographie – le sexe qui ne parle pas – jouit d'une diffusion d'emblée internationale ; nous nous mondialisons par le foot, la world music, les échanges financiers et les films X³.

Le Cirque du Soleil, modèle de succès dans l'industrie culturelle, a su mieux que tout autre capitaliser cette universalité globalisée⁴.

¹ Les spectacles de cirque actuels sont pour beaucoup, comme en danse ou en musique, composés d'équipes internationales. Cette mondialisation commence dès la formation des artistes dans les écoles. Les apprentis circassiens circulent et n'hésitent pas à aller se former à l'étranger. Cette variété de nationalités se retrouve dans les équipes artistiques des spectacles dont les tournées internationales se multiplient. De la même manière, la diffusion des spectacles de cirque est organisée sur un marché d'échelle internationale.

² Au XIX^e et au XX^e siècle, les spectacles circassiens ont fortement contribué à alimenter et à entretenir les représentations de l'ailleurs colonial en France et en Europe, en mettant en scène des pantomimes exotiques, en collaborant étroitement aux expositions coloniales, en exhibant animaux et troupes venues des espaces colonisés. À ce sujet, voir l'éclairage que propose Martine Maleval dans son article « La Piste : un monde dans le monde ». Martine MALEVAL, « La Piste : un monde dans le monde », in Martine MALEVAL, *Sur la piste des cirques actuels*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », série « Arts Vivants », 2014, p. 11-24.

³ Daniel BOUGNOUX, *La Crise de la représentation*, *op. cit.*, p. 25.

⁴ Le recrutement des interprètes des spectacles du Cirque du Soleil s'effectue au plus haut niveau mondial, les tournées sont internationales. Les paroles sont souvent dans un « gromelo » qui garde une consonance proche de spectacle en spectacle, plutôt que dans des langues parlées réelles. Certains spectacles, mettent en scènes des cosmogonies animalisantes (*Ovo, Totem*) qui extraient les spectacles de référents culturels précis. Des spectacles fixes sont implantés dans le parc d'attractions Walt Disney World Resort à Orlando en Floride (*La*

Le choix de travailler avec du texte dans un spectacle acrobatique se révèle d'autant plus une démarche à contre-courant qu'elle paraît revenir à renier ces marqueurs identitaires forts du cirque actuel : son universalité, son envergure internationale et sa capacité à répondre aux exigences de la culture globalisée. Alors qu'en tant qu'art du corps, qu'art non verbal, le cirque, et en particulier les arts acrobatiques, jouiraient d'une portée universelle au-delà des frontières culturelles, le texte, médium hautement attaché à une langue et à sa culture (ses cultures), vient mettre à mal cette universalité. Le texte réactive les frontières d'un territoire lié à des présupposés sociaux (âge, classe, éducation, etc.). L'hybridation de l'acrobatie et du texte a renforcé la mise en lumière des présupposés qui sous-tendent une universalité « *soft* et *kitsch* » du cirque qui n'échappe pas aux effets de la mondialisation. Les référents sont resserrés, ce qui réduit fortement le potentiel universel et la carrière internationale des spectacles (leurs potentialités de diffusion, donc leur rentabilité).

Dans *Lames sœurs*, le texte est écrit en français, avec une poéticité et des références françaises. Il met en scène un fait divers qui a marqué l'esprit des Français au-delà des générations, l'assassinat par Christine et Léa Papin de leur patronne et de sa fille le 2 février 1933 au Mans. Ce même fait divers a en outre inspiré une pièce devenue un classique du théâtre français, *Les Bonnes* de Jean Genet. Ce spectacle est chargé de références françaises, bien que son sens, les représentations et les rapports de force (violence et domination de classe et de genre) qu'il interroge en débordent. Ce spectacle se démarque de l'internationalisation du cirque et de la communication vers le « bas » que Daniel Bougnoux met en évidence. Tout comme le caractère visuel et non verbal n'est pas un gage de l'universalité d'une forme, il serait réducteur de considérer la présence de texte comme un obstacle strict à la potentialité internationale et multiculturelle d'une forme. Plus généralement, l'impératif d'universalité entrave la production et la visibilité de spectacles qui ne s'y conforment pas.

Pour le GdRA qui place la *personne* au centre de ses créations, la question de la langue occupe une place importante et fait l'objet d'un traitement particulier. Christophe Rulhes et Julien Cassier portent une attention particulière aux cultures et aux langues régionales en France mais aussi dans d'autres pays¹. Prenant le contre-pied de l'universalité, les deux auteurs préfèrent représenter des *singularités* et

Nouba, à Las Vegas (*O*, *Ka*, *Mystère*, etc.). La compagnie a en outre créé certains spectacles à thème autour de figures de la culture pop (*The Beatles Love*, *Michael Jackson One*) ainsi qu'un spectacle érotique (*Zumanity*).

¹ Voir *infra*, p. 461.

interroger les effets des circulations culturelles à l'échelle de parcours individuels transculturels et translinguistiques. Les spectacles du GdRA s'attachent à représenter et à interroger ces sutures entre plusieurs langues, plusieurs cultures : comment concilier une langue et une culture occitane, bretonne avec une langue et une culture française (*Singularités ordinaires*, *ROërgue*, *Sujets*, etc.) ? *Nour* interroge la violence de la transculturalité en racontant l'histoire d'une jeune femme française née de parents algéro-marocains¹. D'un point de vue formel, le GdRA superpose les langues et interroge les béances et la vitalité de la traduction. Le spectacle *Aimer si fort* de la compagnie HVDZ actualise dans le contexte régional du Nord-Pas-de-Calais le texte *La Maison de la force* de la performeuse espagnole Angelica Liddell dont une partie du propos porte sur les féminicides commis au Mexique dans la région de Chihuahua. Guy Allouche n'entreprind pas seulement de mettre en place une hybridation formelle, elle est aussi culturelle. Les spectacles des deux compagnies étrangères que nous étudions opèrent pour leur part un traitement de la langue différent (mais n'est-ce pas un biais de notre posture et de notre problématique ?). Quand les Suédois d'*Undermän* jouent leur spectacle en anglais, les textes du très international *Donka, une lettre à Tchekhov* de la Compagnia Finzi Pasca² sont traduits dans les langues des pays où le spectacle est programmé et appris par les comédiens qui jouent régulièrement dans des langues étrangères. Ces deux spectacles n'en comportent pas moins des références aux pays et régions d'origine de leurs auteurs, la Suède d'une part et le canton du Tessin en Suisse d'autre part³.

Les différentes modalités de traduction permettent pourtant, comme dans des secteurs les plus divers, une circulation des formes. Cette solution a été adoptée à l'occasion de la diffusion de *[TAÏTEUL]* de *La Scabreuse* en Lettonie ou encore d'*Histoire amère d'une douce frénésie* du Collectif Prêt-à-porter en Chine. Ces créations acrobatiques que la langue rattache à la culture française sont souvent diffusées par l'intermédiaire des Alliances françaises ou des programmes des Instituts français. Il s'agit, dans ce cadre spécifique, de valoriser des productions culturelles de la France. La langue et les référents spécifiques à une culture ne sont plus un obstacle mais alimentent la vitrine culturelle du pays dans un cadre international.

¹ Voir *infra*, p. 417.

² *Donka* a été produit par une compagnie suisse-italienne qui a de forts liens avec le Québec dans le cadre d'une commande d'un festival de théâtre russe. Le spectacle réunit une équipe aux nationalités nombreuses (Suisse, Québec, Italie, Mexique, Uruguay, Espagne, Brésil, etc.) pour une tournée internationale (Russie, Canada, Europe, Australie, Hong-Kong, etc.)

³ Nous étudions la question de la langue et de l'usage des langues étrangères dans les fictions acrobatiques dans notre dernier chapitre. Voir *infra*, p. 461.

L'acrobatie, dont l'imaginaire collectif retient en premier lieu l'exploit et le risque de la prouesse, est un art du corps qui façonne et compose des représentations riches, complexes et ambivalentes, et les corporéités acrobatiques sont porteuses d'un imaginaire capable d'alimenter le désir de fiction, de narration et de mise en voix de certains créateurs. L'hybridation de l'acrobatie avec les arts du texte et leurs modalités épique, lyrique et dramatique permet d'enrichir et de complexifier les formes d'un art composite, impur, dont les disciplines ne cessent de s'hybrider entre elles ou avec d'autres arts – la danse, le théâtre physique, la musique, le cinéma, etc. Pourtant, l'hybridation de l'acrobatie avec le texte ne semble pas aller de soi sur les scènes circassiennes contemporaines ; une telle hybridation n'est cependant pas neuve, mais ses traces dans l'histoire du cirque sont dissimulées à la fois par le défaut de mémoire dont souffre ce champ artistique et par l'écran que forme l'hybridité constitutive du cirque qui dissimule les écarts et les disparités entre les différentes formes d'hybridations. Si certaines sont massivement pratiquées et admises, d'autres peinent à se faire une place sur les scènes circassiennes contemporaines. Affinons le rapport de force entre l'acrobatie et le texte en étudiant les formes narratives et parlées que nous repérons dans l'histoire du cirque.

1.2. UNE HYBRIDATION À LA MARGE DE L'HISTOIRE DES ARTS DU CIRQUE

L'hybridation à laquelle nous nous intéressons n'est pas neuve : les pantomimes de cirque créées dès les débuts du cirque moderne au XVIII^e siècle (et qu'il s'agit de distinguer des pantomimes de théâtre) en font déjà l'expérience, elles constituent une part non négligeable du spectacle de cirque tout au long du XIX^e et jusqu'au début du XX^e siècle. Dans les années 1910-1920, les avant-gardes théâtrales européennes ont, quant à elles, mobilisé le cirque et ses corps acrobates dans leurs créations. Certaines compagnies du nouveau cirque (Cirque Baroque, etc.) sont restées célèbres pour des fictions acrobatiques qui travaillent de telles hybridations entre cirque, texte et théâtre. Si ces spectacles ont fait date dans l'histoire récente du cirque, ils n'en sont pas moins des formes relativement marginales dans le champ circassien.

Durant les années 2000, ces expériences semblent plus marginales encore, moins visibles, moins largement diffusées et sont souvent appréhendées comme les premiers pas des acrobates sur des terres inexplorées. Bien que l'histoire du cirque soit encore très largement à étudier et à nuancer, une mise en perspective historique montre que les arts acrobatiques ont souvent été narratifs, proches des formes théâtrales et ont utilisé le texte comme matériau. Dès les débuts du cirque moderne, les spectacles sont plus complexes et plus élaborés que ce que peut laisser supposer le resserrement autour d'une définition simplificatrice du cirque comme art populaire, divertissant et universel. Les expériences contemporaines exécutent « un tour de plus dans la spirale de l'histoire des formes qui veut que chaque période refasse sienne autrement des concepts tenus pour enterrés¹ ». Creusons les strates de la généalogie de la forme d'hybridation qui nous intéresse.

Deux précisions s'imposent : nous parlons dans ce chapitre de scènes *circassiennes* plutôt que des scènes *acrobatiques* car la dissociation disciplinaire que nous observons sur les scènes contemporaines n'est pas opérante avant le début des années 2000 tout comme la banalisation des formes longues dites monodisciplinaires (qu'il s'agit de distinguer des numéros qui reposent souvent sur une discipline spécifique).

¹ Arielle MEYER-MAC LEOD, « Narration et fiction. Intermittences et soubresauts », in Arielle MEYER-MAC LEOD, Michèle PRALONG, *Raconter des histoires. Quelle narration au théâtre aujourd'hui ?*, op. cit., p. 16.

Jusqu'alors, les spectacles de cirque sont plutôt pluridisciplinaires. Par ailleurs, le mélange des arts est si intimement lié à l'identité du cirque que le rapport que les formes entretiennent avec le texte est à penser dans un maillage artistique plus large que le simple mélange entre texte et acrobatie, ou qu'entre acrobatie et théâtre, bien que ce soit l'articulation dont nous favorisons l'étude.

1.2.1. LES FORMES NARRATIVES ET DIALOGUÉES DANS LES CIRQUES STABLES PARISIENS (DU XIX^E SIÈCLE AUX ANNÉES 1930)

Le désir des arts du cirque de raconter des histoires motive la démarche de nombreux artistes et compagnies et cela depuis les débuts du cirque moderne. Les pantomimes ont très tôt et longtemps fait partie intégrante du spectacle du cirque *moderne*. Les spectacles donnés à Londres dans l'établissement de Philip Astley à la fin du XVIII^e siècle comportaient déjà une pantomime en deuxième partie de programme¹. De la fin du XVIII^e siècle jusqu'au début du XX^e siècle, les cirques stables parisiens et les hippodromes² proposent, comme nous l'avons expliqué en introduction, des formes narratives dont certaines sont parlées qui constituent une partie du programme en plus de la succession de numéros. Les spectacles de cirque narratif produits au XIX^e siècle sont désignés par le nom de « pantomimes à grand spectacle » et rassemblent une variété de formes dont les caractéristiques évoluent au gré des règles imposées par la censure et en fonction des spécificités des établissements. « Il convient, là encore, de dissiper une équivoque. La pantomime de cirque ne doit pas être assimilée au mime, à la pantomime à la manière de Deburau³ » précise Patrick Désile. Les pantomimes de cirque se distinguent par la présence en scène des chevaux longtemps imposés comme condition par la censure et par des machineries capables de mettre en scène des effets visuels et sonores spectaculaires.

¹ *Un soir chez Astley (25 avril 1786). Les anciens cirques*, Londres, J. Adamson, 1887. Ressource en ligne consultée le 24 août 2014.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8512450.r=Les+Anciens+Cirques+Un+soir+chez.langFR>

² Il est nécessaire de distinguer les spectacles des cirques stables urbains dont la majorité sont parisiens des spectacles des cirques itinérants ruraux de province beaucoup plus modestes et dont l'histoire est beaucoup plus difficile à recomposer.

³ Patrick DÉSILE, « “Cet opéra de l'œil”. Les pantomimes des cirques parisiens au XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 4.

Caroline Hodak, l'une des trop rares historiennes du cirque, dément le présupposé « selon lequel les exercices du corps perdraient en sens ce que gagnent l'écriture et la narrativité du spectacle¹ » ainsi que celui qui consiste à affirmer « [d]e façon encore plus caricaturale et arbitraire, [que] la visible succession de numéros dans les cirques traditionnels relèverait de la prouesse, tandis que les “nouveaux cirques” joueraient d'une écriture spécifique² » et souligne la place de la composition dans les œuvres circassiennes dès les débuts du cirque moderne et la nécessité de prendre en compte ce passé dans l'étude des formes contemporaines. Elle écrit :

Pourtant, depuis la fin du XVIII^e siècle, prouesses et écritures ont toujours été liées au sein des productions circassiennes. Dissocier ces deux dimensions équivaut non seulement à négliger des pans entiers de l'histoire dont a émergé le cirque contemporain, mais aussi à délaissier des éléments d'analyse pourtant utiles à la compréhension et au décryptage d'un spectacle toujours à la recherche de grilles de lecture³.

Caroline Hodak poursuit et détaille la nature des écritures circassiennes – textuelles et scéniques – qu'elle repère :

En reconsidérant l'importance de la production textuelle propre au cirque des XVIII^e et XIX^e siècles, deux réalités apparaissent. La première est qu'il existe un répertoire de cirque identique au répertoire classique d'un théâtre, et qu'il y a bien eu parole sur la piste au-delà des seules prestations clownesques. La seconde est qu'en dehors des pièces de cirque, il existe des écritures proprement circassiennes où le geste et la prouesse, à défaut de s'associer à la parole, ne s'inscrivent pas moins dans un langage qui fait sens⁴.

L'historienne montre donc bien que les problématiques contemporaines d'écriture ne sont pas neuves, mais ses travaux permettent surtout de réenvisager la relation entre le texte et l'acrobatie, de mesurer l'ampleur de l'amnésie (ou de l'occultation) dans lequel le champ artistique évolue, de nuancer le caractère innovant d'une théâtralisation et d'une textualisation des formes acrobatiques.

Malgré la censure qui réglementait l'usage de la parole sur les scènes des établissements du XIX^e siècle, malgré la hiérarchisation des spectacles en fonction de leur genre et malgré le caractère visuel du spectacle de cirque moderne, de

¹ Caroline HODAK, « Entre la prouesse et l'écriture », in Emmanuel WALLON (dir.), *Le Cirque au risque de l'art*, *op. cit.*, p. 156.

² *Id.*

³ *Id.*

⁴ *Ibid.*, p. 157.

nombreuses *pantomimes à grand spectacle* comportaient des dialogues. Caroline Hodak précise que « tant qu'il y a des chevaux, l'écriture circassienne peut outrepasser ses droits¹ » et détaille :

S'il n'y a certes pas de cirque d'auteur, il y eut des auteurs de cirque qui d'ailleurs étaient souvent des auteurs de théâtre, dont l'un des plus prolifiques au Cirque Olympique fut J. A. G. Cuvelier de Trie. Des auteurs de théâtre connus ont du reste écrit pour le cirque, tels Guilbert de Pixérécourt et Alexandre Dumas. En dépit de ces signatures, le genre continue d'être ignoré.

Pourtant, entre 1807 et 1848, le répertoire du Cirque Olympique compte environ deux cent soixante pièces dont les livrets imprimés sont tous conservés aux Archives nationales, mais également à la Bibliothèque nationale (au département des imprimés et non au département des arts et spectacles) ou encore dans plusieurs grandes bibliothèques étrangères².

Les travaux menés par Patrick Désile, chercheur en science des arts, sont éclairants et apportent des précisions sur cette partie méconnue, voire méprisée, du spectacle de *cirque moderne*. Le chercheur, qui a étudié les écrits de Théophile Gautier, souligne la « dualité » constitutive de ces formes. Il situe « la pantomime de cirque, en équilibre entre deux pôles, celui du texte — du moins celui du narratif — et celui du spectacle pur, “oculaire”³ » et rappelle que « le cirque, à Paris, pendant la plus grande partie du XIX^e siècle, est considéré comme un théâtre », avant de préciser que « dans les dernières décennies du siècle, cirque et théâtre tendront à être dissociés, jusqu'à être tenus pour antagonistes⁴ ». Depuis, la distance que le spectacle de cirque a pris avec les formes théâtrales⁵, sa spécialisation vers une forme propre (le programme complet, c'est-à-dire une succession de numéros variés) et la propension de cet art à réaffirmer sans cesse son autonomie semblent reléguer les expériences théâtralisées et plus encore textuées du cirque dans un hors-champ historique et esthétique. La cristallisation des formes et des critères de définition opérée dans la seconde moitié du XX^e siècle ainsi que la constitution d'un imaginaire collectif ont accentué leur effacement de l'histoire du cirque, elles sont ainsi largement ignorées des créateurs des formes contemporaines.

Intéressons-nous donc à la « pantomime de cirque » dont Patrick Désile précise, après l'avoir distinguée du mime, qu'elle « n'est pas, comme on a pu le dire, une

¹ *Ibid.*, p. 163.

² *Ibid.*, p. 160-161.

³ Patrick DÉSILE, « “Cet opéra de l'œil”. Les pantomimes des cirques parisiens au XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 3.

⁴ *Id.*

⁵ La démarcation entre le cirque et le théâtre est non seulement formelle mais aussi juridique. Au XX^e siècle, le caractère animalier du spectacle de cirque incite l'État français à placer le cirque sous l'égide du ministère de l'Agriculture jusqu'en 1979, date à laquelle il rejoint le ministère de la Culture.

sorte de greffon narratif, enté sur un cirque originellement pur pour mettre en valeur quelque prouesse, et qui aurait pris un peu d'ampleur¹ », avant de décrire la place qu'occupe le texte dans ces formes :

Elle n'est généralement pas muette, et la pantomime dialoguée est un genre théâtral reçu au XIX^e siècle. Les pantomimes de cirque peuvent, certes, ne comporter aucun dialogue, mais elles sont, très souvent, partiellement ou entièrement dialoguées. On a vu que Théophile Gautier fustigeait justement ces « phrases filandreuses », inutiles à ses yeux. Car si elles sont rarement muettes, les pantomimes du cirque sont presque toujours des pièces « à grand spectacle », elles jouent de ces nombreux effets visuels et sonores qu'évoquait Gautier : exhibitions d'animaux, acrobaties, changements à vue, trucs, effets pyrotechniques, détonations, fanfares, etc.².

Patrick Désile s'emploie par la suite, sans minimiser la censure, à étudier et démontrer l'ambiguïté de sa mise en œuvre. Il explique la façon dont les réglementations évoluent en faveur de plus de texte et d'une complexification des pièces destinées au cirque. Il relève également les libertés que les directeurs d'établissement prennent avec les réglementations qui régissent leurs établissements. Patrick Désile cite ainsi le cas des Franconi, dont le père Antonio puis les fils Laurent et Henri (dit Minette) dirigent le Cirque Olympique, et affirme qu'ils « sont loin de respecter ces restrictions à la lettre³ » tout en précisant que « [d]es concurrents, parfois, dénoncent des infractions, mais [que] le Cirque Olympique bénéficie généralement de l'indulgence des autorités, quel que soit le régime : le cirque est, non sans ambiguïtés parfois, un instrument au service du pouvoir, notamment un moyen [...] d'exalter un sentiment patriotique consensuel⁴ ». Dans son *Dictionnaire des théâtres parisiens du XIX^e siècle*, Nicole Wild détaille la chronologie des évolutions du répertoire du Cirque Olympique et les négociations dont l'autorisation des dialogues font l'objet :

Tout d'abord, uniquement des exercices d'équitation et de voltige. Par décret du 11 mars 1809, le ministre de l'Intérieur donne l'autorisation de jouer des « scènes équestres sans danse » et, cinq ans plus tard, par arrêté du 26 novembre 1814, des pantomimes chevaleresques, avec, parfois un acteur parlant.

¹ Patrick DÉSILE, « Encore ! encore... toujours ! toujours... », in Stéphane HAFEMAYER, Benoît MARPEAU et Julie VERLAINE (dir.), *Le Spectacle de l'histoire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 207.

² Patrick DÉSILE, « “Cet opéra de l'œil”. Les pantomimes des cirques parisiens au XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 4.

³ *Ibid.*, p. 3.

⁴ *Id.*

En 1811, les frères Franconi sont engagés par Charles Dugas fils au théâtre de la Porte-Saint-Martin pour participer, avec leur troupe équestre, aux jeux gymniques.

Peu de temps après, l'Opéra s'inquiète de l'extension du genre du Cirque-Olympique. Le directeur de l'Opéra, Louis-Benoit Picard, se plaint auprès du ministre de l'Intérieur dans une lettre datée du 10 février 1813 : « Les différents ouvrages qu'on devait y représenter devaient être d'un genre très secondaire, et les chevaux devaient former une grande partie du spectacle » alors qu'en réalité « les chevaux n'y paraissent que pour leur servir d'excuse, et les mélodrames à grand spectacle sont les seules pièces qu'on y joue. Le chant et surtout la danse ornent tous les ouvrages. »

Jusqu'en 1820, le cirque continue, sans l'accord de l'autorité, à donner des mélodrames, avec la participation du jeune Frédéric Lemaître (de 1817 à 1820). En janvier 1820, il reçoit l'ordre de retirer de son répertoire les scènes dialoguées. Le 1^{er} août 1823, un nouvel arrêté fixe l'étendue des genres accordés aux Frères Franconi : « Outre les exercices de leur profession d'écuyer, ils pourront donner des pantomimes représentant soit des arlequinades, soit des scènes burlesques ou tout autre tableau populaire du genre comique ; mais à condition qu'elles ne pourront être jouées que sur l'arène sans décorations, plancher et autres accessoires scéniques. [...] Ils auront le privilège des exercices de gymnastiques de tout genre dans la capitale, tels que danses de corde, sauts de tremplin, tours de force et d'agilité. »

Lorsque le privilège des Franconi est renouvelé le 16 mars 1826, leurs droits sont étendus ; ils sont autorisés à faire représenter des pièces en un acte « sous la condition expresse que des exercices équestres entreront toujours dans l'action des ouvrages »¹.

Nicole Wild relate également les évolutions du répertoire du « Spectacle de Mme Saqui » un établissement tenu entre le début du XIX^e siècle et les années 1830 par la célèbre danseuse de corde Madame Saqui dont Paul Ginisty a écrit les mémoires². De plus en plus de pantomimes à texte y sont mises en scène malgré le fait que les établissements successifs appartiennent au registre des « spectacles de curiosité³ » :

Au début, essentiellement un spectacle de danse de corde et d'acrobaties.

¹ « Cirque-Olympique », in Nicole WILD, *Dictionnaire des théâtres parisiens. 1807-1914*, Lyon, Symétrie, Palazzetto Bruno Zane, 2012, p. 92.

² Paul GINISTY, *Les Mémoires d'une danseuse de corde. Mme Saqui (1786-1866)*, Paris, Eugène Fasquelle, 1907. Ressource numérique consultée le 18 décembre 2015. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k882580d?rk=21459;2>

³ « Madame Saqui, spectacle de », in Nicole WILD, *Dictionnaire des théâtres parisiens. 1807-1914*, *op. cit.*, p. 239.

Entre 1817 et 1820, s'appuyant sur les libertés prises par le Spectacle des Funambules, Saqui ne cesse d'adresser des pétitions au ministère de l'Intérieur pour lui demander l'autorisation d'ajouter des scènes de « cacophonies » exécutées par deux interlocuteurs et de donner de petites pantomimes-arlequinades.

Ce n'est que le 16 septembre 1820 que le ministre de l'Intérieur lui accorde la permission de « faire représenter sur son théâtre des pantomimes-arlequinades, semblables à celles que l'on joue sur le théâtre des Funambules, et qui, comme à ce dernier spectacle, devront être exécutées par des danseurs de corde ». Les pièces dialoguées et les interlocuteurs lui sont toujours refusés.

À la réouverture de la salle en 1825, le genre n'est pas modifié. En 1828, Bertrand et Madame Saqui prenant comme prétexte l'extension du genre qui vient d'être accordée au Spectacle forain du Luxembourg, demandent à placer deux ou trois interlocuteurs dans leurs pantomimes afin d'en faciliter l'explication. Le 22 mars 1828, un seul « explicateur » leur est accordé, sans « toutefois exiger que cet explicateur soit le même personnage dans toute la pièce ».

En 1829, Madame Saqui s'écarte de plus en plus du genre qui lui est assigné en donnant des mélodrames, en multipliant les explicateurs et les changements de décoration, en établissant des « espèces de dialogue entre ses nombreux explicateurs » (lettre du préfet de Police au ministre de l'Intérieur, 14 juillet 1829).

Après la révolution de juillet 1830, elle continue à exploiter, par tolérance, le mélodrame et le vaudeville grivois. Ils lui sont à nouveau interdits en mai 1832¹.

Au-delà du texte et du cirque, les pantomimes de cirque mobilisent d'autres arts encore, la musique et le ballet y occupent une large place. Sylviane Robardey-Eppstein, historienne du théâtre spécialiste du XIX^e siècle, a étudié les traces de l'une de ces pantomimes, la version éditée de la pantomime *La Jérusalem délivrée* donnée au Cirque Olympique à partir du livret du souffleur. Elle analyse la complexité de la forme composée :

Le mélange des genres et la symbiose des arts gouvernent ainsi ce spectacle que l'on pourrait qualifier de « total » et qui durait environ cinq heures. Les décors de Philastre et Cambon, les fastes de la figuration, les costumes et les accessoires, révèlent le soin apporté aux prestiges visuels et à l'ensemble artistique de la pièce².

Patrick Désile souligne, quant à lui, le dynamisme d'un genre oublié et négligé :

¹ *Ibid.*, p. 240.

² Sylviane ROBARDEY-EPPSTEIN, « *La Jérusalem délivrée* au Cirque-Olympique (1836) : le manuscrit du souffleur et le spectaculaire retracé », in Roxane MARTIN, Marina NORDERA (dir.), *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire. Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906). Actes du colloque international tenu à l'Université de Nice-Sophia Antipolis les 12, 13 et 14 mars 2009*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 30.

D'une manière plus générale, on peut avancer que la pantomime de cirque, [...] précisément parce qu'elle était hybride par nature, et instable, a constamment renouvelé ses formes, inventé des dispositifs, des formules scénographiques et dramaturgiques ; elle a aussi exprimé et nourri, à la fois, l'imaginaire du XIX^e siècle¹. [...]

Texte, théâtralisation et narration font donc partie intégrante du spectacle de cirque dès le premier siècle d'existence de ce spectacle et durant la période souvent considérée comme l'âge d'or du cirque moderne en France. Il est nécessaire de préciser que les pantomimes à grand spectacle dont il est ici question sont données dans plusieurs cirques stables parisiens, ce genre semble ainsi s'inscrire dans un contexte urbain et se distingue des formes souvent beaucoup plus modestes des cirques itinérants ruraux. Bien qu'au XX^e siècle le cirque se soit démarqué de la pantomime, ce genre reste une expérience déterminante et marquante du cirque du XIX^e siècle, dont il reste des résurgences dans la première moitié du XX^e siècle.

Dans sa très précieuse et très précise thèse de l'École nationale des chartes intitulée *Les Mises en scène de Géo Sandry pour le Cirque d'hiver (1933-1954). Le Grand spectacle, histoire d'un goût*, l'archiviste Clotilde Angleys explique que, malgré les transformations et l'affaiblissement du cirque au début du XX^e siècle qui perd une part du prestige qu'il avait pu connaître au XIX^e siècle³, les formes narratives participent largement au succès des spectacles de cirque dans les années 1930 :

Or si l'on se penche un peu plus précisément sur la composition des spectacles présentés dans les deux cirques parisiens restants pendant les années 1930, on constate que la part du spectacle narratif dans leur programmation n'est pas négligeable, et même, qu'elle constitue, pour le Cirque d'Hiver, un élément déterminant de son succès.

Ce sont précisément ces formes de cirque, proches des pantomimes à grand spectacle du XIX^e siècle que l'archiviste étudie et qu'elle préfère nommer « spectacle narratif⁴ » dans la mesure où le terme « pantomime » prête, selon elle, à confusion notamment car, comme nous avons pu le voir, les pantomimes de cirque ont perdu au fil du XIX^e siècle leur caractère muet tout en continuant à être désignées par ce terme⁵. Son étude repose sur le fond d'archives du metteur en scène Géo Sandry

¹ Patrick DÉSILE, « "Cet opéra de l'œil". Les pantomimes des cirques parisiens au XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 13.

² Clotilde ANGLEYS, *Les Mises en scène de Géo Sandry pour le Cirque d'hiver (1933-1954). Le Grand spectacle, histoire d'un goût*, *op. cit.*

³ La plupart des cirques stables parisiens sont progressivement détruits.

⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁵ « Peu à peu, le contenu n'est plus guère muet, mais le terme de pantomime reste, renforcé par les liens entre le mime et l'art clownesque qui s'est peu à peu intégré au spectacle de cirque. La pantomime désigne donc,

conservé au Département des arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France, plus précisément sur des créations réalisées au Cirque d'Hiver entre 1933 et 1954. Clotilde Angleys décrit ces mises en scène en soulignant la simplicité des intrigues et l'importance accordée au « cadre fictif » des spectacles qui entretient l'exotisme du spectacle :

Si l'intrigue reste très secondaire, toujours naïve et sommaire, et servant surtout de prétexte au déploiement des effets spectaculaires, elle mérite toutefois que l'on s'y arrête.

C'est surtout ici le cadre fictif dans lequel se situent les spectacles qui a son importance, bien plus que l'intrigue proprement dite, toujours plus ou moins identique et prévisible. Les spectacles se déroulent en effet dans des univers choisis pour « dépayser » le spectateur, c'est-à-dire le transporter dans un univers totalement différent de la réalité, qui possède tous les éléments de l'imaginaire. C'est pourquoi le cadre choisi pour situer l'action doit correspondre, autant que possible, non pas à une réalité, mais à l'idée que s'en fait le spectateur, ou plutôt l'ensemble des spectateurs. Il s'agit donc de reconstituer, point par point, les images qui se forment dans l'esprit du spectateur lorsque l'on évoque tel ou tel univers, conte de fées ou lointain pays d'Orient¹.

L'archiviste précise cependant que le caractère « spectaculaire » du genre prévaut sur la narration qu'elle qualifie de « prétexte ». Elle détaille ainsi l'articulation entre le texte et le cirque dans les mises en scène de Géo Sandry :

Enfin, nous nous sommes penchés sur les caractères dramatiques de ces spectacles, où se situent justement leurs plus profondes différences avec un spectacle théâtral. En effet, bien qu'il puisse sembler disparaître sous les multiples aspects du spectacle, l'élément cirque reste toujours présent, et c'est bien souvent le statut du texte qui en témoigne. Il ne s'agit pas ici d'un texte littéraire auquel l'action doit donner vie dans la piste, mais d'un prétexte pour représenter dans la piste une multitude d'actions spectaculaires. Sur l'intrigue, presque un canevas pourrait-on dire, viennent s'intégrer, comme des ornements, des numéros d'attractions, issus du spectacle de cirque non narratif. Enfin, la nature circassienne de ces spectacles se manifeste encore par la présence dans chaque spectacle d'un duo clownesque².

La chercheuse prend le soin de relever la rareté des archives de la nature de celles laissées par Géo Sandry, metteur en scène au Cirque d'Hiver issu du théâtre. Clotilde Angleys rappelle que les artistes de cirque de l'époque étudiée « n'ont pas une

dans le contexte du cirque, un spectacle narratif, et l'usage du terme dans le monde des amateurs et des critiques de cirques est suffisamment consacré pour qu'ils l'utilisent spontanément même si le programme ne l'emploie pas. Nous nous efforcerons cependant d'employer, autant que possible, le terme de spectacle narratif pour éviter toute confusion. » *Ibid.*, p. 9-10.

¹ *Ibid.*, p. 10.

² *Ibid.*, p. 20.

culture de l'écrit » et ajoute qu'« [i]l ne leur viendrait donc pas plus à l'idée de constituer des traces écrites de leur spectacle que de les conserver¹ ».

Les spectacles narratifs et hybrides, pour beaucoup dialogués, créés au XIX^e et des années 1930 aux années 1950 démentent ainsi l'argument répandu qui tend à affirmer que le cirque serait par essence un spectacle muet et que sa théâtralité relèverait uniquement de la pratique du mime.

1.2.2. LE CIRQUE DANS LE THÉÂTRE D'AVANT-GARDE DU DÉBUT DU XX^E SIÈCLE

À la fin du XIX^e siècle et surtout au début du XX^e siècle, la pantomime est un genre en déclin sur les scènes du cirque français au profit de l'enchaînement de numéros du programme, les artistes de cirque se produisent indifféremment sur la piste des cirques ou les scènes des variétés, du music-hall, voire de certains théâtres. Le cirque, comme les arts de la scène, se transforme. Les cirques stables parisiens sont peu à peu abandonnés au profit des chapiteaux itinérants. Le cirque reste néanmoins un art « [à] la mode. Les romanciers, les auteurs dramatiques, les peintres sont fascinés par les paillettes, la piste ronde, les prouesses acrobatiques, le retour à l'enfance² ».

Le théâtre qui connaît également une reconfiguration majeure au tournant du XIX^e et du XX^e siècle avec le développement de la fonction de metteur en scène puise à plusieurs égards dans le cirque pour éprouver de nouvelles façons d'appréhender la scène. L'ouvrage collectif *Du Cirque au théâtre*³, dirigé par Claudine Amiard-Chevrel publié en 1983 propose une riche étude des liens qu'a pu entretenir le théâtre des années 1920 avec le cirque à l'échelle européenne et témoigne des expériences du mélange de ces arts. L'ouvrage analyse tant la littérature dramatique que les pratiques théâtrales ; plusieurs articles étudient les emprunts que le théâtre fait au cirque et les conséquences esthétiques et politiques de ce mélange qui mobilise le plus souvent également d'autres arts comme la danse, la musique, la chanson, etc. Dans l'introduction de cet ouvrage, la chercheuse rappelle les

¹ *Ibid.*, p. 24.

² Odette ASLAN, « Cirque et théâtre en France », in Claudine AMIARD-CHEVREL (dir.), *Du cirque au théâtre*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983, p. 171.

³ Claudine AMIARD-CHEVREL (dir.), *Du cirque au théâtre*, *op. cit.*

réflexions et les problématiques qui animent la création théâtrale du début du XX^e siècle :

Tout ce qui faisait la loi au théâtre jusqu'alors est progressivement rejeté au profit d'une intention avouée de faire éclater des formes surannées, de violer la routine de la psychologie et de la littérature, de briser la logique aristotélicienne, de s'attaquer à l'idéologie de la classe dominante et de promouvoir un mode d'expression scénique qui traduise la vie moderne, cette vie urbaine, martelée du rythme accéléré des machines, en proie aux lumières électriques, destructrice du moi individuel¹.

Avant d'expliquer pourquoi dans un tel contexte, le cirque – qui reste à la mode – peut devenir attrayant pour ce théâtre qui cherche à se renouveler :

À partir de la fin du siècle dernier, les hommes de théâtre les plus réfléchis et les plus originaux n'ont plus regardé ces spectacles comme des formes mineures ou vieillies ou par trop exotiques, mais ont trouvé en elles matière à réflexion, et parfois des exemples dont ils pourraient tirer profit².

L'avant-garde théâtrale européenne a fait la tentative de convoquer le cirque (ses corps et son imaginaire) sur les scènes de théâtre, comme un moyen d'éprouver, de transformer et d'enrichir la forme théâtrale. Béatrice Picon-Vallin l'écrit, ces artistes « cherchent à “cirquiser” le théâtre pour réinsuffler au plateau la force de l'émotion pendant les spectacles, et le sens du risque dans la troupe³ ». Le cirque a donc participé à la transformation qu'ont connue les formes théâtrales au début du XX^e siècle, a nourri la réflexion des théoriciens du théâtre et plus largement du spectacle souvent envisagé comme « total ».

Dans son manifeste sur *L'Esprit nouveau et les poètes*, Apollinaire lance l'idée d'un art nouveau « plus vaste que l'art simple des paroles, où, chefs d'orchestre d'une étendue inouïe, ils auront à leur disposition le monde entier, ses rumeurs et ses apparences, la pensée et le langage humain, le chant, la danse, tous les arts et tous les artifices ⁴ [...] »

¹ Claudine AMIARD-CHEVREL, « Introduction », in Claudine AMIARD-CHEVREL (dir.), *Du cirque au théâtre*, op. cit., p. 8.

² *Ibid.*, p. 7.

³ Béatrice PICON-VALLIN, « La Recherche de l'interprète complet », in Emmanuel WALLON (dir.), *Le Cirque au risque de l'art*, op. cit., p. 180.

⁴ Guillaume APOLLINAIRE (conférence de novembre 1917 au Vieux-Colombier) cité par André BILLY, *Apollinaire*, Paris, ed. Seghers, coll. « Melior », 1963, p. 357, in Odette ASLAN, « Cirque et théâtre en France », in Claudine AMIARD-CHEVREL (dir.), *Du cirque au théâtre*, op. cit., p. 173.

En tant qu'art du corps, le cirque et l'acrobatie ont intéressé des artistes et des théoriciens soucieux de revaloriser le corps¹ dans la pratique théâtrale comme Vsevolod Meyerhold à propos de qui Béatrice Picon-Vallin écrit que « les modèles de travail proposés par les divers numéros constituent des armes dans la guerre que Meyerhold engage contre l'esclavage où la littérature tient la scène russe et contre le "psychologisme" dans le jeu de l'acteur² ». La chercheuse précise le type de jeu vers lequel ce travail a conduit Meyerhold : « Le jeu de l'acteur, comme celui du jongleur, se traduira sur le plan cinétique en termes d'équilibre constamment mis en péril, perdu et retrouvé³ », et affirme :

Le cirque nourrit trois utopies de la scène meyerholdienne : celle de la corporéité triomphante, celle d'un théâtre de l'improvisation bien préparée (« la liberté dans la soumission »), et celle d'un public radicalement autre⁴.

Claudine Amiard-Chevrel explique, quant à elle, la rigueur que le théâtre puise au cirque dans le façonnage du corps de l'acteur :

Le théâtre a retrouvé au cirque le culte du travail bien fait, au plus haut degré de maîtrise sous peine de mort, et du travail d'équipe (jamais de chacun pour soi dans un exercice à haut risque)⁵.

Le cirque intéresse cependant le théâtre à d'autres égards. Il vient relayer ou concurrencer par le corps l'expression verbale dominante dans les formes théâtrales comme Claudine Amiard-Chevrel l'explique dans son introduction :

L'homme physique mis en vedette s'opposait à l'homme psychologique et au domaine verbal. Le mouvement, l'attitude, la manipulation des objets, la beauté plastique du corps en soi, combinés à l'éclairage, permettraient de multiplier les

¹ Claudine Amiard-Chevrel rappelle : « L'intérêt pour le cirque et les variétés chez les artistes se double d'une redécouverte du fonctionnalisme et de la noblesse du corps humain - guenille honteuse de la doctrine chrétienne ou objet érotique pour les bourgeois - qui se situe elle aussi à la charnière des deux siècles. [...] La réflexion sur l'art de l'acteur associée à la remise en question du décor de théâtre et des lieux théâtraux - rejet de la salle à l'italienne au profit d'un espace plus libre et d'une relation nouvelle entre les acteurs et les spectateurs, volonté d'utiliser expressivement l'espace scénique dans sa totalité - impliquent un retour inéluctable à l'appareil physique de l'acteur, à son volume, à sa plastique, à ses mouvements, à son expressivité ». Claudine AMIARD-CHEVREL, « Introduction », *op. cit.*, p. 10.

² Béatrice PICON-VALLIN, « Généalogie de la référence au cirque dans l'œuvre de Vsevolod Meyerhold », *Arts de la piste* n°16, HorsLesMurs, avril 2000, p. 46.

³ Béatrice PICON-VALLIN, « La Recherche de l'interprète complet », *op. cit.*, p. 183.

⁴ Béatrice PICON-VALLIN, « Généalogie de la référence au cirque dans l'œuvre de Vsevolod Meyerhold », *op. cit.*, p. 46.

⁵ Claudine AMIARD-CHEVREL, « Introduction », *op. cit.*, p. 11.

significations, sans qu'il soit nécessaire de parler, et se montrer à même de restructurer l'espace¹.

Les artistes ambitionnent ainsi d'enrayer l'intellectualisme du théâtre, comme en témoignent les propos du metteur en scène allemand Frank Wedekind que rapporte la chercheuse Jeanne Lorang : « Wedekind voit : “une apologie et une justification de l'art corporel opposé à l'art intellectuel”² ». Odette Aslan qui étudie, elle, le contexte français fait état de la grande circulation des artistes et de la porosité entre les arts :

En marge de ces préjugés de caste, on assiste dans les années vingt à un va-et-vient entre le cirque et le théâtre : des clowns participent à des spectacles dramatiques, des acteurs s'essayent à un jeu clownesque, les personnages du clown et de l'écuyère de cirque, entre autres, sont récupérés par les auteurs dramatiques³.

Le registre burlesque de la pratique clownesque importée dans les œuvres théâtrales participe à la volonté que ces artistes ont de rompre avec le naturalisme des formes théâtrales. Les spécificités des corps clownesques et des corps acrobatiques enrichissent la stylisation des scènes expressionnistes. Elles renforcent par le corps un caractère grotesque et provoquent des sensations ou émotions souvent fortes, capables de prendre le relais du verbe.

Relevons encore une influence majeure du cirque sur les formes artistiques du début du XX^e siècle : celle de son rapport au rythme, celui nécessaire à l'exécution du mouvement circassien, le rythme imprimé par le corps en action, mais également celui particulier de la composition du spectacle de cirque qui juxtapose des numéros autonomes et hétérogènes et qui crée des ruptures. Le cinéma utilise lui aussi cette dynamique de la juxtaposition et du collage⁴ qui a également une influence sur la composition et la structure dans les formes théâtrales comme le souligne Odette Aslan :

Au théâtre, de Marinetti à Ghelderode, d'Apollinaire à Ortega y Gasset, on forge des compénétrations de milieux et de temps différents, on imprime au

¹ *Ibid.*, p. 11-12.

² Frank WEDEKIND, in *Frank Wedekind, Gesammelte Werke*, t. 9, Georg Müller Verlag, München, 1920, p. 426, cité par Jeanne LORANG, « Cirque, champ de foire, cabaret ou de Wedekind à Piscator et à Brecht », in Claudine AMIARD-CHEVREL (dir.), *Du cirque au théâtre*, *op. cit.*, p. 25.

³ Odette ASLAN, « Cirque et théâtre en France », *op. cit.*, p. 173.

⁴ À ce sujet, voir les travaux de Laurent Guido sur le précinéma. Laurent GUIDO, « “Un programme complet de Variétés en 15 minutes” : la séance Skladanowsky et les bases scéniques du dispositif cinématographique », in Marguerite CHABROL, Tiphaine KARSENTI (dir.), *Théâtre et cinéma. Le Croisement des imaginaires*, *op. cit.*

spectacle un dynamisme cinématographique, on fait intervenir vitesse, simultanéité, surprise, on exige de l'acteur qu'il « cesse d'être ce qu'il est aujourd'hui, un simple réalisateur d'une œuvre écrite, pour devenir autre chose, ou plutôt mille choses : acrobate, danseur, mime, jongleur, faisant de son corps plastique une métaphore universelle »¹.

Le spectacle et les pratiques circassiennes influencent les formes artistiques du début du XX^e siècle et jouent un rôle considérable, bien que souvent négligé, dans leurs transformations.

Intéressons-nous à quelques-unes de ces expériences utopiques et ambitieuses menées par l'avant-garde artistique des années 1920 qui, quoi qu'elles ne soient pas toujours abouties ou concluantes, apparaissent particulièrement stimulantes pour penser les expériences contemporaines. Certaines préoccupations, certains discours, certains choix et leurs justifications liés à l'hybridation des formes et des arts sont très proches de ceux des artistes du début du XXI^e siècle que nous étudions.

Il est étonnant, du point de vue du cirque, de constater l'importance qu'a pu avoir cette circulation entre le cirque et le théâtre au début du XX^e siècle pour des théories du théâtre auxquelles les praticiens contemporains continuent de se référer, la persistance du sentiment d'incompatibilité entre cirque et théâtre, des grandes difficultés de la mise en œuvre de telles circulations une centaine d'années après les expériences menées par Meyerhold, Cocteau, Eisenstein, Wedekind et d'autres, et leur omission dans un champ circassien qui cherche pourtant son répertoire.

Beatrice Picon-Vallin, spécialiste du théâtre russe et de Meyerhold, a montré dans différents travaux l'importance du cirque dans les œuvres et la recherche du metteur en scène. Dans son article « La Recherche d'un interprète complet », elle explique que la *cirquisition* du théâtre qu'elle constate passe par l'invitation d'artistes de cirque dans les productions théâtrales :

Des artistes de cirque, dont on souligne à l'envi la polyvalence – chacun possédant des compétences multiples –, sont invités dans les studios, les théâtres, pour apprendre aux comédiens l'art de tomber, de sauter, de jongler, et leur enseigner les techniques du clown. Ils sont même invités sur la scène du jeune théâtre soviétique : ainsi le célèbre Vitali Lazarenko pour jouer un diable dans *Mystère-Bouffe* de Maïakovski. Ou Piotr Koval-Sambovski qui interprète l'amoureux de *La Forêt* d'Ostrovski, autre mise en scène de Meyerhold, dont le

¹ ORTEGA Y GASSET, cité in *L'Art du théâtre*, anthologie de textes théoriques réunis par Odette ASLAN, Paris, Ed. Seghers, coll. Melior, 1963, p. 357, cité par Odette ASLAN, « Cirque et théâtre en France », *op. cit.*, p. 173.

lyrisme ne s'exprime que par des envolées très hautes dans le ciel du théâtre sur des « pas de géant »¹.

Dans un autre article paru dans la revue *Arts de la piste*, Béatrice Picon-Vallin propose en quelques traits une analyse de la pièce écrite par Meyerhold en 1909, *Les Rois de l'air et la dame de la loge*², un « mélodrame destiné à un théâtre de type grandguignol³ » dont la chercheuse précise qu'il s'agit d'une « libre adaptation d'un récit de l'écrivain danois Herman Bang, *Les Quatre diables*, qui inspirera par la suite deux films célèbres : *Les Quatre diables* de A. Lind et R. Dinesen (1911), puis *Variétés* d'E. A. Dupont (1925)⁴ ». Cette pièce prend pour théâtre les coulisses d'un cirque dont le spectacle constitue le hors-champ, son intrigue mobilise des motifs propices à la dramatisation de l'acrobatie, tels que la chute, la mort et l'intensité de la relation entre un porteur et sa voltigeuse, ici Alexis et Liouba :

L'un des quatre Rois de l'air, Alexis, s'est épris d'une spectatrice – une comtesse. Délaissée et jalouse, sa partenaire Liouba décide que la mort sera sa volupté dernière : au cours d'un numéro sans filet, elle commet une faute volontaire et tombe entraînant Alexis avec elle. Son frère le vengera en poignardant la « dame de la loge »⁵.

Béatrice Picon-Vallin analyse :

Le scénario-dialogue est construit sur les images fortes des corps en mouvement et sur des indications sonores destinées à accroître le suspense : ainsi le « numéro mortel », invisible pour le public de théâtre, est entièrement traduit en une partition sonore qui utilise successivement valse, tambours, cymbales, silence, et enfin hurlements. [L]a poétique est celle du tragi-comique qui mène le public d'un type d'émotions à son contraire⁶.

L'article d'Odette Aslan intitulé « Cirque et théâtre en France⁷ » relate, quant à lui, un nombre conséquent de tentatives d'hybridation entre les formes circassiennes et théâtrales dans les années 1920 en France. Nous relevons que les œuvres hybrides du début du XX^e siècle citées et étudiées dans cet article ne se contentent pas de faire appel à des circassiens et/ou de mettre en scène des disciplines de cirque,

¹ Béatrice PICON-VALLIN, « La Recherche de l'interprète complet », *op. cit.*, p. 183.

² Vsevolod MEYERHOLD, *Les Rois de l'air et la dame de la loge*, Moscou, Ed. M. Sokolova, 1909, cité par Béatrice PICON-VALLIN, « Généalogie de la référence au cirque dans l'œuvre de Vsevolod Meyerhold », *Arts de la piste* n°16, *op. cit.*, p. 45.

³ *Id.*

⁴ *Id.*

⁵ *Id.*

⁶ *Id.*

⁷ Odette ASLAN, « Cirque et théâtre en France », *op. cit.*, p. 171-187.

beaucoup d'entre elles mobilisent « l'univers » du cirque et procèdent à une mise en abyme du spectacle dans le spectacle. Le célèbre ballet *Parade*, création commune de Jean Cocteau pour le livret, Érik Satie pour la composition musicale, Pablo Picasso pour la scénographie et les costumes et Léonide Massine pour la composition chorégraphique, relève d'un tel cas de figure puisqu'il s'agit de rejouer, bien que de manière stylisée, une parade de cirque. Cette création fait suite dans le parcours de Jean Cocteau à d'autres tentatives d'hybridations entre cirque et théâtre qui n'ont pas abouti. Odette Aslan cite les propos de Cocteau : « En 1915, je voulais monter *Le Songe d'une nuit d'été* à Médrano, remplacer les ballets par les exercices de trapèze, et jouant sur les mots, distribuer les rôles des clowns de Shakespeare à des clowns. Ce genre de spectacle, devenu courant, n'existait pas encore¹ ». Odette Aslan ne dissimule cependant pas les difficultés de collaboration entre le monde du cirque et du théâtre, la résistance du mépris et des préjugés attachés aux artistes de cirque, ces « “gens du voyage” [...] considérés, plus encore que les gens de théâtre, comme des saltimbanques, des romanichels, des gens de mauvaise vie² ». La chercheuse rapporte les effets de ces préjugés et de la hiérarchisation entre le cirque et le théâtre qui prévalait à l'époque et qui résistent, à certains égards, dans la création contemporaine :

C'est dire qu'il y a à la fois fascination et mépris. Ces gens-là nous divertissent un moment avec leurs tours d'adresse et leurs paillettes, mais ils ne sont pas « de notre monde », ils n'ont pas « notre culture ». Par voie de conséquence, lorsqu'un homme de théâtre fait des emprunts à leurs techniques l'on n'est pas loin de penser qu'il se dégrade³.

Intéressons-nous encore aux traces des expériences menées durant cette période fertile par le Russe Sergeï Eisenstein peu d'années après la création de *Parade*. Des théories et de l'œuvre de cet artiste majeur des arts cinématographiques, les chercheurs en études circassiennes retiennent le plus souvent sa théorie du « montage des attractions » et soulignent la parenté entre cirque et cinéma que pose ce principe de composition. Il est plus rare que les expériences scéniques menées par Eisenstein avant qu'il ne fasse du cinéma et dans lesquelles le cirque et l'acrobatie prennent une part non négligeable soient mentionnées et étudiées. Dans la monographie qu'il consacre au cinéaste russe, le chercheur Dominique Fernandez

¹ Cocteau, préface à *Les Peintres du cirque, Cirque d'hiver*, catalogue comprenant deux poèmes et quatre dessins inédits de Georges Rouault, Paris, Imprimerie Keller, 1927, non paginé. Cité par Odette ASLAN, « Cirque et théâtre en France », *op. cit.*, p. 177.

² *Ibid.*, p. 172.

³ *Id.*

étudie les expériences scéniques que mène Eisenstein et qui forment les prémices de son œuvre cinématographique. Il décrit le contexte artistique foisonnant dans lequel évolue Eisenstein :

En 1923, enfin, Eisenstein réalise sa première mise en scène. Synthèse du cubo-futurisme, du bio-mécanisme de Meyerhold, de la *commedia dell'Arte*, du music-hall français, de la pantomime chaplinesque et de son goût personnel pour la satire et le sarcasme, le spectacle qu'il monte pour le théâtre du Proletkult fournit un brillant échantillon de « théâtre acrobatique ». La pièce choisie, *Même le plus sage se trompe*, était du célèbre dramaturge réaliste Alexandre Ostrovski, fondateur du répertoire national. Eisenstein la manipula et la dénatura complètement pour la soumettre à son dispositif scénique : « irrespect » flagrant envers un « classique » !¹

Puis Dominique Fernandez détaille la façon dont le cirque s'inscrit dans la mise en scène :

À un vrai théâtre, il préféra une ancienne salle de danse. Le plateau, en forme d'arène de cirque, était fermé par une barrière rouge et entouré aux trois quarts par le public. Un trapèze volant pendait du plafond et toutes sortes d'agrès de gymnastique encombraient la piste. L'innovation consistait dans l'importance donnée au langage du corps. « Un geste se prolongeait en mouvement de gymnastique, la mauvaise humeur s'exprimait avec une pirouette, l'exaltation avec un saut périlleux, le comble du lyrisme avec un passage sur la corde raide » (*Du théâtre au cinéma*). Un personnage en colère sautait à pieds joints à travers la toile d'un tableau et se retrouvait de l'autre côté du cadre : le metteur en scène voulait ainsi indiquer comment l'intensité d'action « enfonçait » toutes les limites fixées par la bienséance théâtrale (*Film Form : la structure du film*). Pour illustrer un moment de particulière tension dramatique, un acteur disait sa réplique en équilibre sur la corde raide. Les spectateurs le voyaient se balancer sur le fil et se demandaient s'il n'allait pas tomber : la tension conventionnelle des mots était métamorphosée en tension physique réelle².

L'analyse du processus et des effets de l'hybridation entre le travail du corps circassien et du corps théâtral dans la mise en scène d'Eisenstein est très proche de celle que nous observons dans certaines œuvres hybrides contemporaines que nous étudions. Le geste acrobatique a la capacité d'enrichir la dimension symbolique ou métaphorique de la mise en scène. Les acrobates des spectacles de main à main *The Elephant in the room* du Cirque Le Roux, et d'*Histoire amère d'une douce frénésie* et de *Compte de faits* du Collectif Prêt-à-porter disent précisément leurs répliques en exécutant leurs figures de voltige³. Cet exemple montre que les problématiques

¹ Dominique FERNANDEZ, *Eisenstein*, Paris, Grasset, 2003, p. 69.

² *Ibid.*, p. 69-70.

³ Voir *infra*, p. 387.

auxquelles se confrontent les artistes contemporains qui font le choix de l'hybridation ne sont pas neuves, contrairement à ce qui est souvent prétendu par différents agents du milieu. Cependant, il semble que l'absence de transmission de telles expériences et de tels savoir-faire qui relèvent de la mise en scène, ainsi que les lacunes du répertoire circassien, conduisent chaque metteur en scène faisant le choix de l'hybridation à mener presque *ex nihilo* sa propre expérimentation.

Ces expériences menées par les dramaturges et metteurs en scène du début du XX^e siècle ont considérablement marqué le champ théâtral ; elles ne s'inscrivent que très discrètement dans le patrimoine circassien et ne sont que rarement convoquées comme références. Ces œuvres hybrides semblent mieux connues des universitaires spécialistes de la littérature dramatique du début du XX^e siècle, des metteurs en scène de théâtre, voire des chorégraphes que de la plupart des artistes et des créateurs de cirque.

Les expériences de créations de ce type restent marginales dans le champ du cirque qui connaît par ailleurs des transformations considérables au début du XX^e siècle, puis après les Première et Seconde Guerres mondiales. Les cirques stables sont abandonnés au profit de chapiteaux itinérants et la pantomime qui constituait la deuxième partie du spectacle est tombée dans l'oubli. La succession de numéros, le *programme*, constitue alors à lui seul le spectacle de cirque et se trouve cristallisé au nom de la « tradition ». La façon dont les arts se mélangent dans le contexte circassien est transformée. Le spectacle de cirque reste très hétérogène par la diversité des disciplines de cirque présentées et par la présence d'autres arts dans le programme (musique, chorégraphie, théâtre). Bien qu'une part de théâtralité ait été absorbée par le programme et subsiste notamment à travers les figures des clowns et de Monsieur Loyal, l'abandon de la pantomime a appauvri l'hétérogénéité du spectacle en termes de genre. Le savoir-faire circassien en la matière s'est par ailleurs perdu.

La crise que le cirque traverse dans les années 1970 et la faillite de nombreuses enseignes a, par la suite, fortement cristallisé la forme de ce cirque du XX^e siècle désormais désigné par les expressions de « cirque traditionnel » ou « cirque classique » et élevé au rang de patrimoine. C'est précisément durant cette même décennie que les formes circassiennes entament leur renouvellement et que les premières compagnies dites de « nouveau cirque » émergent et se développent.

1.2.3. LES ANNÉES 1970-2000, DE NOUVELLES HYBRIDATIONS ET UNE MISE EN RÉCIT DU CIRQUE

À partir des années 1970, alors que le cirque se fige dans une forme qualifiée de « traditionnelle » dont certains traits continuent à alimenter largement l'imaginaire collectif, d'autres manières de faire du cirque, de l'agencer, de le mettre en scène se développent en France, qui déplacent les hybridités circassiennes et opèrent leur resignification. La généralisation dans les discours sur le cirque de la dénomination « nouveau cirque » (pourtant étudiée en détail et théorisée par Martine Maleval, Jean-Michel Guy, Philippe Goudard) mais bien souvent simplifiée peut avoir tendance à réduire la diversité des esthétiques des décennies 1970, 1980 et 1990 et à masquer les ancrages idéologiques de ces tendances qui forment le terreau des mélanges des débuts du XXI^e siècle. Distinguons les différentes étapes dans la manière dont se métamorphose l'hybridité des créations circassiennes et dont s'agencent le mélange des disciplines et le mélange des arts.

Quelle est la place occupée par le texte entre les années 1970 et les années 2000 sur les « nouvelles » scènes circassiennes que la multiplication d'expériences variées d'hybridations caractérise et dont les chercheurs (dont beaucoup appartiennent aux études théâtrales) repèrent la « théâtralisation » ? Le contexte esthétique des scènes circassiennes des trente dernières années du XX^e siècle et ses évolutions sont particulièrement importants à étudier et à comprendre dans le cadre de notre travail dans la mesure où ces esthétiques sont encore opérantes sur les scènes du début du XXI^e siècle. Les formes que nous étudions existent dans le prolongement de cette dynamique amorcée dans les années 1970, voire appartiennent encore à un « nouveau cirque » dont le cirque dit « contemporain », loin d'être en rupture, est une déclinaison.

Les décennies 1970-1980 ont vu se développer des « formes rebelles¹ », à l'hybridité aventureuse, instable et monstrueuse, car hétérogène. Le cirque apparaît comme un espace de création et d'expression extensible et presque sans limites en termes de mélange. Le théâtre y reste un art de référence qu'il soit un modèle assumé ou un modèle contre lequel les formes sont pensées. Martine Maleval repère

¹ Martine MALEVAL, *L'Émergence du nouveau cirque. 1968-1998*, *op. cit.*, p. 9.

une évolution de la composition scénique des spectacles de plusieurs compagnies¹. Elle distingue un premier temps de « juxtaposition² » des matériaux, puis une volonté de donner une « cohérence³ » minimale aux formes. Les spectacles sont alors construits autour de *thèmes* et suivent une *trame* ; pour certaines compagnies l'expérimentation d'une *mise en récit* et d'une *narration* s'affirme comme horizon de la création. La chercheuse distingue une troisième étape où l'écriture glisse vers « une construction conditionnée par les besoins du spectacle⁴ », il s'agit des prémices de la pensée de *dramaturgies circassiennes*. Les scènes circassiennes évoluent, à l'orée des années 2000, vers des formes moins hétérogènes et plus métissées, « assagi[e]s⁵ », selon Jean-Marc Lachaud. La référence théâtrale est délaissée au profit des arts visuels, chorégraphiques et performatifs (suivant en cela la tendance postdramatique dominante des arts de la scène).

Dans un contexte d'effervescence créatrice où le cirque apparaît pour ceux qui s'y essaient comme un espace de création où « tout est possible » en termes de formes, d'esthétiques et de mélange des arts, les expériences d'hybridations menées dans les années 1970, 1980 et 1990 sont nombreuses, relèvent de processus variés et semblent désinhibées face à toutes conventions ou restrictions formelles. Les « saltimbanques-trublions⁶ » qui font, à partir des années 1970, le choix du cirque, y trouvent un espace pour vivre, exprimer, expérimenter et mettre en œuvre – avec des degrés de conscience variables⁷ – les idées des mouvements contestataires et des utopies des années 1960 et 1970. Jean-Marc Lachaud détaille :

Récusant les dérives du cirque commercial, [les inventeurs du « nouveau cirque »] revendiquent fortement la dimension artistique de leurs démarches. Travaillant avec les moyens du bord, adeptes du bricolage, puisant avec allégresse et sans se soucier des convenances leurs matériaux du côté d'autres arts, leurs spectacles hybrides défient les lois de tous les genres institués. Irrespectueux, ils éprouvent et inaugurent, dans une indétermination jubilatoire et selon

¹ S'il est possible de repérer une chronologie de la façon dont les formes néocircassiennes sont composées, ces différents processus s'additionnent, multipliant les manières de faire ; les nouvelles tendances ne balayent pas celles qui les précèdent.

² Martine MALEVAL, *L'Émergence du nouveau cirque. 1968-1998*, *op. cit.*, p. 210.

³ *Id.*

⁴ *Ibid.*, p. 211.

⁵ Jean-Marc LACHAUD, « Au risque du mélange », in Emmanuel WALLON (dir.), *Le Cirque au risque de l'art*, *op. cit.*, p. 72-73.

⁶ Martine MALEVAL, *L'Émergence du nouveau cirque. 1968-1998*, *op. cit.*, p. 9.

⁷ Certains de ces artistes expriment de manière explicite le caractère militant de leur démarche, d'autres témoignent du choix d'un mode de vie alternatif, quand d'autres mentionnent simplement l'attrait pour le caractère festif.

des registres dissemblables, les possibilités offertes par un usage affranchi du fragmentaire et par une confrontation chaotique entre les arts¹.

Les identités artistiques qui se dessinent peu à peu sont construites contre les formes institutionnelles ou en dehors des institutions ; le « bricolage » préside comme processus de création. Le mélange des arts – sans hiérarchisation apparente – est l'un des moteurs formels principaux de la création. Jean-Marc Lachaud identifie une corrélation entre la diversité des horizons sociaux, culturels et artistiques de ces joyeux néophytes en matière de cirque et le caractère inédit des esthétiques qui s'affirment :

Du fait même de sa constitution — c'est-à-dire à l'initiative de non circassiens qui regroupent des amis, des *copains*, des artistes professionnels, des musiciens, des techniciens, des bricoleurs, issus de la rue et/ou en rupture de banc avec le théâtre, sortis des écoles des Beaux-arts ou amateurs de fanfares et autres pratiques populaires... dans un même espace — le cirque « puise ici et là les “matériaux” qui seront nécessaires à son expression et intention “éclatées” »².

Parmi ces artistes aux parcours éclectiques, beaucoup sont des circassiens autodidactes, d'autres se sont formés auprès d'artistes de cirque classique au gré des rencontres ou bien dans les écoles fondées en 1974 par Annie Fratellini et Pierre Étaix d'une part et par Alexis Grüss et Sylvia Monfort d'autre part, puis plus tard au Centre national des arts du cirque (à partir de 1985). Un certain nombre d'entre eux se sont cependant tournés vers le cirque après s'être essayés au(x) théâtre(s), ce qui a influencé leur rapport au cirque, leur manière d'en faire et de le mettre en scène.

Bien que les formes circassiennes des décennies 1970 et 1980 ne se contentent pas de ce seul mélange, le théâtre (sans que l'on sache toujours bien clairement de quel théâtre il s'agit) reste souvent un art de référence dans les œuvres hybrides circassiennes. À des degrés et sous des formes diverses, les troupes mobilisent des manières de faire, des références, du vocabulaire, des matériaux scéniques qui appartiennent au champ théâtral³, à tel point que les quelques chercheurs qui s'intéressent à ces formes repèrent une *théâtralisation* du cirque⁴, de certaines formes

¹ Jean-Marc LACHAUD, « Au risque du mélange », *op. cit.*, p. 72.

² Jean-Marc LACHAUD, « En piste ! C'est le cirque... », in *Mélange des Arts au XX^e siècle*, dir. de Jean-Marc LACHAUD, Vitry-sur-scène, *skéné*, n°1, 1996, p. 112, cité par Martine MALEVAL, *L'Émergence du nouveau cirque. 1968-1998*, *op. cit.*, p. 278.

³ Les manières dont les artistes de ces décennies pratiquent le théâtre et l'important balaient un large spectre, que ce soit par le genre de théâtres mobilisés ou par l'expérience qu'ils ont de cet art (certains apprennent sur le tas, d'autres sont issus des conservatoires d'art dramatique).

⁴ Relevons les limites et les paradoxes de l'emploi du terme dans un contexte circassien qui expliquent sans doute la prudence de certains critiques quant à l'emploi de ce terme pour étudier les scènes circassiennes et la

ou de certains moments, sans que le texte entre nécessairement en jeu. Ce phénomène semble lié à la professionnalisation des troupes et à la commercialisation des spectacles qui impliquent une plus grande exigence de qualité. Alors que les références initiales relevaient plutôt des formes populaires, que l'expérience de vie et la fête primaient sur l'expérience artistique, quelques troupes et compagnies revendiquent plus ouvertement leur appartenance ou leur proximité avec le champ théâtral¹.

Parmi la grande diversité d'esthétiques, de genres, de méthodes, d'écoles, de matériaux, etc., que le théâtre recouvre et dont s'emparent les artistes qui se lancent dans l'expérience du cirque et de ses hybridations au gré (pour ne pas dire au hasard) de leurs sensibilités et de leurs parcours, le texte dramatique n'est pas la part retenue en premier lieu. Le théâtre textocentré est même une forme d'art contre laquelle les néocircassiens se sont initialement élevés.

La théâtralisation du cirque, qui se joue plutôt dans la mise en scène des corps et dans la composition des images est complexe à appréhender, car le glissement vers le cirque nécessite de repenser ce processus qui, par ailleurs, est spécifique au travail de chaque compagnie, voire à chaque création. Les travaux menés sur les œuvres de cette période nous permettent de distinguer des traits récurrents. Il apparaît que la théâtralisation des formes circassiennes se manifeste par le choix d'un *thème* que le travail des costumes, de la musique, d'un univers plastique, etc. vient soutenir. Des personnages se dessinent et des *trames* voire des histoires se tissent – plus ou moins complexes, qui mobilisent ou non la parole. Martine Maleval repère cette volonté de *cohérence* parmi les préoccupations principales des scènes circassiennes du début des années 1990² qui s'approprient les procédés de mise en scène du théâtre et transforment, comme le montre Jean-Marc Lachaud, la place accordée aux

nécessité que d'autres trouvent à l'employer. Parler de « théâtralisation » ne rend compte que de manière partielle et mal adaptée du processus de création de formes circassiennes et hybrides.

¹ Certaines compagnies affirment et affichent cette appartenance en s'auto-désignant comme « théâtre acrobatique », « théâtre équestre » (Zingaro, *Le Théâtre du Centaure*), d'autres assument le mélange en adoptant le qualificatif de « cirque-théâtre » comme la compagnie Rasposo plutôt que de *simple* « cirque ». Cela a souvent été relevé, ce jeu avec les étiquettes n'est pas dépourvu de contradictions. « Paradoxalement, pour clore le chapitre des distinctions, le Cirque Baroque (anciennement Puits aux Images) est aujourd'hui toujours persuadé de faire du théâtre en servant les textes de Voltaire ou de Mishima. Mais c'est Zingaro qui, refusant l'étiquette circassienne, revendique celle de "théâtre équestre", ce qui en termes de reconnaissance et de valorisation symbolique ne place pas les deux équipes au même rang, même si leur succès international est le meilleur garant de leur réussite ». Floriane GABER, « Naissance d'un genre hybride », in Emmanuel WALLON (dir.), *Le Cirque au risque de l'art*, *op. cit.*, p. 61-62.

² « Chacun des personnages, de par sa permanence, détient une part du fil conducteur du thème et concourt donc à la possible cohérence spectaculaire tant recherchée dans le début des années 1990 ». Martine MALEVAL, *L'Émergence du nouveau cirque. 1968-1998*, *op. cit.*, p. 211.

interprètes et à l'exploit¹. L'importance accordée à la cohérence du spectacle, mais surtout à l'élaboration de situations, d'histoires, de narrations, de personnages indique que la théâtralisation des formes circassiennes des années 1990 s'apparente à (voire se confond avec) leur *mise en récit*². Elle s'accompagne de la possibilité de repérer un schéma narratif, une *continuité* entre les numéros (ou les moments de cirque) garants de l'unité de la forme et de la distribution de rôles et de l'identification de personnages. Caroline Hodak relève l'importance que prend le principe de narration dans les formes circassiennes et qui se dessine comme un horizon légitimant :

Or, dans de nombreux spectacles récents, la mise en récit, perceptible ou réelle (*L'Harmonie est-elle municipale ?* du Cirque Plume, 1996–1998), la volonté de faire passer un message à travers l'agencement de la scène et le jeu des corps (*Metalclown*, d'Archaos, 1991) ou encore la référence explicite à la littérature (*Ningen* du Cirque Baroque, 1998) ont fait surgir la question d'une écriture de cirque, au point que certains qualifient ces choix artistiques de théâtralisation du cirque contemporain³.

Philippe Goudard qui a, lui aussi, étudié la période (et qui a la particularité d'en avoir été l'un des protagonistes) retient le théâtre comme référent artistique déterminant des scènes du nouveau cirque dont les formes, les esthétiques et les modes de représentations sont pourtant très variés. Il repère, lui aussi, la mise en récit comme l'un des moteurs majeurs de la théâtralisation du cirque. Il écrit : « [I]es créateurs du nouveau cirque, apparu dans les années 1970, ont introduit, avec l'art dramatique, un continuum, la succession des numéros s'estompant au profit de la fable⁴ ». Plus que par la voix, le récit est pris en charge par le corps. Ce qui explique l'importance accordée aux « personnages » (et donc à la fiction dont ils sont interdépendants), aux

¹ « Les lumières, les costumes, les maquillages, les accessoires sont, eux aussi sans tabous, travaillés en fonction de ce qui est recherché et voulu par le créateur. Enfin, la mise en place et la mise en situation du public, complice actif qui peut être sollicité pour que s'accomplisse la pièce, sont soigneusement étudiées. Ces spectacles "hiéroglyphes", terme employé par Antonin Artaud, exigent des interprètes qui les portent une mobilisation constante et intense de la totalité de leur être, au travers de leurs déplacements, mouvements, gestes, regards, voix, souffle. Et ce, qu'ils se situent au-devant ou à l'arrière-plan de la scène. En ce sens, sans faire pour autant des compromis défigurant l'originalité et asséchant l'énergie *sui generis* de leur art, ceux-ci doivent être en mesure d'incarner le rôle qu'il aurait assigné dans le cadre du déroulement du spectacle. Leur présence agissante est donc requise, tant en ce qui concerne leur prestation circassienne qu'en ce qui concerne leur participation à l'histoire ou aux histoires qui se tissent sur scène ». Jean-Marc LACHAUD, « Au risque du mélange », *op. cit.*, p. 70-71.

² La cohérence et la mise en récit des formes sont opposées au (supposé) morcellement du spectacle classique et à la juxtaposition *bricolée* des premiers temps du nouveau cirque.

³ Caroline HODAK, « Entre la prouesse et l'écriture », *op. cit.*, p. 156. Notons que la première édition de cet ouvrage date de 2002.

⁴ Philippe GOUDARD, *Le Cirque entre l'élan et la chute. Une esthétique du risque*, *op. cit.*

relations qu'ils tissent et à propos desquels Martine Maleval précise : « [Les artistes] n'assument pas un personnage à proprement parler mais un type, l'ange ou l'humain, avec quelques variations assumées par un rythme propre¹ ». Au sein des trames élaborées, le geste circassien relève de la métaphore ou de l'allégorie. De nombreuses troupes s'autorisent, ce qui s'estompe au tournant des années 2000, l'expérience de la fiction. Précisons que, malgré la volonté de cohérence voire de continuité, les formes restent hétérogènes, et les parties théâtralisées et les moments circassiens sont juxtaposés comme Martine Maleval le relève à propos des créations du Cirque Baroque : « il faut peser avec justesse la durée et l'alternance des moments qui appartiennent à la trame narrative et ceux qui sont consacrés aux numéros et concourent à éclairer la trame² ». Il est nécessaire de préciser, et ce sera sans doute l'une des différences majeures avec certaines des œuvres plus récentes que nous étudions, que le numéro – dont la forme s'est certes largement éloignée des codes du cirque classique – reste l'un des éléments structurants de la composition de ces spectacles, comme en attestent les propos de Christian Taguet : « [N]ous construisons des tableaux d'une durée variable de cinq à dix minutes, avec une mise en scène propre pour le numéro. Ils peuvent être reliés dans une mise en scène globale, avec une unité qu'on retrouvera au niveau de la musique³ ». Si les réalisations sont enthousiasmantes par leur inventivité et leur liberté formelle, les chercheurs ne manquent pas de pointer les maladroitures de mise en scène et les limites en termes de réception de ces œuvres monstres. Martine Maleval poursuit son analyse des créations du Cirque Baroque : « [l]a fragilité du genre réside néanmoins dans l'obligation d'introduire des prouesses circassiennes, qui malgré tout ont un pouvoir discursif limité⁴ ». La chercheuse remarque une même limite dans son analyse de *Eden* de la compagnie Les Oiseaux fous, une « pièce de cirque créée en 1998, [qui] revisite par exemple le mythe fondateur biblique⁵ » à propos de laquelle elle affirme : « Bien que le parti pris artistique revendique la narration, celle-ci est d'une portée limitée⁶ ». La mise en récit du cirque s'avère être une expérience complexe. Sa mise en œuvre réduit la lisibilité du spectacle et produit des trames suggestives, parfois succinctes ou maladroitement.

¹ Martine MALEVAL, *L'Émergence du nouveau cirque. 1968-1998*, *op. cit.*, p. 184-185.

² *Ibid.*, p. 146.

³ Christian TAGUET, « Christian Taguet », entretien réalisé par Yan CIRET, in Jean-Claude LALLIAS (dir.), *Le Cirque contemporain. La Piste et la scène, Théâtre d'aujourd'hui n°7*, Paris, CNDP, 1999, p. 90, cité par Martine MALEVAL, *L'Émergence du nouveau cirque. 1968-1998*, *op. cit.*, p. 146.

⁴ Martine MALEVAL, *L'Émergence du nouveau cirque. 1968-1998*, *op. cit.*, p. 147.

⁵ *Ibid.*, p. 184.

⁶ *Id.*

L'ambition affirmée du Cirque Baroque, que Martine Maleval qualifie de « cirque à lire¹ » ou de la compagnie Les Oiseaux fous, qui s'inspire des mythes bibliques pour son spectacle *Eden*, est bien de raconter. Martine Maleval rapporte les propos du directeur artistique de la compagnie Les Oiseaux fous, Raymond Peyramaure et retient l'importance qu'il y a pour lui à « élever cet art au niveau narratif² ».

Lorsqu'elle commente le spectacle *Trapeze dans l'azur* (1990) du Cirque Baroque (qui pratique le mélange des arts), la chercheuse affirme encore que « le projet global est de réaliser une entité spectaculaire, dont le fil conducteur est la narration, en l'occurrence, soutenue par un scénario³ ». Ce spectacle a la spécificité de faire intervenir – parmi la multiplicité des arts en jeu, dont le cirque et le théâtre – un texte inédit écrit par l'autrice de théâtre Anne Quésemand. Le site internet de la compagnie énonce succinctement, sur un ton didactique⁴, la « trame » du spectacle dont il précise en préambule qu'il « s'inscrit dans un parcours assez proche d'une pièce de théâtre⁵ » :

Il y a une trame : on a perdu l'étoile Polaire ; des scientifiques un peu farfelus se penchent sur le problème et nous entraînent dans les divagations les plus inattendues, avec des échappées vers la coupole du chapiteau et un final éblouissant. Les artistes chantent, dansent, jouent de la musique, jouent la comédie, mais accomplissent aussi des prodiges de jonglage et de voltige⁶.

L'hétérogénéité assumée par le Cirque Baroque qui accorde ouvertement une place au théâtre, mais aussi à la narration et au texte constitue la marque de son identité artistique. La mise en récit du cirque par cette troupe se poursuit mais connaît une évolution dans les créations suivantes. Dans les trois spectacles que la compagnie crée au cours de la décennie 1990, le rapport au texte change et avec lui le modèle artistique sur lequel l'hybridation s'appuie. Alors que le texte sert de colonne vertébrale à la narration dans *Trapeze dans l'azur*, le Cirque Baroque passe de la référence théâtrale à la référence romanesque. Le texte reste l'un des matériaux

¹ *Ibid.*, p. 136.

² Raymond PEYRAMAURE, « Spécificité de notre compagnie », échange par fax du 13 novembre 1998, cité par Martine MALEVAL, *L'Émergence du nouveau cirque. 1968-1998*, *op. cit.*, p. 184.

³ Martine MALEVAL, *L'Émergence du nouveau cirque. 1968-1998*, *op. cit.*, p. 140.

⁴ Le paragraphe se conclut par l'accroche suivante qui cible un public de théâtre dont la troupe présuppose qu'il ne s'intéresse pas au cirque : « Vous, Public de théâtre particulièrement, serez séduits par l'originalité de ce spectacle ». Site internet du Cirque Baroque. Ressource numérique consultée le 3 juin 2016. http://www.cirque-baroque.com/_site/?page=trapeze-fr

⁵ *Id.*

⁶ *Id.*

scéniques, mais sa place dans l'écriture scénique s'est transformée. Christian Taguet, accompagné par le Chilien Mauricio Celadon du Teatro del Silencio, se réfère à de grands romans et auteurs de la littérature internationale pour créer *Candides* (1995) inspiré de l'œuvre de Voltaire, *Ningen* (1998) de la vie de l'auteur japonais Yukio Mishima et *Frankenstein* (1999) du roman de l'autrice anglaise Mary Shelley. Ils contournent en cela le théâtre et la narration théâtrale pour aller puiser directement dans le genre narratif par excellence, le roman. Christine Hamon-Siréjols remarque ainsi que « [s]i la pratique de certains nouveaux cirques organisant leur spectacle autour d'un thème unique n'est donc pas totalement neuve, la singularité réside plutôt dans le caractère littéraire des références choisies¹ ». Il ne s'agit pas pour le Cirque Baroque de représenter, pour ainsi dire littéralement, ces romans ni de les adapter, mais ces œuvres romanesques (et la biographie de leurs auteurs) motivent la création. Elles sont le nœud principal des formes produites (sans que le texte soit nécessairement mobilisé sur scène²). Martine Maleval décrit le processus de création du Cirque Baroque de la manière suivante :

Les matériaux utilisés pour la construction du synopsis émanent de l'exploration des œuvres citées, suggèrent des événements significatifs de la biographie de l'auteur évoqué (c'est-à-dire qui éclairent *a posteriori* leurs écrits) et se réfèrent à notre époque dans ce qu'elle peut produire comme faits qui font écho aux préoccupations contemporaines³.

Ne négligeons pas le caractère légitimant de ces références littéraires, prétextes et supports d'une théâtralisation pour ces spectacles hybrides qui font l'expérience de formes inhabituelles et inclassables dans un champ artistique marginal.

Ces formes qui se réfèrent à des textes littéraires connus dissimulent d'autres usages du texte et de la parole sur les scènes du nouveau cirque, qui existent tout de même dans certains spectacles, et qui s'inscrivent le plus souvent dans la continuité de l'héritage du théâtre de rue, du théâtre forain et relèvent du boniment⁴. Si le texte n'est pas l'élément premier du théâtre dont s'emparent les formes composites que

¹ Christine HAMON-SIRÉJOLS, « Formes théâtrales dans le cirque d'aujourd'hui », in Emmanuel WALLON (dir.), *Le Cirque au risque de l'art*, op. cit., p. 82.

² La page du site internet du Cirque Baroque consacrée à *Ningen* cite un extrait d'une critique publiée par *Le Pariscope* : « Tout est basé sur les images. On en prend plein les yeux. Sans aucune parole tout est dit avec les corps et par le mouvement ». Ressource numérique consultée le 3 juin 2016. <http://www.cirque-baroque.com/site/index.php?page=ningen-fr>

³ Martine MALEVAL, *L'Émergence du nouveau cirque. 1968-1998*, op. cit., p. 140.

⁴ Le célèbre numéro de dressage de poule réalisé par Pierrot Bidon dans plusieurs des créations du cirque Bidon puis d'Archaos relève de ce genre.

sont les spectacles de nouveau cirque, il n'en est pas pour autant absent. Le texte (écrit ou parlé) comme matière artistique et scénique écrit par les circassiens est dissous dans la pluralité des matériaux mobilisés et sa valeur artistique est encore peu estimée.

Christine Hamon-Siréjols, qui considère les expériences de mise en récit des formes circassiennes comme rares et inabouties (ce que nuance Martine Maleval¹), repère pourtant que le souci de la narration tend à se confondre avec celui de la dramaturgie, entendu ici, selon notre interprétation, comme l'architecture sous-jacente à la composition du spectacle. Elle écrit :

La narration suivie demeure assez exceptionnelle dans les spectacles des « nouveaux cirques » et le Cirque Baroque n'a pas vraiment fait école. En revanche, ce qui s'est imposé un peu partout est le recours à un lien thématique souple constituant une véritable dramaturgie du spectacle et orchestrant le choix des numéros, leur enchaînement, les costumes, les éclairages, la musique, etc².

Le glissement sémantique qu'elle opère de la « narration » vers la « dramaturgie » est particulièrement pertinent et opérant. Le recul dont nous disposons nous permet de distinguer avec plus de précision la façon dont le souci d'unité des formes hybrides de cirque s'est déplacé d'une dynamique narrative vers une dynamique dramaturgique, non sans affaiblir la place de la fable dans les formes circassiennes. Cette évolution de la terminologie employée est très nettement perceptible. Après qu'elle a été un temps ignorée, il est désormais de bon ton au cirque de se soucier de dramaturgie³ ; en 2017 le terme s'est imposé dans le discours circassien des artistes comme des critiques (non sans susciter encore quelques réserves et surtout de nombreuses questions⁴). Bien qu'elle n'emploie pas le terme, la « trame linéaire qui court en souterrain⁵ » que Martine Maleval distingue dans les spectacles du Cirque Baroque désigne déjà un horizon dramaturgique, tout comme le processus de création des œuvres hybrides de cirque que détaille Jean-Marc Lachaud :

¹ Voir Martine MALEVAL, *L'Émergence du nouveau cirque. 1968-1998*, *op. cit.*, p. 143.

² Christine HAMON-SIRÉJOLS, « Formes théâtrales dans le cirque d'aujourd'hui », *op. cit.*, p. 89.

³ La fonction se généralise dans les distributions (nous prétendons nous-même exercer cette fonction). Elle est enseignée dans les écoles supérieures et le CNAC de Châlons-en-Champagne et l'ESAC de Bruxelles proposent à la rentrée 2016 le premier Certificat en dramaturgie circassienne.

⁴ Voir *infra*, p. 169.

⁵ « Les images se composent dans le mouvement. Les éléments juxtaposés, successifs, s'inscrivent dans une trame linéaire qui court en souterrain. Sa lisibilité est tributaire de la justesse de l'inscription de ceux-ci. » Martine MALEVAL, *L'Émergence du nouveau cirque. 1968-1998*, *op. cit.*, p. 147.

Une préoccupation scénographique affirmée, adaptée à l'intentionnalité qui soutient le projet d'ensemble, configure à plusieurs niveaux des combinaisons savamment orchestrées ou désorganisées, assemblant une multitude de signes (décisifs ou secondaires) indispensables à la matérialisation d'une volonté artistique¹.

Bien que le terme soit emprunté au théâtre, et que sa polysémie appelle le texte (ce qui inquiète le cirque), Christine Hamon-Siréjols précise que « l'existence d'une dramaturgie singulière n'est pas l'apanage des équipes les plus proches du monde théâtral de par leurs origines ou la personnalité d'un metteur en scène² ». Le texte n'est pas le socle de ces dramaturgies circassiennes que la chercheuse qualifie d'« originales » dont elle remarque la quête de singularité :

[L]e Cirque Plume, Archaos posséd[ent] tout autant leur dramaturgie originale, fondée sur un rapport singulier du détail à l'image d'ensemble, sur un rythme, une recherche de fluidité ou, au contraire, de contraste brutal. La dynamique propre à chacun de ces collectifs en devient ainsi la signature artistique reconnaissable, ce qui fonde le groupe et lui attire un public fidèle³.

L'élaboration de dramaturgies et d'écritures scéniques singulières permet aux formes circassiennes de conquérir une reconnaissance et de prétendre à une auctorialité spécifique qui participe à la légitimation du cirque. Le texte n'est pas totalement absent, il fait partie des matériaux scéniques possibles. Mais sa valorisation ne risquerait-elle pas d'entretenir le risque d'absorption du cirque par le théâtre qui pèse encore sur cet art qui cherche dans les années 1990 à se structurer ?

L'œuvre de la troupe d'Archaos, dirigée par Pierrot Bidon, dont les créations sont ambitieuses et abouties, est retenue comme l'une des plus emblématiques du cirque de ces décennies. Martine Maleval qui souligne la « multiplication des discontinuités⁴ » des premiers temps d'Archaos, remarque pourtant une évolution de la narration qui prend des allures de mode, si ce n'est d'injonction ; elle détaille :

Cependant, depuis les années 1990, cette troupe a amorcé un tournant significatif sur le plan artistique. Nous avons déjà évoqué cette mutation commune à toutes les compagnies de nouveau cirque qui sont nées dans la rue durant les années 1970. Cette nouvelle orientation esthétique est significative de la volonté

¹ Jean-Marc LACHAUD, « Au risque du mélange », *op. cit.*, p. 69-70.

² Christine HAMON-SIRÉJOLS, « Formes théâtrales dans le cirque d'aujourd'hui », p. 90-91.

³ *Ibid.*, p. 91.

⁴ Martine Maleval précise : « Chacun des éléments renvoie à d'autres par les références historiques et culturelles qui agissent au sein d'un large spectre. De façon concomitante, vont se dérouler, se mêler, faire des tours et des détours, plusieurs fils conducteurs, capables de se rejoindre et de créer des impacts à des moments clés du spectacle⁴. » Martine MALEVAL, *L'Émergence du nouveau cirque. 1968-1998*, *op. cit.*, p. 166.

de faire œuvre et semble rendre obligatoire la création d'une entité spectaculaire cohérente autour d'une linéarité discursive¹.

La chercheuse poursuit son analyse en décrivant un processus qui s'apparente à une préoccupation dramaturgique ; la cohérence scénique que Martine Maleval assimile à un « discours souterrain² » dont elle précise qu'il est « non proféré³ » complète (voire se substitue) à la cohérence narrative : « Chaque élément agit comme la pièce d'un puzzle à la recherche de la forme permettant le contact avec la pièce voisine, sans jamais souhaiter la recomposition. Les éléments s'inscrivent dans un rapport de tension entre eux et avec le tout⁴ ». Citant l'exemple de *Metal Clown*, Martine Maleval analyse la manière dont l'affirmation d'une écriture scénique spécifique renverse les rapports de force entre le cirque et le texte et redétermine son usage :

[L]e texte souterrain que nous évoquons est généralement absent des productions ; or, dans ce spectacle, celui qui charpente l'édifice est directement accessible, puisqu'il est proféré par une voix off. Nous pouvons constater que les images ne sont jamais illustratives ; elles ont un déroulement autonome, s'inscrivent et entrent en correspondance (concordance, conflit, complémentarité) dans une pluridimensionnalité⁵.

Le texte n'est alors plus la matière directrice, la colonne vertébrale de la forme comme dans le théâtre dramatique ni l'élément distinctif de ce concurrent dont le cirque cherche à se distinguer ; au contraire il s'inscrit dans une dramaturgie « plurielle » à laquelle il participe au même titre que les autres matériaux scéniques.

À partir des années 1990, le cirque relègue en arrière-plan l'hybridation avec le théâtre dramatique. Les formes circassiennes cherchent plus volontiers l'hybridation avec les arts plastiques et chorégraphiques, elles se rapprochent des formes dominantes postmodernes et postdramatiques. Le texte, le récit, la fable et la fiction s'effacent des créations. La structuration progressive du secteur, sa professionnalisation au moyen des écoles nationales et les nouvelles générations de créateurs de cirque qui en sont issues transforment encore le mélange du cirque avec les autres arts, déplacent l'hybridité des formes circassiennes, et ouvrent les perspectives à de nouvelles esthétiques. Jean-Marc Lachaud qui compare les modalités du mélange entre les formes des premières générations du nouveau cirque

¹ *Id.*

² *Ibid.*, p. 279.

³ *Id.*

⁴ *Ibid.*, p. 280.

⁵ *Ibid.*, p. 279.

des années 1970-1980 et celles des années 1990 observe un assagissement, une homogénéisation qui tranchent avec l'effervescence et les chocs esthétiques d'un art à la marge des décennies précédentes :

Remarquons toutefois que lorsque ces partis pris délaissent la posture stratégique qui exacerbait ruptures et tensions pour privilégier un principe d'assimilation/dissolution qui fixe ou qui fige les éléments constitutifs de l'ouvrage, la composition bascule dans un esthétisme dommageable. Aussi, par rapport aux enthousiasmes furieux et aux écarts décapants de la décennie précédente, ces spectacles paraissent alors apaisés, c'est-à-dire assagis¹ !

Le mélange du cirque, plus particulièrement de l'acrobatie, avec le texte et le théâtre – dont nous avons montré dans notre chapitre précédent la difficulté de mise en œuvre et le rapport de concurrence plus propice à l'écart qu'au métissage – se trouve relégué en arrière-plan. Philippe Goudard, qui observe les mélanges dominants sur les scènes circassiennes des années 1990, relève le même abandon de la fable au profit de l'abstraction que dans les formes théâtrales :

[Les créateurs] du cirque contemporain, sous l'influence des arts plastiques et chorégraphiques, ont développé des spectacles complets autour d'une seule discipline (art équestre, jonglage, art clownesque, acrobaties aériennes) ou abandonné la fable pour l'abstraction, avec un degré de fragmentation élevé, l'utilisation simultanée de nombreux moyens d'expression et l'introduction de nouvelles technologies².

Le cirque s'éloigne du souci de sa mise en récit au profit d'œuvres formalistes.

Mentionnons cependant, à titre d'exception, le travail du Théâtre du Centaure, fondé en 1995, qui détonne dans le paysage des arts de la scène avec la création en 1998 de la pièce *Les Bonnes* de Jean Genet pour trois « acteurs-centaures³ », puis de *Mac Beth* en 2002 (bien que le travail plastique et visuel soit plus accentué dans cette création). La compagnie, attentive tant à la part équestre qu'à la part dramatique des formes, a développé un savoir-faire spécifique sur cette ligne délicate où le cirque et

¹ Jean-Marc Lachaud précise en note de bas de page : « Mais peut-être est-ce tout simplement l'époque qui, assoupiée par un trop excessif usage du principe de précaution, n'encourage guère à se laisser aller aux délices du vertige que provoquent les paris de la transgression et de la subversion. Le lecteur pourra aussi prendre en considération l'analyse de Rainer Rochlitz sur la situation de la création artistique aujourd'hui (in *Subversion et subvention*, Gallimard, 1994.) » Jean-Marc LACHAUD, « Au risque du mélange », *op. cit.*, p. 72-73.

² Philippe GOUDARD, *Le Cirque entre l'élan et la chute. Une esthétique du risque*, *op. cit.*, p. 45-46.

³ Ce mot composé désigne les interprètes des spectacles de la compagnie qui ont la particularité d'être à la fois acteurs et cavaliers, des acteurs à cheval. Par la manière de monter, par la posture du corps sur et avec le cheval, par le type de dressage ou de voltige, le Théâtre du Centaure travaille à ce que le corps du cheval et le corps de l'acteur se prolongent l'un l'autre.

le texte se mélangent. Les créations et la longévité de la compagnie montrent donc que le mélange entre disciplines de cirque et texte existe, est possible et peut donner lieu à des formes abouties. Le Théâtre du Centaure travaille ainsi l'hybridation à plusieurs niveaux. Le mélange des arts et le mélange de savoir-faire que la figure de l'acteur-centaure implique – la maîtrise des techniques équestres et du jeu théâtral (texte, corps, voix) – fabriquent des formes artistiques inhabituelles sur les scènes cloisonnées de la dernière décennie du XX^e siècle. À la fois acteur et cavalier, la figure de l'acteur-centaure incarne littéralement cet être mythologique, créature hybride « mi-homme, mi-animal, ni homme ni animal¹ ». Le corps de l'acteur se confond avec le corps du cavalier et fait corps avec le cheval ; acteur et cheval s'augmentent mutuellement. L'hybridation se joue également à l'endroit de l'espace scénique : avec *Les Bonnes*, le Théâtre du Centaure fait entrer le cheval, animal phare des arts du cirque, dans des salles de théâtre malgré la contrainte technique que cela peut représenter. L'hybridation existe enfin au niveau de la production et de la diffusion puisque le Théâtre du Centaure évolue à la croisée de réseaux voisins mais peu poreux entre eux (voire concurrents) : les arts de la rue, les arts du cirque et le théâtre. La journaliste Cathy Blisson affirme ainsi que « Camille et Manolo ne cessent de faire la nique aux compartimentations absurdes qui opposent l'homme et l'homme, l'âne et le centaure, le corps et la parole, l'art et la vie²... » Du point de vue du champ circassien, le Théâtre du Centaure s'apparente avant l'heure aux formes monodisciplinaires (qui ne mobilisent qu'une seule discipline de cirque, ici les arts équestres)³.

L'hybridation avec les autres arts serait-elle alors moins monstrueuse et les formes créées moins désordonnées, moins incohérentes et donc plus facilement appréhendables dans le monodisciplinaire que lorsque l'hybridation avec un ou d'autres arts se mêlent à l'hybridité spécifique au cirque ?

¹ Site internet du Théâtre du Centaure, « L'acteur-centaure ». Ressource numérique consultée le 3 juin 2016. <http://www.theatreducentaure.com/L-acteur-Centaure>

² Cathy BLISSON, « L'Acteur-centaure », 2010, site internet du Théâtre du Centaure. Ressource numérique consultée le 3 juin 2016. <http://www.theatreducentaure.com/L-acteur-Centaure>

³ Les créations du Théâtre du Centaure contredisent en outre l'une des manières (erronée et réductrice) de distinguer le cirque classique du nouveau cirque qui considère l'absence d'animaux comme élément de définition du nouveau cirque.

1.3. LES FABLES ACROBATIQUES : DES ŒUVRES À CONTRE-COURANT DES POLITIQUES CULTURELLES

Alors que l'histoire des spectacles de cirque est intimement liée à celle des spectacles de théâtre, alors que le cirque a donné lieu à la création de formes narratives et parlées dans de registres variés et que l'acrobatie se prête à la mise en scène du merveilleux, le cirque s'est constitué comme art *contemporain* depuis les années 1990 en tant qu'art du corps, valorisant l'immédiateté du *mouvement* au détriment du *logos*. Le mouvement acrobatique est assimilé à une langue qui se substitue au verbe, au discours et à la parole (que le cirque tend presque à réserver aux seuls clowns), opposant, dans une dynamique performative, la présence à la représentation, l'abstraction à la fable, et le réel à la fiction.

Étudions cet endroit de confluence où les flux spécifiques aux arts du cirque et les problématiques qui les habitent se mêlent à ceux qui façonnent les arts de la scène de manière plus large. Ce chapitre entend analyser le processus de l'institutionnalisation des « arts du cirque » qui accompagne les transformations esthétiques dont nous avons étudié certaines modalités dans notre chapitre précédent, en cherchant à discerner sur quelles conceptions de l'art se fonde la légitimité du cirque en tant que scène contemporaine. Comment, à la suite de la danse contemporaine, le cirque, que beaucoup considéraient (voire considèrent encore) comme « ringard », a-t-il transformé ses pratiques et s'est-il transformé pour correspondre aux « canons » performatifs et postmodernes intellectuellement dominants dans les arts de la scène contemporains afin d'y être pris en considération ?

Nous analyserons ainsi le double mouvement d'assimilation et de différenciation du cirque vis-à-vis des esthétiques des scènes contemporaines. Il s'agit en effet pour les artistes de ce champ de marquer à la fois une appartenance à l'air du temps tout en exposant les spécificités capables de démontrer que le cirque est un art à part entière, un art majeur et cultivé, et non un « sous genre » du théâtre et de la danse¹.

¹ Ce qu'il reste administrativement dans de nombreuses instances institutionnelles notamment à l'échelle des DRAC où les dossiers « cirque » sont traités par des commissions « théâtre » (en Occitanie) ou « danse » (en Auvergne-Rhône-Alpes).

Le cirque entretient en cela un cadre normatif qui accentue en son sein même une hiérarchie entre un cirque « savant » (ou qui cherche à l'être) et un cirque « populaire » que certains « trublions » précurseurs du nouveau cirque entendaient précisément troubler.

1.3.1. INSTITUTIONNALISATION DES ARTS DU CIRQUE AU XXI^E SIÈCLE

1.3.1.1. Le cirque, un vecteur de la décentralisation et de la démocratisation culturelle

La sociologue Marine Cordier analyse l'élan dont le cirque a bénéficié à partir de 1981, revalorisé par les politiques culturelles menées sous la présidence de François Mitterrand et le ministère de la Culture de Jack Lang en tant qu'art « populaire » – susceptible comme les arts de la rue ou d'autres arts comme le hip-hop de dynamiser le processus de décentralisation et de démocratisation culturelle – qui ont conduit à la structuration puis à l'institutionnalisation du secteur. Elle écrit :

[C]'est à partir du tournant de 1981 que se met en place une véritable politique de soutien, à la faveur notamment de la promotion du principe de « démocratie culturelle », dont Vincent Dubois a montré comment elle s'est traduite par une extension de l'action publique à des genres jusque-là considérés comme mineurs, cirque mais aussi arts de la rue, jazz ou encore hip-hop¹.

Ce choix n'est pas sans conséquence sur la professionnalisation des pratiques qui a assagi les artistes pour beaucoup autodidactes que Martine Maleval qualifie de « saltimbanques-trublions² » ni sur l'évolution des esthétiques.

Dans l'introduction de son ouvrage *L'Émergence du nouveau cirque*, Martine Maleval détaille les étapes et les acteurs de la structuration du secteur qui ont conduit à son

¹ Vincent DUBOIS, *La Politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, 1999, cité par Marine CORDIER, « Acteurs et enjeux de la démocratisation culturelle : le cas du cirque », 2013, in Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication, Centre d'histoire de Sciences-Po Paris, *La démocratisation culturelle au fil de l'histoire contemporaine*, Paris, 2012-2014. Ressource numérique consultée le 25 janvier 2016. <http://chmcc.hypotheses.org/530>

² Martine MALEVAL, *L'Émergence du nouveau cirque. 1968-1998*, *op. cit.*, p. 9.

institutionnalisation en 2001¹. Elle relève les « premières structurations associatives² » avec la création de l'Association pour la modernisation des cirques (APMC) en mai 1979 puis de l'Association pour l'enseignement des arts du cirque (APEAC) en 1980 qui toutes deux ont été réunies pour former une nouvelle association en 1982 :

[Ces] deux associations APMC et APEAC, l'une centrée sur les questions principalement économiques et l'autre, de par sa vocation liée à la transmission, qui ne peut éluder la question de l'artistique, sont réunies, en juin 1982 – un an après la prise de fonction de Jack Lang – en une seule, l'Association pour le soutien, la promotion et l'enseignement du cirque (ASPEC)³.

Les personnes mobilisées par cette structuration sont alors soucieuses de défendre le cirque comme *patrimoine culturel*, de « favorise[r] la diffusion du cirque et de son image⁴ » qui pâtit de sa mésestime. La chercheuse souligne que l'État a été assez tôt partie prenante dans la structuration du cirque :

Les mesures et les actions favorisant un travail d'ancrage local du cirque s'accompagnent de décisions d'envergure nationale. Ainsi, le 31 janvier 1984, dans un communiqué de presse, Jack Lang annonce notamment la constitution d'un « cirque national » et la fondation d'un « Centre National Supérieur de Formation aux Art du Cirque ». L'un doit constituer un modèle, et l'autre l'alimenter en artistes de qualité. L'un est confié à Alexis Grüss Directeur du Cirque à l'ancienne, et l'autre à Ryszard Kubiak, ancien Directeur des écoles de cirque polonaises⁵.

L'opération n'a pas abouti aux effets escomptés. Parmi les limites de ces mesures se trouve celle de ne pas avoir pris en compte la transition esthétique et idéologique dans laquelle se trouvait le cirque. La concurrence grandit entre des formes affirmant la légitimité d'un cirque patrimonial de qualité, un cirque classique ou « à l'ancienne », selon le qualificatif qu'Alexis Grüss attribue à son enseigne⁶, et celles dont la démarche attachée à la « création » de formes nouvelles contribuerait à « introduire le cirque dans le champ artistique⁷ », plus précisément dans le champ artistique institutionnellement légitime, c'est-à-dire *contemporain* (bien que ce terme ne

¹ Voir le point intitulé « L'intervention de l'état », in Martine MALEVAL, *L'Émergence du nouveau cirque. 1968-1998, op. cit.*, p. 47-83.

² *Ibid.*, p. 53.

³ *Ibid.*, p. 55.

⁴ *Ibid.*, p. 58.

⁵ *Ibid.*, p. 59.

⁶ Martine Maleval précise dans son étude que l'un des principaux objets d'attention est celui de la qualité. Comment justifier que l'argent public subventionne un spectacle aussi « médiocre » ?, *Ibid.*, p. 62.

⁷ *Id.*

fût pas encore employé pour qualifier le cirque des années 1980) – ce qui n'est pas sans causer des discordes et des rivalités. Ces différences sont particulièrement perceptibles au sein de l'Association nationale des arts du cirque (ANDAC) qui dispose notamment d'un fond de réserve alimenté par l'ensemble des cirques (entreprises classiques et compagnies) que l'association est chargée de redistribuer :

Ainsi, en 1988, l'ASPEC disparaît et laisse la place à l'Association Nationale Des Arts du Cirque (ANDAC). Elle ouvre ses portes aux compagnies de cirque, qui pour la plupart relèvent de la loi relative aux associations (Loi 1901). Se retrouvent ainsi adhérent de la même association, les entreprises de cirque classiques et les compagnies que l'on n'identifie pas encore comme appartenant à la mouvance du nouveau cirque. L'ANDAC distribue directement les aides :

- à la création (qui concerne surtout les nouveaux)
- à l'innovation (qui concerne surtout les classiques)
- à la musique vivante
- au fonctionnement (qui concerne l'ensemble des adhérents)¹.

La structuration du secteur s'est poursuivie durant les années 1990. Martine Maleval souligne les limites de cette nouvelle étape vers l'institutionnalisation des arts du cirque et insiste sur le fait que les dispositifs mis en place par l'État cherchent à « tenir » et « contrôler » le secteur plutôt qu'à accompagner sa structuration :

Il nous semble cependant qu'au travers des décisions prises et de celles proposées (au sein des différents rapports commandés par l'État) et non choisies existe un paradoxe qui consiste à explorer des pistes sans les mener à leur terme (le Cirque National en est un exemple) dans lequel se manifeste la volonté aussi de *tenir* un secteur. D. Forette note que l'État fait preuve d'un désir de *contrôler* la création plus dans les arts du cirque que dans les autres secteurs artistiques, « au point qu'aujourd'hui encore dans les milieux proches des directions du ministère, on trouve des fonctionnaires qui n'hésitent pas à exciper de choix esthétiques tranchés et définitifs »².

La quête de légitimité dans laquelle s'est lancée le cirque en France dans les dernières décennies du XX^e siècle permet à cet art de bénéficier d'une meilleure visibilité et de plus de moyens, mais inscrit la création dans un cadre ferme. Suite à des détournements du fond de réserve par son directeur Michel Jarnoux, le ministère reprend en main l'attribution des financements destinés au cirque³. Entachée par

¹ *Ibid.*, p. 65.

² Martine MALEVAL cite Dominique FORETTE, *Les Arts de la piste : une activité fragile entre tradition et innovation*, République Française, Avis et Rapports du Conseil Économique et social, juillet 1998, p. II-53, in Martine MALEVAL, *L'Émergence du nouveau cirque. 1968-1998*, *op. cit.*, p. 66.

³ « En vampirisant l'argent public qu'il devait redistribuer aux cirques français, Michel Jarnoux a déstabilisé la structure relais entre les professionnels du cirque et le ministère de la Culture. Guy Dumont précise : « Cet homme a sapé à la base un travail de plusieurs années. L'Andac était devenue un véritable label, un garant de

cette affaire d'escroquerie, l'ANDAC est mise en sommeil en 1994¹. La Direction des théâtres et des spectacles (DTS) reprend en main la gestion des finances allouées aux compagnies de cirque et les artistes sont dépossédés d'une part de leur autonomie. HorsLesMurs, association nationale pour la promotion et le développement des arts de la rue et des arts de la piste, est créée en 1994². Cette association financée par le ministère de la Culture et de la Communication prend en charge des « activités clairement définies [...] telles la documentation (avec un vrai centre de ressources), les éditions, les rencontres³ ». Martine Maleval souligne le « rôle de courroie (de transmission) institutionnelle⁴ » que joue cette association dont elle affirme qu'elle « permet d'établir un état des lieux réciproque à partir des positions défendues tant par les artistes que par les décideurs politiques⁵ ».

1.3.1.2. Le Centre national des arts du cirque (CNAC) : une institution prescriptrice des esthétiques contemporaines

Au côté de ces associations et organisations professionnelles, la structuration de la formation aux arts du cirque joue un rôle majeur dans la légitimation et les fondements de l'institutionnalisation du secteur. Depuis son ouverture en 1985, le Centre national des arts du cirque implanté à Châlons-en-Champagne entend former l'« élite » d'un cirque de création, les élèves bénéficient d'un savoir-faire circassien de haut-niveau mais aussi d'un « label » et d'un solide réseau professionnel. Le CNAC joue un rôle particulièrement actif sur les orientations esthétiques du secteur. Les stratégies mises en œuvre par les directions successives ont un effet très fort sur les modes de création et les esthétiques. Nous l'avons mentionné, l'arrivée du plasticien Bernard Turin à la direction en 1990 a marqué un tournant majeur dans l'artification

sérieux dans une profession qui s'organisait. Des gens d'horizons, de tailles, de cultures et d'intérêts différents avaient enfin trouvé un terrain d'entente. En sanctionnant une association alors qu'un individu est en cause, c'est le cirque tout entier que l'on pénalise ». Philippe ENSELME, « Cirque : le dernier tour de piste de "M. Déloyal", Michel Jarnoux », *Libération*, 23 mars 1998. Ressource numérique consultée le 21 juin 2016. http://www.liberation.fr/france-archives/1995/03/28/cirque-le-dernier-tour-de-piste-de-mdeloyal-michel-jarnoux_125649

¹ Martine MALEVAL, *L'Émergence du nouveau cirque. 1968-1998*, *op. cit.*, p. 66-67.

² Depuis le 20 juin 2016, l'association HorsLesMurs a fusionné avec le Centre National du Théâtre donnant lieu à la création d'ARTCENA, Centre national des arts du cirque, de la rue et du théâtre.

³ Martine MALEVAL, *L'Émergence du nouveau cirque. 1968-1998*, *op. cit.*, p. 69.

⁴ *Ibid.*, p. 72.

⁵ *Id.*

du cirque, l'organisation de la formation a été remaniée et la manière d'envisager le cirque transformée. Martine Maleval mentionne dans son étude la volonté de mettre en œuvre « l'autonomisation de la technique de cirque par rapport à la présentation artistique du numéro¹ » ; il s'agit de dissocier l'apprentissage d'un savoir-faire circassien *technique* de son *esthétisation*. Les élèves sont encouragés à appréhender de manière neuve la pratique du cirque, à inventer de nouvelles formes, à élaborer leur *style*², à se penser comme *créateurs*. Une telle approche a contribué à la mutation progressive de l'« artiste de cirque » : les athlètes virtuoses et saltimbanques « bricoleurs » deviennent également des interprètes et/ou des auteurs et (re)conquièrent petit à petit un certain prestige. Le « mimétisme » actif dans la relation maître/élève dont Bernard Turin entend se démarquer semble glisser de la « simple » transmission de la discipline de cirque vers la transmission de processus de création. Elle s'y ajoute en réalité car il ne s'agit pas de se départir d'une excellence disciplinaire. Martine Maleval explique : « La confrontation directe avec des créateurs permet, par contacts successifs, par osmose ou par opposition à des parti pris divers, aux étudiants d'accéder consciemment ou non à des mécanismes propres à charpenter leurs intentions artistiques³ ». Cette volonté s'affirme notamment par l'instauration d'un spectacle de fin d'étude envisagé comme une véritable création dirigée par une personnalité reconnue des arts de la scène (chorégraphe et/ou metteur en scène). Bernard Turin invite ainsi le chorégraphe Josef Nadj à mettre en scène le spectacle de fin d'études de la 7^e promotion du CNAC. Bien que les œuvres circassiennes créées par la génération du nouveau cirque ne manquent pas de pratiquer le mélange des arts, les commentateurs du champ s'accordent à retenir le spectacle créé par le chorégraphe et les élèves de l'école de cirque, *Le Cri du Caméléon*⁴, comme bascule de la création circassienne dans le contemporain. Bernard Turin dont l'ambition affirmée est de faire en sorte « que le cirque trouve sa place dans le spectacle vivant », qu'il « soit inscrit dans son époque » et de parvenir ainsi à la « reconnaissance des artistes de cirque⁵ », ne dissimule pas la stratégie de communication que représente, au-delà de l'intention artistique et pédagogique, la collaboration de l'école avec un chorégraphe de renom

¹ *Ibid.*, p. 91.

² Martine Maleval détaille les mécanismes du projet pédagogique établi par Bernard Turin. *Ibid.*, p. 89-107.

³ *Ibid.*, p. 101.

⁴ CENTRE NATIONAL DES ARTS DU CIRQUE, COMPAGNIE ANOMALIE, Josef NADJ, *Le Cri du caméléon*, 1995.

⁵ Ces propos sont tenus par Bernard Turin dans le documentaire *Châlons, piste ouverte* réalisé par Alain Ricco. Alain RICCO, *Châlons, piste ouverte*, Paris, 1+1 Production, France 3 Lorraine Champagne Ardenne, 2003.

ainsi que la mise en place d'une tournée lui servant de vitrine¹. La reconnaissance du cirque comme art contemporain semble alors autant tenir à des considérations esthétiques qu'au fait d'assumer de prendre une place sur le marché officiel et légitime des arts de la scène. Jusqu'alors les arts du cirque restaient cantonnés au domaine de la culture populaire et de la contre-culture. Vitrines de la création circassienne en devenir, les spectacles qui continuent d'être créés annuellement accentuent le rôle prescripteur tenu par le CNAC. « *Le Cri du Caméléon* est réellement une œuvre de qualité et les élèves qui participèrent à cette création sont littéralement entraînés *en haut de l'affiche*, multipliant les représentations² », analyse Martine Maleval. Les années passées au CNAC et les expériences communes de création ont conduit les élèves à fonder leurs propres compagnies dont plusieurs ont occupé, ou occupent encore, une place majeure dans le paysage circassien et dont le travail a influencé et continue d'influencer la création actuelle³.

L'arrivée de ces compagnies issues du CNAC sur le marché des arts du cirque et le bouleversement qu'elles amènent ne va pas sans susciter l'inquiétude des compagnies déjà implantées dont l'existence reste précaire et la légitimité constamment à prouver. Ces compagnies « voient apparaître une concurrence, d'autant plus dérangeante économiquement que les lieux de diffusion sont limités [et que] leurs propres créations [...] ont un réel besoin de main d'œuvre⁴ », analyse Martine Maleval. Cette situation pousse un certain nombre de compagnies du nouveau cirque à unir leurs forces et à fonder en 1997 le Syndicat des Nouvelles Formes des Arts du Cirque dont dérive l'actuel Syndicat des cirques et des compagnies de Création (SCC). Dans le communiqué publié dans la revue *Arts de la piste* en juin 1998, le syndicat insiste sur la nécessité de renforcer les dispositifs de subventions pour les postes de dépenses suivants :

[U]ne politique de financement des Arts du cirque afin que les compagnies de cirque répondent à l'idée de service public [en] créant ou augmentant :

¹ Bernard Turin explique cela dans le documentaire *Châlons, piste ouverte* réalisé par Alain Ricco. *Id.*

² Martine MALEVAL, *L'Émergence du nouveau cirque. 1968-1998*, *op. cit.*, p. 106.

³ Les troupes suivantes se sont constituées à la suite de la formation de leurs membres au CNAC. Compagnie Anomalie, Collectif AOC, Le Cirque Désaccordé, Baro d'Evel, le Cheptel Alekoum, Galapiat Cirque, etc.

⁴ Martine MALEVAL, *L'Émergence du nouveau cirque. 1968-1998*, *op. cit.*, p. 104.

- les aides à la création,
- les aides au fonctionnement,
- les aides à la diffusion et à la production,
- les aides aux structures itinérantes et à l'itinérance¹.

Ces revendications montrent la volonté d'institutionnalisation dont font preuve les compagnies du nouveau cirque qui sont cependant lucides quant à un certain nombre de conséquences vers lesquelles engage la voie empruntée par l'État français et que le syndicat entend prévenir. L'organisation rappelle aussi que « [l]a formation des artistes doit être le reflet des multiples tendances et propositions artistiques de la profession² », ce qui suppose que « d'autres écoles que celle de Châlons-en-Champagne puissent préparer au diplôme supérieur des Arts du Cirque » pour limiter son hégémonie³. Le communiqué prévient encore : « Le cirque de création doit éviter l'écueil de la marginalisation élitiste. Le cirque est un art populaire et toutes les propositions nouvelles, même les plus avant-gardistes, doivent se préoccuper de rencontrer le public le plus divers possible⁴ ». Ces questions qui demeurent au cœur des problématiques et des concurrences au sein de la création actuelle éclairent la voie empruntée par les arts du cirque dans leur parcours légitimant. Martine Maleval commente ainsi cet élément du communiqué du syndicat : « Il ne s'agit ni d'une vision populiste, ni d'une réaction corporatiste (même si un temps le syndicat s'est trompé d'*ennemi*), mais de la prise de conscience qu'il y a nécessité de se regrouper de façon crédible face à un gouvernement [...] qui de façon détournée (par le biais de rapports, de subventions allouées), se positionne sur le plan esthétique en privilégiant soit certains lieux de diffusion, soit certaines compagnies ou projets⁵ ». Le processus de légitimation du cirque et sa reconnaissance en tant qu'art de création semblent avoir pour pendant un contrôle par les organes de l'État que le processus d'institutionnalisation opéré à partir de 2001 renforce. Les choix économiques et les stratégies culturelles menées qui régissent le quotidien des compagnies, des lieux de production et de diffusion ainsi que les espaces de formation, ont de nettes conséquences esthétiques et politiques.

¹ Syndicat des nouvelles formes des arts du cirque, « Communiqué », *Arts de la piste* n°10, HorsLesMurs, Juin 1998, p. 46.

² *Id.*

³ Notons que si le CNAC reste la seule École de cirque de niveau supérieur en France, de telles écoles existent à l'échelle européenne (Bruxelles, Stockholm, etc.), voire internationale (Montréal, etc.) avec des lignes pédagogiques qui se distinguent de celle du CNAC. Les élèves font preuve d'une grande mobilité et n'hésitent pas à aller se former à l'étranger.

⁴ Syndicat des nouvelles formes des arts du cirque, « Communiqué », *Arts de la piste* n°10, *op. cit.*, p. 46.

⁵ Martine MALEVAL, *L'Émergence du nouveau cirque. 1968-1998*, *op. cit.*, p. 74.

1.3.1.3. 2001, Odyssée... du cirque contemporain

Les efforts des compagnies et des agents du secteur du cirque pour sa structuration sont consacrés en 2001. Revenons sur cette année charnière qui inaugure la mise en place d'un vaste plan de mesures destinées à développer la création et la diffusion d'œuvres circassiennes et qui permettent au cirque d'affirmer sa conquête du contemporain. Le ministère de la Culture et de la Communication, dont Catherine Tasca a la charge, organise une opération de mise en lumière des arts du cirque en faisant de la saison 2001-2002 « L'Année des arts du cirque ». L'intérêt du ministère donne le ton : les arts du cirque sont reconnus comme légitimes ; beaucoup reste cependant à faire. Observons quelle forme a pris le renforcement de l'institutionnalisation des arts du cirque à partir de 2001 et dans quel cadre s'inscrit une création circassienne légitime et légitimée.

Dans le discours qu'elle prononce le 6 juin 2001, la ministre de la Culture et de la Communication, Catherine Tasca, exprime la volonté de l'État français de mettre en lumière la création circassienne dont elle souligne tant la « vitalité » que la « fragilité ». Elle affirme les intentions de ce choix :

Aussi j'ai souhaité que « l'année des arts du cirque » ne soit pas seulement un temps fort mais qu'elle nous permette de mieux structurer ce secteur, d'adapter la politique publique, en un mot d'accroître notre soutien pour que le cirque soit enfin reconnu comme un art majeur et surtout qu'il soit offert au plaisir du plus grand nombre¹.

L'opération de communication en faveur des arts du cirque que représente cette année dédiée aux arts du cirque par le ministère sert de caution à tout un secteur déjà très dynamique mais qui souffrait d'un large discrédit lié à l'assimilation des artistes de cirque à des *saltimbanques* avec le lot de clichés et de mépris attachés à ce terme.

Dans le livre qui retrace l'histoire de la construction de l'école de cirque de Toulouse, celui qui a participé à sa création et qui en a longtemps été le directeur, Henri Guichard, témoigne de la rupture qu'a représentée cette année pour les personnes actives dans le secteur : « Quelque temps avant cette décision ministérielle, les responsables culturels me recevaient encore en toute amabilité pour m'expliquer que le spectacle de saltimbanques n'entrait pas dans leur mission d'aide

¹ « Discours de Catherine Tasca (ministre de la Culture) », prononcé le mercredi 6 juin 2001 à l'occasion de la présentation de l'année des Arts du Cirque (Été 2001-Été 2002), *op. cit.*

à la création¹ ». Il exprime sa surprise face à la rapidité avec laquelle le cirque est devenu une affaire d'État avec l'annonce en 2001 de « l'année des arts du cirque » : « Après quinze années d'action, presque dans l'ombre, voilà qui a tout l'air d'une victoire. D'un coup d'un seul, le projecteur se braque sur le cirque et toute sa profession² ».

2001 joue un rôle indéniable dans le renversement et la revalorisation des représentations liées aux arts du cirque. L'impulsion ministérielle est marquée par une volonté de soutien à plus long terme qui permette une solide structuration du secteur et d'assurer sa pérennité. La mise en place de l'Année des arts du cirque s'accompagne d'apports financiers de la part de l'État dont la ministre précise les chiffres et la destination dans son discours de juin 2001 :

Au terme de la période budgétaire concernée, soit les années 2000, 2001 et 2002, le Ministère de la Culture aura consacré un volume global de mesures nouvelles de plus de 20 MF sur le titre IV, soit une augmentation de 42 %. Cela signifie que je prends dès aujourd'hui l'engagement d'y consacrer 10 MF de mesures nouvelles en 2002, mesures nouvelles qui seront destinées à l'aide à la création et à la diffusion des compagnies et entreprises de cirque. À cela il faut ajouter 7 MF d'aides pour l'équipement (titre VI) ventilées sur les années 2000 et 2001³.

Le ministère satisfait en cela les attentes des acteurs du secteur en répartissant les fonds entre les différents temps de l'activité de création de spectacles circassiens : « l'aide à la création », « l'aide à la diffusion » ainsi que « l'aide à l'équipement », un poste de dépense très important du spectacle circassien gourmand en équipements techniques (agrès, chapiteaux, etc.). Malgré le pourcentage conséquent de l'augmentation annoncée, les fonds attribués par l'État au secteur restent très modestes et clairement orientés vers une voie qui pousse à la création de formes consensuelles : il s'agit « surtout », insiste la ministre dans son discours, que le cirque « soit offert au plaisir du plus grand nombre ».

Le recul dont nous disposons nous permet de mesurer l'immense évolution de la place qu'occupent les arts du cirque au sein des arts de la scène et la transformation de leur image dans l'imaginaire collectif. Les formes circassiennes ont acquis une visibilité plus grande dans les réseaux et les espaces de la culture légitime (c'est-à-dire, dans le contexte français, la création subventionnée et les établissements

¹ Henri GUICHARD, *Essais de cirque. Le Lido, centre des arts du cirque de Toulouse*, Toulouse, Éditions Privat, 2008, p. 157.

² *Ibid.*, p. 156.

³ « Discours de Catherine Tasca (ministre de la Culture) », *op. cit.*

labellisés par l'État) et sont également largement diffusées dans les très nombreux festivals et événements culturels qui animent l'ensemble du territoire français. Les clichés n'ont toutefois pas disparu et la diffusion du cirque contemporain reste, à bien des égards, confidentielle dans la masse de la production artistique et culturelle actuelle.

Parmi le nombre conséquent de mesures mises en œuvre pour opérer la mutation du champ circassien, l'une des plus marquantes est sans doute le repérage de « onze pôles de références pour les arts du cirque¹ ». Ces établissements répartis sur le territoire hexagonal et souvent implantés dans des agglomérations moyennes voire des territoires ruraux² distribuent une large part des fonds attribués aux créations circassiennes dont ils sont les principaux coproducteurs. Ils disposent des équipements spécifiques à l'accueil de créations circassiennes (hauteur sous plafond, accroches pour les agrès aériens, points d'ancrages solides au sol, espaces capables d'accueillir un chapiteau, tapis de réception, etc.) contrairement à de nombreuses salles de spectacles conçues pour le théâtre, la danse ou la musique ; le personnel technique (formé « sur le tas » ou dans les formations spécialisées peu à peu mises en place) y connaît les spécificités des pratiques circassiennes. Les Pôles cirques participent pour une large part à la diffusion des œuvres circassiennes et jouent, comme les écoles dont ils sont le relais, un rôle prescripteur pour une diffusion des formes circassiennes dans de nouveaux réseaux non spécialisés.

Le ministère, qui affirme que ces établissements « [c]ontribuent, par leur expertise et leur capacité à développer des réseaux, à la structuration et au rayonnement des arts du cirque, ainsi qu'au renouvellement des formes et des esthétiques³ », a entrepris de redéfinir en 2010 puis en 2016 leurs charges et leurs

¹ « Aides, mesures & chiffres clés en faveur des arts du cirque » (non signé), *Arts de la piste* n°21-22, octobre 2001, p. 72. L'article précise qu'il s'agit de : « - quatre scènes conventionnées, ayant également une programmation générale : Circuits à Auch, L'Agora à Boulazac, Le Carré magique à Lannion (Bretagne) et l'Espace Athic à Obernai ;

- deux lieux spécifiques arts du cirque : Les Arts à la rencontre du cirque à Nexon et le centre régional des arts du cirque de Cherbourg-Octeville ;

- deux lieux patrimoniaux du cirque développant des nouveaux projets : les Cirque-Théâtre d'Elbeuf et le Cirque Jules-Verne à Amiens ;

- trois lieux d'installation de compagnies : l'institut des arts du clown à Bourg-Saint-Andéol, le pôle Cévennes à Saint-Sébastien-d'Aigrefeuille, le Prato à Lille en synergie avec l'école de cirque de Lomme ».

² Nexon (Vienne - Limousin), Auch (Gers - Midi-Pyrénées), Boulazac (Dordogne - Aquitaine), Alès (Gard), Cherbourg, Lannion, Bourg-Saint-Andéol (Ardèche), Elbeuf (Haute-Normandie), Amiens (Picardie). Les Pôles cirques d'Antony situé en périphérie de Paris, de Lille et de Marseille font exception.

³ MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, *Cahier des missions et des charges pour les pôles nationaux des arts du cirque*, 31 août 2010, p. 1. Ressource numérique consultée le 22 avril

missions. Il confirme ainsi le rôle majeur de pivot qui leur avait été attribué en 2001 ainsi que la légitimité du champ par l'ajout en 2010 du qualificatif « national » dans la dénomination du label. Tout en se félicitant de la mise en œuvre de politiques culturelles favorables aux arts du cirque, Henri Guichard, ancien directeur du centre des arts du cirque de Toulouse, pointe néanmoins les limites de l'organisation pyramidale et sélective du secteur par l'État qui prolongent les inquiétudes manifestées par le Syndicat des nouvelles formes des arts du cirque en 1998. Il fait part de ces craintes :

Ce schéma comporte toutefois le risque d'une diffusion exclusive des compagnies promues par chaque pôle comme cela se produit sur les scènes nationales de théâtre. Ce circuit fermé pourrait à terme produire de l'élitisme et cesser d'exercer son rôle de drainage de la création contemporaine sur le territoire et priver de parole un grand nombre de compagnies¹.

L'observation du paysage circassien des quinze dernières années tend à confirmer ces craintes : tandis qu'un nombre restreint de compagnies bénéficie des moyens et de la visibilité offerte par les pôles cirques, une majorité continue à devoir fonctionner sur le mode de la « débrouille ». Comme dans les autres secteurs des arts de la scène, l'organisation et le mode de répartition des aides et des subventions entretiennent un climat de grande concurrence entre les artistes et les compagnies².

L'impulsion ministérielle de 2001 en faveur des arts du cirque passe par un renforcement de l'apport financier au secteur qui se décline sous plusieurs formes. La légitimation des arts du cirque sous l'impulsion de l'État ne repose pas seulement sur la création des pôles cirques, mais s'inscrit dans un plan d'envergure plus large : l'offre de formation est renforcée, les dispositifs de soutien à la création sont multipliés, les espaces de diffusion s'étendent, ou encore un certain nombre d'études et de publications journalistiques et universitaires consacrées aux arts du cirque sont financées³. Les dispositifs s'étoffent et évoluent au fil des années.

2014. <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Regions/Drac-Midi-Pyrenees/Disciplines-et-secteurs/Theatre-cirque-arts-de-la-rue>

¹ Henri GUICHARD, *Essais de cirque. Le Lido, centre des arts du cirque de Toulouse, op. cit.*, p. 159.

² À ce sujet, voir *infra*, p. 255.

³ Dans le cadre de ce travail, nous avons pu remarquer un pic de publications entre 1999 et 2002, parmi les ouvrages de référence (enquêtes journalistiques poussées ou travaux universitaires) consacrés aux arts du cirque.

Le système de subventions publiques déjà opérant pour les autres arts de la scène s'étend au secteur circassien¹. De plus en plus de compagnies de cirque bénéficient de subventions distribuées par les municipalités, les départements, les régions ou encore par le ministère de la Culture et de la Communication via les Directions régionales aux arts et à la culture (DRAC) ; dans certaines régions, des compagnies obtiennent même d'être conventionnées. La Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles (DMDTS) devenue en 2010, la Direction générale de la Création artistique (DGCA) à l'occasion de sa fusion avec la Délégation aux arts plastiques, distribue annuellement des « aides à la création » et des « aides à l'itinérance » destinées à des compagnies déjà implantées². Les arts du cirque sont reconnus, soutenus et légitimés par l'ensemble des maillons territoriaux.

Le dispositif de soutien à la création le plus déterminant, et sans doute l'un des plus convoités par les artistes, reste cependant Jeune talent cirque (JTC) créé à l'initiative du ministère de la Culture et de la Communication dans le cadre de l'Année des arts du cirque et qui a été par la suite élargi à l'échelle européenne avant d'être rebaptisé *Circus Next* en 2012. L'ambition de cet outil dont les premiers lauréats ont été primés en 2002, était initialement de soutenir de premières créations. Décrit comme un « projet concret et innovant », le dispositif Jeune talent cirque « vise à repérer de jeunes artistes de cirque contemporain et à accompagner leur émergence par le biais d'une bourse et de résidences³ ». Plus qu'une simple bourse, Jeune talent cirque entend accompagner les créations primées sur la durée et les faire bénéficier des moyens dont dispose un ensemble de structures partenaires de l'opération qui, pour leur part, prennent moins de risque à soutenir ces créations repérées et passent moins de temps à les chercher. Au terme du processus de création, les compagnies primées bénéficient du réseau de diffusion des partenaires

¹ Les différents dispositifs d'aides mis en place et les organes qui les distribuent étant nombreux et soumis à de constantes évolutions, nous n'en dresserons pas la liste exhaustive mais mentionnerons les plus marquants dans le contexte qui nous occupe.

² Contrairement à la danse ou au théâtre qui disposent de ressources et de *bureaux* spécifiques, le cirque reste une sous-catégorie du théâtre à la DMDTS/DGCA (bien qu'il existe certaines aides spécifiques) ou dans les DRAC, ce qui n'est pas sans causer confusion, animosité, sentiment d'injustice, ou représenter un problème pour des compagnies de cirque qui mènent une démarche plus proche de l'art chorégraphique que du théâtre. La légitimité des arts du cirque reste, sur ce point, bancal et les personnels en charge se trouvent d'autant plus éloignés des réalités quotidiennes des compagnies de cirque. En Région Midi-Pyrénées où les compagnies de cirque sont particulièrement nombreuses, ce partage des subventions fléchées « théâtre » et « danse » avec le cirque exacerbe la concurrence entre les arts ainsi que la jalousie de compagnies de théâtre jugeant que trop de ces subventions sont attribuées au cirque.

³ « CircusNext. Dispositif d'accompagnement des créateurs émergents dans le domaine des arts du cirque en Europe », CircusNext. Ressource numérique consultée le 3 janvier 2016. http://circusnext.eu/circusnext/sites/default/files/CircusNext2013-2017_fr.pdf

du dispositif, ce qui permet à certaines créations de réaliser de nombreuses représentations. Les années 2000 voient se dessiner une *génération JTC* puisque les spectacles lauréats sont largement diffusés dans les différents circuits légitimes et que bon nombre de compagnies, parmi les plus visibles du champ circassien¹, ont été lauréates de l'une ou l'autre des sessions biennuelles de ce dispositif. Jeune talent cirque enrave en partie l'hégémonie des compagnies composées d'artistes issus du CNAC – même si un grand nombre de lauréats de ce dispositif ont tout de même été formés dans cette école – et permet à des artistes formés dans d'autres écoles de bénéficier de visibilité, de partenaires et de diffusion.

La Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD) qui, en 2001, « a souhaité intégrer un représentant des arts du cirque, dans un premier temps en tant que Conseiller puis en tant qu'Administrateur du répertoire des "Arts du Cirque" désormais pleinement identifié² », joue également un rôle actif dans le processus d'artification du cirque en délivrant notamment des « bourses Beaumarchais ». La SACD contribue à étendre la définition de l'artiste de cirque qu'elle légitime dans le champ des arts de la scène en les reconnaissant comme *auteurs* (c'est-à-dire comme concepteurs et créateurs de formes scéniques circassiennes). Ces bourses ainsi que la prise en compte des spécificités de la création de formes circassiennes par la SACD renforcent la légitimité du cirque en tant qu'art « de création », puisque les auteurs de cirque bénéficient d'une reconnaissance au même titre que les auteurs dramatiques. La meilleure identification des œuvres relevant du cirque par la SACD, qui enregistrait déjà des dépôts auparavant, permet en outre une plus grande visibilité des œuvres circassiennes parmi les œuvres déposées. Ces traces d'un répertoire circassien (re)naissant sont cependant tronquées car le dépôt ne fait pas partie de la culture circassienne. Cela a évolué au cours de la quinzaine d'années que nous étudions, mais les artistes ne savent pas toujours qu'il est possible de déposer des créations circassiennes à la SACD ou, pour certains, ne le souhaitent pas. Certains artistes considèrent la délégation de leurs droits à la SACD comme une dépossession de leur création ; d'autres dont les spectacles sont principalement diffusés dans des réseaux culturels moins dotés que les structures labellisées s'y

¹ Baro d'Evel, Le GdRA, Un Loup pour l'homme, Ludor Citrik, Camille Boitel, Le Petit travers, Ivan Mosjoukine, Compagnie Defracto, Cridacompany, Octobre, etc. Parmi celles qui constituent notre corpus d'étude, le GdRA et le Collectif Prêt-à-porter en ont bénéficié. Notons cependant que certaines créations lauréates n'ont jamais abouti et que certaines compagnies ne se sont pas engagées dans une nouvelle création.

² Compte rendu de la table ronde organisée par la SACD le 21 juin 2011. Jérôme THOMAS, « Pour un nouvel éclairage du répertoire des Arts du Cirque-Les registres », SACD, 2011. Ressource numérique consultée le 3 janvier 2016. <http://www.sacd.fr/Une-table-ronde-sur-les-arts-du-cirque-organisee-a-la-SACD-a-l-initiative-de-Jerome-Thomas.2398.0.html>

refusent afin de ne pas augmenter le coût du spectacle et perdre des opportunités de vente.

L'expansion des dispositifs de soutien dédiés à la création circassienne s'est faite conjointement au développement, dans le cadre de l'Année des arts du cirque, d'espaces de diffusions spécifiques à ces formes. Les Pôles cirques, qui sont pour la plupart également des Scènes nationales, ont intensifié la programmation circassienne de leurs saisons. Chacun a renforcé ou créé son festival, un temps fort de saison dédié au cirque, dont l'ensemble rythme désormais l'année et dessine les tendances circassiennes contemporaines¹. L'une des transformations majeures en termes de diffusion opérées à partir de 2001 est la banalisation de la programmation de formes circassiennes dans les saisons des Scènes nationales et des Centres dramatiques nationaux. En effet, rares sont désormais les établissements qui ne comptent pas dans leur programmation un, deux, trois spectacles de cirque, voire plus. Cette ouverture du réseau des Scènes nationales aux œuvres circassiennes n'est pas sans conséquence sur les formes. Elle incite les compagnies à préférer la création frontale pour la salle à la création circulaire pour le chapiteau « traditionnellement » circassien, bien que ces réseaux programment tout de même des spectacles sous chapiteaux. Soucieux de maintenir la création et la diffusion de formes pour chapiteaux, certains Pôles nationaux du cirque ont fait le choix de soutenir exclusivement ou prioritairement ce type de formes². Si certaines Scènes nationales (non spécialisées) jouent le jeu de la création et prennent le risque de programmer des formes de cirque singulières voire expérimentales, pour d'autres, le cirque tient lieu de « caution populaire » dans des saisons qui peinent à diversifier leur public. Enfin, nous relèverons la multiplication des festivals ou des manifestations dédiées aux arts de la rue organisés par les jeunes institutions des arts de la rue mais aussi par de nombreuses associations et municipalités. Ces événements permettent la diffusion de formes circassiennes conçues pour ces espaces et sont l'une des principales alternatives aux réseaux labellisés³. La densification de la diffusion des œuvres circassiennes contribue à confirmer la

¹ Biennale internationale des arts du cirque de Marseille ; festival *Hautes-tensions* à La Villette à Paris ; *La Route du Cirque* à Nexon ; festival *Circa* à Auch, *Le Mans fait son cirque* ; *L'Européenne de cirques* à Balma ; festival d'Alba-la-Romaine ; *Cirque en marche* à Alès ; festival *Gare aux gorilles* à Pleumeur-Bodou ; festival *Spring* en Normandie ; festival *Furies* à Châlons-en-Champagne ; *Leu Tempo Festival*, Saint-Leu (Réunion) ; festival *Solstice*, Antony. À cela s'ajoutent les festivals à l'étranger : *Montréal complètement cirque* ; *Subcase* en Suède ; *Letní Letná* à Prague.

² C'était le cas des Pôles nationaux du cirque d'Antony ou d'Alès jusqu'en janvier 2016.

³ Voir Marion GUYEZ, « Le cirque et la rue : amorce d'état des lieux esthétique », *Parcours découvertes* édités par HorsLesMurs, 2014. Ressource numérique consultée le 8 juillet 2016. <http://horslesmurs.fr/?p=910>

légitimité des arts du cirque qui se constitue un public nombreux de « connaisseurs » et de « fidèles¹ ».

L'opération initiée par le ministère de la Culture et de la Communication en 2001 a, en outre, permis de renforcer les offres de pratiques et de formations aux arts du cirque. Bien que le parcours Rosny-Châlons-en-Champagne ainsi que L'Académie Fratellini restent, en 2017 encore, les seules Écoles supérieures françaises et par conséquent les seules à délivrer le Diplôme national supérieur professionnel (DNSP) en arts du cirque², le réseau des écoles a lui aussi été mieux identifié, légitimé et ainsi renforcé. Les écoles destinées à la pratique amateur ont poursuivi leur développement. Le cirque comme pratique de loisir s'est banalisé et son enseignement s'est répandu dans les Maisons des jeunes et de la culture (MJC), mais aussi dans les collèges, les lycées et les universités comme option sportive puis comme cursus à part entière³.

1.3.1.4. Fragilité du secteur et appauvrissement des formes

Malgré les encourageantes marques de reconnaissance, malgré la vitalité qu'ils apportent au champ plus large des arts de la scène, la quête de légitimité des arts du cirque et la défense des intérêts du secteur continuent et sont sans cesse à réaffirmer. Les arts du cirque, comme les arts de la scène français, n'échappent pas aux conséquences du contexte économique néolibéral, au fonctionnement de la culture par projet (qui accroît la concurrence entre les œuvres et l'accélération de leur « péremption ») et à celles des mesures d'« austérité » mises en œuvre en Europe. Beaucoup de structures sont fragilisées par l'émiettement, le gel ou la baisse

¹ Émilie SALAMÉRO, *La Diversité des regards portés sur les formes contemporaines de cirque : les spectateurs de cirque à l'échelle de quatre territoires européens. Synthèse des données chiffrées*, op. cit., non paginé.

² Ressource numérique consultée le 24 juin 2017. http://www.ffec.asso.fr/les-ecoles-superieures-de-cirque-en-france_40.php Précisons que d'autres écoles dont le Lido à Toulouse ont entamé les démarches pour bénéficier de ce label.

³ De nombreux établissements proposent des ateliers de cirque. Dans certains d'entre eux, le cirque fait partie intégrante du cursus scolaire et universitaire. La Fédération Française des Écoles de Cirque (FFEC) répertorie sept lycées qui délivrent le diplôme du baccalauréat L avec une option cirque dite « lourde » dont le lycée Marcellin Berthelot de Châtelleraut (Vienne) qui propose le cirque en « option renforcée ». Tous sont situés dans des villes dotées de structures et d'institutions spécialisées dans les arts du cirque, notamment des Pôles cirque et/ou des écoles de cirque structurées de longue date. Il s'agit des lycées suivants : Lycée Garros à Auch (Gers), Lycée Doisneau à Vaux-en-Velin (Rhône), Lycée Savina à Tréguier (Côtes-d'Armor), Lycée La Hotoie à Amiens (Somme), Lycée Sud au Mans (Pays de Loire). Ressource numérique consultée le 21 septembre 2017. http://www.ffec.asso.fr/les-options-cirque-au-lycee_28.php

des dotations accordées par les villes, les départements, les régions et par l'État, ce qui se répercute sur l'accompagnement des compagnies, à l'équilibre économique souvent très fragile, et qui en font les frais. Les conditions de diffusion sont elles aussi délicates car peu de lieux ont les moyens d'accueillir les spectacles composés de troupes nombreuses ou font le choix de le faire. Certains événements ou festivals sont purement et simplement annulés faute de moyens pour les assumer dans des conditions de travail et de salariat décentes (pour ne pas dire légales) mais aussi à la suite de décisions politiciennes. Le contexte économique et idéologique défavorable à la culture freine et conditionne le développement entamé par le secteur. Les réformes successives du régime d'indemnisation des intermittents du spectacle (2003, 2006, 2014) ont accentué la précarité des artistes et des compagnies les plus fragiles¹. Dans le bilan que le journaliste Thomas Hahn dresse des dix ans d'activité de l'Espace Cirque d'Antony (l'un des Pôles nationaux du cirque dépendant du Théâtre Firmin Gémier – La Piscine d'Antony) dans un parcours découverte publié par HorsLesMurs, l'auteur prend la mesure des conséquences sur les formes de la structuration du secteur dans un contexte économique fragilisé. Il écrit :

Les circassiens aussi doivent se battre de plus en plus pour leur affiliation à l'annexe X de l'assurance chômage des intermittents du spectacle. Le nombre de coproducteurs à réunir, même pour un format modeste, a augmenté de façon vertigineuse. Des compagnies comme Les Arrosés, programmés à Antony en 2005, ont été obligées de réduire leurs effectifs et les formats de leurs spectacles. Plus question de réaliser une production de cent vingt minutes pour dix interprètes comme leur « Cabaret cirque »².

Comme les formes chorégraphiques ou théâtrales, les conditions économiques des arts et de la culture conduisent les arts du cirque et les arts acrobatiques à favoriser la création de formes légères : les solos et duos se multiplient, et si la création pour l'espace frontal des scènes de théâtre ou pour l'espace public est un

¹ Le sociologue Mathieu Grégoire, spécialiste du régime de l'intermittence du spectacle, tire les conclusions suivantes de son étude sur les conséquences des réformes de 2003 : « Les intermittents se sont globalement adaptés aux nouvelles règles et sont parvenus à se maintenir : on compte en 2012 autant d'intermittents mandatés une fois dans l'année qu'en 2003. De même, le niveau des salaires et des indemnités, après un choix de trois ou quatre ans après la réforme, s'est à nouveau stabilisé à son niveau antérieur.

En revanche, qualitativement, la ressource socialisée s'est profondément transformée. L'indemnisation est devenue beaucoup plus aléatoire et l'éligibilité, rendue plus difficile, contribue à accentuer la nécessité de cachetonnage. Si la réforme n'a pas eu les effets économiques escomptés, elle a en revanche profondément détérioré – au nom du retour à la norme de l'emploi – les conditions d'exercice de leurs activités. » Mathieu GRÉGOIRE, *Les Intermittents du spectacle : enjeu d'un siècle de lutte de 1919 à nos jours*, Paris, La Dispute, 2013, p. 171-172.

² Thomas HAHN, « Les 10 ans de l'Espace Cirque d'Antony – un bilan artistique », *Parcours découvertes* édités par HorsLesMurs, 2015. Ressource numérique consultée le 7 décembre 2015. <http://horslesmurs.fr/?p=9071>

choix, les motivations sont souvent avant tout économiques¹. Beaucoup anticipent dès le processus de création une souplesse des conditions de diffusion et peuvent jouer leurs spectacles tant sur le plateau d'un théâtre ou sous un chapiteau que dans la rue. L'économique contraint nettement l'esthétique. Les différentes organisations professionnelles d'un art qui semble devoir continuellement prouver qu'il n'est pas qu'une pratique subalterne et fantaisiste, restent mobilisées afin de réaffirmer les besoins de soutien et de moyens, ainsi que les spécificités d'un champ artistique qui reste mal connu des élus comme des agents de l'État.

¹ Ce choix de créer des formes pour la scène combine souvent des motivations esthétiques et des motivations logistico-économiques. Le chapiteau est un espace lourd et coûteux, difficilement conciliable avec les équipes réduites des formes en solo ou duo.

1.3.2. SE FONDRE DANS LA MOUVANCE CONTEMPORAINE ET S'EN DISTINGUER

Le poète, en tant que contemporain, est cette fracture, il est celui qui empêche le temps de se rassembler et, en même temps, le sang qui doit souder la brisure. Le parallèle entre le temps – et les vertèbres – de la créature et le temps – et les vertèbres – du siècle constitue l'un des thèmes centraux du poème.

Giorgio Agamben¹

La légitimité certaine dont bénéficie le cirque se fonde sur deux conceptions de l'art, la *création* et le *divertissement*, qui tendent à être opposées voire à se soupçonner réciproquement de « trahison » et de « corruption » à l'égard de ce qu'est ou devrait être le cirque. L'une répond à un désir de *création*, elle valorise le *geste* artistique, l'originalité des formes, leur caractère expérimental et la figure de l'artiste (non dénuée d'un certain romantisme) quand l'autre tend trop souvent à cantonner le cirque à ce qu'il a de divertissant, de festif, de « léger » et de « populaire » et à privilégier, selon une vision réductrice, l'effet du spectacle sur le public. L'écart entre ces deux conceptions que le cirque français actuel tente de concilier est également symptomatique de la double injonction qu'impose aux compagnies le cumul de l'identité d'artistes et d'entrepreneurs du spectacle². Étudions ce que fait ce double mouvement du processus de légitimation du cirque en France qui consiste à produire des « créations » capables de se faire une place sur les scènes institutionnalisées (ce à quoi participent le mélange et les circulations entre les arts) et des formes divertissantes et populaires, voire des créations qui restent populaires et divertissantes³.

¹ Giorgio AGAMBEN, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Rivages Poche, petite bibliothèque, 2008, p. 15.

² Cette dichotomie est spécifique au contexte français. D'autres pays, comme le Québec, assument et encouragent la création d'un cirque divertissant. Dans ce pays où ce champ artistique connaît un large développement, « Le Cirque » (sous-entendu « du Soleil ») reste une référence écrasante qui limite les créations dans d'autres registres et esthétiques. Les formes plus expérimentales peinent à exister et à trouver une place comme le souligne Louis Patrick Leroux dans l'épilogue de l'ouvrage collectif consacré au développement du cirque contemporain au Québec. Il relève les exceptions que sont les créations postdramatiques d'Andréane Leclerc (*Cherepaka, La Putain de Babylone*) et d'Anna Ward avec la compagnie Nord Nord Est (*Le Voyage d'hiver*). Louis Patrick LEROUX, « Epilogue : circus reinvested », in Louis Patrick LEROUX, Charles R. BATSON, *Cirque global. Québec's expanding circus boundaries, op. cit.*, p. 287-289.

³ Précisons que les relations qu'entretiennent ces deux tendances d'un cirque savant et populaire sont variables, mouvantes souvent floues, présupposées et non-dites, les artistes et les agents qui les accompagnent

1.3.2.1. Le cirque de création, une esthétique « postdramatique »

Bien que les scènes circassiennes se distinguent de la danse et/ou du théâtre en matière de formes, la trajectoire des démarches que les artistes empruntent depuis les années 1970 est très proche de celle de ces autres arts de la scène. Le mélange et la circulation entre les arts – dont nous avons montré qu’ils existent bien avant cette période – est opérant dès les formes « bricolées » des prémices du nouveau cirque, il s’affirme dans les années 1980 et 1990¹. Le cirque trouve cependant une place sur les scènes institutionnelles précisément au moment où les formes de théâtre postdramatique y sont prédominantes ce qui ne va pas sans influencer les formes circassiennes ni les uniformiser. Le mélange tend vers une plus grande homogénéité.

La reconnaissance et la légitimité du cirque – art du corps, façonnant des figures visuelles et se passant volontiers du texte au profit d’une expression physique non verbale – se trouvent renforcées par un contexte où les arts de la scène valorisent l’image, le corps, la « performance », le mélange des arts, au détriment de la fable, de la fiction et du texte notamment dans le cas du théâtre. En tant que champ marqué par un rapport complexe (« complexé² », selon Pierre Hivernat) au texte et au *logos*³, où la discontinuité et le montage ont la faveur sur la continuité et la clôture (supposée) du drame et enclin au mélange des arts, le cirque s’inscrit, à sa manière, dans la tendance postmoderniste des arts de la scène⁴ bien qu’aucun courant du spectacle de cirque ne soit clairement identifié ni qualifié de cette manière, comme le sont la *postmodern dance* ou le « théâtre postdramatique⁵ ». Le cirque qui a longtemps été considéré comme un divertissement et/ou un art mineur et dont le répertoire

ainsi que les formes produites circulent de l’une à l’autre, contribuent à les articuler, à les fusionner ou encore à les opposer. Nous les distinguons pour les besoins et la clarté de l’analyse.

¹ Martine MALEVAL, *L’Émergence du nouveau cirque. 1968-1998*, *op. cit.*, p. 279-280.

² Pierre HIVERNAT, « Le cirque (dé)complexé », *op. cit.*

³ Il est courant de présupposer une incompatibilité du texte, du *logos* et de l’expression circassienne. Rappelons que dès le XVIII^e siècle et au XIX^e siècle, le cirque moderne s’est construit et a existé dans un contexte de censure fort où la production scénique et textuelle était particulièrement encadrée. Précisons encore que les formes du cirque qui ont résisté à l’effondrement du secteur dans l’après seconde guerre mondiale, fabriquant le cirque *traditionnel*, ont valorisé la mise en scène du corps et de l’image au détriment du texte. Notons encore simplement la difficulté physique que représente la maîtrise simultanée d’une figure de cirque et de la diction d’un texte. (Nous développerons ces tensions dans la suite de ce chapitre.)

⁴ Voir Fredric JAMESON, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, traduit de l’américain par Florence Nevoltry, Paris, Beaux-arts de Paris les éditions, 2007. Le théoricien allemand Hans-Thies Lehmann l’a étudié pour les formes théâtrales dans son ouvrage *Le Théâtre postdramatique*. Hans-Thies LEHMANN, *Le Théâtre postdramatique* (1999), traduit de l’allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L’Arche, 2010.

⁵ Hans-Thies LEHMANN, *Le Théâtre postdramatique*, *op. cit.*

reste à (re)constituer, trouve dans la dynamique qui a marqué les scènes contemporaines depuis les années 1980 jusqu'au début des années 2010 un contexte propice au renouvellement de ses pratiques, de ses formes ainsi qu'à son expansion sur les scènes légitimées (donc légitimantes). Le cirque appuie cette reconnaissance par les institutions sur l'« affaiblissement du verbal (techniquement de moins en moins travaillé) au profit du corps ou de l'image ou des deux (techniquement de plus en plus travaillés)¹ », un phénomène que Muriel Plana observe et critique dans le champ du théâtre. Martine Maleval s'inquiète cependant de l'ambiguïté de la relation que les arts du cirque, dans leur quête de légitimité, entretiennent avec les champs artistiques *contemporains* dominants. Elle explique : « [L]e cirque, devenant arts du cirque, a modifié son rapport au théâtre et à la danse, sous l'effet d'une séduction et en résistance à leur possible phagocytose. Intégré dans leur champ, [le cirque] en subit les règles et les modifications évolutionnistes² ». Le manque d'historicisation du cirque, le désir du cirque d'être reconnu en tant qu'art majeur, sa récente institutionnalisation ainsi que l'émergence de générations d'artistes (dont nous faisons partie) dont le parcours s'est pleinement ou partiellement construit dans, avec ou au bord des institutions établies (alors que les générations précédentes ont œuvré à l'institutionnalisation) semblent en outre avoir mené à considérer de telles pratiques comme *naturellement* circassiennes, effaçant d'autres manières potentielles de concevoir le cirque et de le faire.

Le numéro, le montage des attractions et le *crescendo* de la virtuosité que les compagnies du *nouveau cirque* avaient déjà largement déconstruits au profit de formes cherchant certes une certaine unité esthétique tout en s'appropriant l'hétérogénéité du cirque comme l'a étudié Martine Maleval ont connu, depuis 2002, de nouvelles transformations dont certaines sont liées au choix massif de réaliser des créations pour la scène au détriment de la piste et du chapiteau. Quand le théâtre dissout le drame, comme le démontre Isabelle Barbéris lorsqu'elle analyse que « [l]a plupart des scènes contemporaines s'abordent comme des espaces de sédimentation, de dépôt, de résurgence n'ayant plus grand-chose à voir avec la linéarité et la séquentialité du drame³ », le cirque dissout la séquentialité par numéro et accentue la continuité du mouvement. L'importation dans le champ du cirque des notions

¹ Muriel PLANA, *Théâtre et politique. Tome I. Modèles et concepts*, Paris, Éditions Orizons, coll. « Comparaisons », 2014, p. 46.

² Martine MALEVAL, *L'Émergence du nouveau cirque. 1968-1998, op. cit.*, p. 280.

³ Isabelle BARBÉRIS, *Théâtres contemporains. Mythes et idéologies, op. cit.*, p. 28.

d'« écriture scénique » et de « dramaturgie », dont nous avons étudié la mutation dans notre précédent chapitre¹, modifient les logiques de collage et de montage qui restent toutefois un mode de composition privilégié des créations circassiennes. Elles tendent à plus de cohérence et d'homogénéité au détriment de l'hétérogénéité constitutive de l'identité du cirque qui est alors considérée comme un défaut.

Alors que les arts du cirque se sont longtemps distingués par leurs esthétiques foisonnantes et éclectiques, par des compositions dynamiques, par le nombre souvent conséquent d'artistes en piste et que leur instabilité et leur hybridité sont sans cesse revendiquées, les années 2000 ont vu émerger et se multiplier des spectacles monodisciplinaires abandonnant l'hétérogénéité disciplinaire pour se spécialiser dans la mise en scène de l'une d'elles, mais aussi les formes plus abstraites et conceptuelles. Les formes acrobatiques dramatisées (muettes ou parlées) et fictionnalisées telles que les troupes du nouveau cirque ont pu en produire² – et, pour certaines, continuent de le faire – se sont vues peu à peu ringardisées par les normes esthétiques imposées par les formes contemporaines (tout en conservant un certain succès auprès du public). Par ailleurs, comme dans les autres arts de la scène, les distributions se sont nettement réduites : les spectacles en solo, duo, trio ou quatuor se sont multipliés et la forme courte du numéro un temps délaissée a été réhabilitée.

Dans son essai *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Joseph Danan déplore, quant à lui, le fait que les scènes théâtrales contemporaines cherchent à s'extraire du *logos* et remarque un glissement d'un « état d'esprit dramatique » vers un « état d'esprit performatif³ » qu'il décrit en des termes appropriés pour dépeindre les scènes circassiennes et acrobatiques contemporaines : « Il serait fait de mobilité, d'instabilité, de présence, de confiance accordée à l'instant, de vulnérabilité, de mise en danger⁴... » Le corps, la façon dont il est travaillé, façonné, représenté et mis en scène concentre une large part des caractéristiques qui rapprochent les scènes acrobatiques des scènes théâtrales dominantes. La notion de *déséquilibre* affine la teneur du mouvement exploré par l'acrobatie et insiste sur l'instabilité des corps (dans l'espace et symboliquement dans leur rapport au monde). Le déséquilibre des corps fonde et sous-tend l'esthétique du risque dont les formes circassiennes ont fait

¹ Voir *infra*, p. 406.

² Voir *supra*, p. 109.

³ Joseph DANAN, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. « Apprendre », 2013, p. 27.

⁴ *Id.*

leur spécialité comme l'ont étudié plusieurs théoriciens des arts de la scène et en premier lieu Philippe Goudard. La vulnérabilité et la mise en danger des corps s'entendent au sens propre dans les spectacles acrobatiques. S'il est vrai que la performance (au sens d'exploit) acrobatique demande une attention particulière à l'état du corps et de la pensée de l'acrobate dans l'instant de la réalisation (sous peine d'accident), l'*hyperréalité* de la prise de risque acrobatique accentue la valorisation de la présence, d'une immédiateté supposée pure de la relation et de l'instant malgré le cadre scénique et l'artificialité de la mise en scène¹. Sur les scènes circassiennes contemporaines, les spectacles sont « davantage présence que représentation, davantage expérience partagée qu'expérience transmise, davantage processus que résultat, davantage manifestation que signification, davantage impulsion d'énergie qu'information² ». La performance acrobatique s'apparente en cela au « performatif » que valorisent les scènes contemporaines. Dans le pacte qui lie artistes et spectateurs, l'espace scénique, par convention un « espace vide³ » et plastique extrait du monde, ne propose plus une *représentation* du monde ou d'un monde, mais au contraire devient un espace où l'immédiateté de la relation s'intensifie⁴. Si, comme le montre Hans-Thies Lehmann, « [l]e théâtre postdramatique se présente comme un théâtre de la *corporalité autosuffisante*, exposée dans ses intensités, dans sa "présence" auratique et dans ses tensions internes transmises vers l'extérieur⁵ », alors les arts du cirque contemporains sont au plus proche du théâtre, au plus proche de l'art de la scène parmi les plus légitimes intellectuellement au début des années 2000. La relation et le mode de communication installés entre les corps dans cet espace iraient à l'encontre de la surmédiatisation dans laquelle nous baignons⁶. Les arts du cirque font aisément leur credo du « mythe du vivant » analysé par Isabelle Barbéris dans son essai *Théâtres contemporains. Mythes et idéologies* :

¹ À ce sujet, voir *supra*, p. 68.

² Hans-Thies LEHMANN, *Le Théâtre postdramatique, op. cit.*, p. 134.

³ Peter BROOK, *L'Espace vide*, Paris, Seuil, « Points », 2003, (1968).

⁴ Bien qu'il nous paraisse difficile d'envisager que les arts de la scène ne relèvent que de l'une ou de l'autre de ces conceptions. Nous pensons au contraire qu'ils jouent sans cesse de la surimpression de la fiction et du réel. La revalorisation du corps et de la présence par les arts de la scène contemporains semble davantage valoriser l'immédiateté de la relation.

⁵ Hans-Thies LEHMANN, *Le Théâtre postdramatique, op. cit.*, p. 150.

⁶ « L'art du spectacle est un art sans média, évidemment minoritaire, lieu où il n'y a pas de virtualité, pas d'intermédiaires, où « l'homme vient voir l'homme ». Autrefois on opposait l'art du spectacle avec la réalité, aujourd'hui c'est l'inverse : le monde entier devient virtuel et le spectacle devient la réalité. » Présentation de la compagnie Yoann Bourgeois. Ressource numérique consultée le 16 décembre 2015.

<http://www.cieyoannbourgeois.fr/compagnie/presentation>

Le mythe du vivant ne se décline donc pas que sous les formes du jeu et de la présence scénique : il modèle également la majorité des écritures dramatiques contemporaines. Face à un monde de plus en plus froid et virtuel, substituant la gestion à l'organisation et les procédures aux échanges intersubjectifs, les arts de la scène privilégient des formes misant sur l'énergie, la présence, le rythme, le jeu et le temps-réel. Comme inversion (et non imitation) du contenu social imposé, la pensée vitaliste trace ainsi un profond sillon dans le XX^e siècle théâtral¹.

Les corps que met en scène l'acrobatie sont pourtant éminemment travaillés par l'entraînement, façonnés par la mise en scène quand ils ne s'inscrivent pas dans des représentations normées qui reproduisent (ou critiquent) des stéréotypes sociaux (de genre notamment), loin de toute corporalité supposée « naturelle ». Le corps circassien est envisagé comme une matière, un corps sculpté², façonné, un corps malléable et métamorphique qui produit des formes, des *figures*. La contorsion pousse cette malléabilité du corps à son paroxysme. La figure, dont il faut souligner la polysémie, est par convention considérée comme l'une des bases des formes circassiennes. Philippe Goudard propose la définition suivante des figures dans le champ du cirque :

Ces suites précises et complexes sont organisées selon le même mode irréductible dans toutes les actions du cirque : un état stable, qui peut être une posture (se tenir debout) ou un mouvement régulier (marcher, se balancer sur un trapèze à un rythme stable, jongler régulièrement avec quatre balles...), est modifié, puis suivi d'un retour à l'état initial ou à un autre état stable. [...] La figure en acrobatie ou jonglage est un ensemble de mouvements et gestes ; en chorégraphie ou en équitation, un ensemble de pas ; une succession identifiée d'actions physiques en sport. Elle est aussi une représentation symbolique et un élément individuel et structuré se détachant d'un ensemble. C'est également bien sûr le visage et l'expression d'un individu. Se figurer quelque chose c'est être capable d'en avoir une représentation mentale³.

Le corps modelé par la pratique acrobatique fabrique des figures qui, agencées dans le cadre d'un numéro ou d'un spectacle, façonnent des sculptures gestuelles⁴. Ici encore, les formes circassiennes et théâtrales contemporaines sont très proches.

¹ Isabelle BARBÉRIS, *Théâtres contemporains. Mythes et idéologies*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 37.

² À ce sujet, voir Agathe DUMONT, *Écritures scénographiques, écritures chorégraphiques : dessins de danse et de cirque*, mémoire de recherche de master 2, Institut d'Études Théâtrales, Université de Paris III, sous la direction de Christine Hamon-Siréjols, 2006.

³ Philippe GOUDARD, *Le Cirque entre l'élan et la chute. Une esthétique du risque*, Montpellier, Espaces 34, 2010, p. 30.

⁴ La sculpture est un motif récurrent parmi les œuvres circassiennes. Du numéro classique de la statue de bronze jusqu'aux formes contemporaines travaillant avec de la terre glaise.

Lorsqu'elle étudie le théâtre « néo-mythique¹ » de Bob Wilson, Isabelle Barbéris observe que « les hommes deviennent des *sculptures gestuelles*² ». Elle insiste sur le caractère pictural donné au corps en précisant que « [l']association avec la peinture rend les choses comme des natures mortes, les acteurs comme des portraits en pied articulés³ ». Les acrobates se sont, par ailleurs, approprié les différentes approches de la danse contemporaine (qui fait pleinement partie des cursus de formation des artistes de cirque dans les écoles préparatoires et supérieures) et expérimentent le mouvement de l'acrobatie qu'ils contribuent à décomposer voire à déconstruire. Cette démarche peut tendre à englober l'acrobatie sous l'expression, très suggestive, d'« art du mouvement » (dont elle est devenue un quasi-synonyme) qui souligne la mobilité des corps mis en scène et qui, comme catégorie, regroupe un mouvement acrobatique et un mouvement chorégraphique ou théâtral (le théâtre est alors entendu comme un théâtre physique, non verbal). Si l'acrobatie risque d'y perdre une part de sa spécificité, les emprunts aux techniques de la danse contemporaine et aux pratiques somatiques ont permis aux artistes de se détacher (sans nécessairement l'abandonner) du seul impératif de virtuosité et de mise en scène de l'exploit et d'expérimenter, comme nous l'étudierons, d'autres *corporités* acrobatiques, d'autres compositions, d'autres agencements, d'autres modalités d'hybridations, etc. Composés, décomposés, recomposés, étirés, répétés ou défigurés, le corps et ses figures sont la matière à partir de laquelle sont fabriquées les images des scènes circassiennes ; ils en entretiennent la dimension visuelle. Le corps acrobate cultive non plus seulement des *figures*, des formes clairement dessinées et reconnaissables, mais aussi une « substance physique⁴ », un « potentiel gestuel⁵ » que l'on peut qualifier, en empruntant au champ lexical de la danse, de « corporités » acrobatiques. Le philosophe Michel Bernard souligne les « connotations plus plastiques et spectrales⁶ » du terme de corporité qu'il définit comme la « matérialité sensible instable et aléatoire⁷ » du corps. Certains artistes n'explorent et ne déclinent plus qu'une forme de figure, de posture du corps dans l'espace, de rapport entre les corps, de rapport entre les corps et un certain type d'agrès ou d'objet ; le contenu des spectacles et des numéros est dilué, les rythmes

¹ Isabelle BARBÉRIS, *Théâtres contemporains. Mythes et idéologies*, op. cit., p. 124.

² *Ibid.*, p. 126.

³ *Id.*

⁴ *Ibid.*, p. 150.

⁵ *Id.*

⁶ Michel BERNARD, *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre National de la danse, 2001, p. 21.

⁷ *Id.*

ralentis, les esthétiques épurées¹. La densité se trouve alors dans les béances laissées, dans la superposition des couches, dans l'intensité des interstices, dans les tableaux mouvants fabriqués. Prolongeant la démarche autoréflexive dans laquelle s'inscrivent un grand nombre des œuvres de la création circassienne depuis le début des années 1970 et au-delà des clivages disciplinaires ou esthétiques, certains artistes de cirque s'emploient à décortiquer le geste circassien jusque dans ce qu'il a de plus petit, de plus fin, d'*a priori* invisible, donnant lieu à des œuvres métaphysiques.

Ici encore, les arts du cirque trouvent un point de concordance très fort avec les formes du théâtre contemporain postdramatique, ainsi qu'avec certaines des formes chorégraphiques. Si l'acrobatie envisagée comme « pure » présence semble mal s'accommoder du drame, elle semble plus encline à manier les « principe[s] de la "dramaturgie visuelle" ² », « réalisation "concrète" de structures formelles visuellement perceptibles³ » qui, selon Hans-Thies Lehmann, « atteint [...] une magnification extrême [...] dans le théâtre comme lieu du regard⁴ ». Ce corps acrobate mobile et métamorphique participe à la fabrique d'une œuvre tissée dans la pluralité des champs artistiques mobilisés. Comme le chorégraphe-danseur dont François Frimat étudie les compositions, l'acrobate qui émette son mouvement « s'emploie à œuvrer, c'est-à-dire à hybrider un donné corporel, social et culturel pour viser quelque chose qui ne peut apparaître que dans les limites de sa donation ponctuelle⁵ ». Le défaut de répertoire, le complexe que les arts acrobatiques entretiennent avec le texte, mais surtout la grande place occupée par l'expression du corps dans les arts acrobatiques, favorisent les « écritures scéniques » ou « de plateau ». Les acrobates ont la spécificité d'être, très majoritairement, une certaine forme d'« auteurs en scène⁶ » pour emprunter l'expression théorisée par Marion Cousin, c'est-à-dire qui écrivent non pas seulement à partir mais « depuis le plateau⁷ ». Un artiste ou un collectif d'artistes à l'origine d'un spectacle de cirque qui portent la responsabilité artistique de l'œuvre fabriquée sont à la fois auteurs et interprètes de leur propre création. Ils sont parfois accompagnés par un dramaturge, regard

¹ Nous pensons aux créations de la Compagnie 111 dirigée par Aurélien Bory, de la compagnie Rhizome dirigée par Chloé Moglia, de la compagnie Yoan Bourgeois qui réduit sa pratique du trampoline au simple *tombé plat dos* dont il explore les variations, de la compagnie un Loup pour l'homme ainsi que, dans une certaine mesure aux créations du GdRA.

² Hans-Thies LEHMANN, *Le Théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p. 155.

³ *Id.*

⁴ *Id.*

⁵ François FRIMAT, *Qu'est-ce que la danse contemporaine ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 129.

⁶ Marion COUSIN, citée par Julie SERMON, Jean-Pierre RYNGAERT, *Théâtres du XXI^e siècle : commencements*, Paris, Armand Colin, « Lettres Sup », 2012, p. 51.

⁷ *Id.* Nous soulignons.

extérieur ou metteur en scène. Encore très peu de metteurs en scène acrobates de formation sont à l'initiative d'une création sans faire partie des artistes en scène¹.

Il est, en outre, difficile de discerner avec précision à quel point la légitimité dont jouissent les arts du cirque tels qu'ils se sont développés dans le champ de la création contemporaine en France et en Europe est liée au fait que ces arts se prêtent particulièrement à la réalisation de formes appartenant aux esthétiques postmodernes dominantes dans les arts de la scène contemporains ou bien, à l'inverse, à quel point les agencements, les esthétiques et/ou les valeurs (réelles ou supposées) plus spécifiquement attachées aux spectacles circassiens ont influencé l'ensemble des arts de la scène. En effet, les formes circassiennes ont eu de manière récurrente au cours de l'histoire une influence sur les formes théâtrales. Il existe ainsi une certaine filiation entre les formes scéniques contemporaines et le spectacle de cirque qui n'est pas toujours exprimée de manière explicite. Dans un chapitre consacré à la vitesse et au rythme, Hans-Thies Lehmann cite des formes proches du cirque dans la généalogie qu'il propose du théâtre postdramatique. Le théoricien reconnaît l'influence de la variété et de la composition circassienne sur le rythme et l'accélération du drame. Il écrit : « Le théâtre moderne fut influencé de manière déterminante par les formes de divertissement populaire, par exemple le *principe du numéro*² ». Puis il précise : « Le démantèlement du temps au théâtre en des séquences toujours plus courtes est donc influencé par le halètement grandissant de l'époque³ », un rapport au monde que les formes circassiennes ne manquent pas de mettre en scène, comme de critiquer. Soulignons, comme le précise lui-même Hans-Thies Lehmann⁴ et comme le montre l'étude menée par Laurent Guido, que le cinéma s'est saisi de ce principe issu des formes du music-hall⁵. N'omettons pas de

¹ À ce sujet, voir Marion GUYEZ, « La distribution sur les scènes circassiennes », *Agôn* [En ligne], (2015) N°7 : La Distribution, Dossiers, Distribution et rapport de production, mis à jour le : 23/10/2015. Ressource numérique consultée le 8 juillet 2016. <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=3260>

² Hans-Thies LEHMANN, *Le Théâtre postdramatique, op. cit.*, p. 92.

³ *Ibid.*, p. 93.

⁴ « La technique cinématographique et le développement d'une culture cinématographique qui l'accompagne font du numéro, de l'épisode et du kaléidoscope un principe. » *Ibid.*, p. 92.

⁵ « C'est au plan structurel que se situe l'impact majeur de cette culture sur le cinéma, auquel elle a transmis ses schèmes complexes d'agencement fondés sur l'assemblage de brefs sujets divertissants aux effets émotionnels et rythmiques variés. Pour l'essentiel dédiés à de brèves performances physiques, ces *numéros* se voyaient juxtaposés en fonction des impératifs du *programme*. Celui-ci constitue une forme emblématique qui demeure fort méconnue, mais dont l'influence s'est pourtant avérée déterminante, tout d'abord sur la composition de la séance de films, puis sur la relation entre ces mêmes films et les numéros scéniques avec lesquels ils ont cohabité dans des soirées de music-hall, puis dans des salles spécialisées de cinéma ; enfin sur la distribution dynamique des types de séquences au sein d'un film ». Laurent GUIDO, « "Un programme

rappeler encore l'importance accordée au corps, à sa mécanique et, par là même, l'intérêt pour le cirque de figures majeures du théâtre comme Meyerhold dont nous avons fait mention dans notre chapitre précédent¹. Par ailleurs, un certain nombre des artistes qui se trouvent au fondement du nouveau cirque dans les années 1970 sont issus du théâtre et se tournent vers le cirque par réaction à un théâtre textocentré qu'ils jugent insatisfaisant. Sur les scènes contemporaines, des motifs variés (rupture esthétique, spécificités des compétences acrobatiques et de leur potentialité symbolique, etc.) poussent un nombre conséquent de metteurs en scène et de chorégraphes à faire appel à des circassiens dans leurs distributions².

Ces jeux d'attraction et de répulsion nous incitent à repenser le mélange des arts, constitutif des œuvres circassiennes, à la lumière de ses mises en œuvre sur les scènes contemporaines. Le « mélange des arts et/ou [l']intermédialité » dont Muriel Plana souligne le caractère « systématique³ » sur les scènes postdramatiques, reste-t-il fidèle à un mode de mélange spécifiquement circassien (ce qui suppose qu'une telle spécificité soit identifiable⁴) ? Ou bien glisse-t-il par l'appropriation des modes d'« écritures contemporaines » vers une uniformisation avec les formes dominant les autres arts de la scène⁵ ?

1.3.2.2. La légitimation d'un art « populaire »

Comment la légitimation du cirque parmi les arts de la scène contemporains institutionnalisés s'articule-t-elle, s'accommode-t-elle ou se concilie-t-elle avec la dimension « populaire » attachée à ce spectacle ? Le cirque est couramment défini comme un art divertissant et « populaire ». Sans être toujours clairement défini, l'adjectif revient de manière récurrente dans le discours de la ministre Catherine

complet de Variétés en 15 minutes” : la séance Skladanowsky et les bases scéniques du dispositif cinématographique », in Marguerite CHABROL, Tiphaine KARSENTI (dir.), *Théâtre et cinéma. Le Croisement des imaginaires*, op. cit., p. 24-25.

¹ Voir *supra*, p. 100.

² Nous pensons à Giorgio Barberio Corsetti dans *Le Metamorphosi* d'Ovide (2003), au Groupe Merci dans *Trust* (2014), à Laurent Pelly et Agathe Mellinand dans *Sindbad le marin* (2012), etc.

³ Muriel PLANA, *Théâtre et politique. Tome I. Modèles et concepts*, op. cit., p. 46.

⁴ Il serait tentant de considérer l'agencement du cirque classique comme un modèle du mélange des arts dans le champ circassien. Un rapide tour d'horizon des œuvres de cirque depuis les débuts du cirque moderne nous amène cependant à considérer ce mélange certes constitutif du spectacle circassien mais très largement mouvant dans les agencements.

⁵ Notons qu'aux « ceci n'est pas du cirque » assénés par des puristes d'un certain cirque face à des spectacles explorant le champ, certains opérateurs issus du théâtre considèrent que le cirque « n'existe pas » ou qu'il est un outil au service d'une œuvre théâtrale.

Tasca en 2001 ainsi que dans les projets des Pôles nationaux du cirque et les missions des lieux de formation. Populaire, car cet art du geste de tradition non verbale aurait la capacité de s'adresser à tous, usant d'un codage qui serait déchiffrable au-delà des âges, des savoirs, des cultures et des langues. Il répond ainsi à une pulsion d'universalité globalisante, au risque pour les formes de s'appauvrir et pour les spectateurs d'être infantilisés. Le cirque s'inscrit également, comme cela a été souvent étudié, dans la lignée des fêtes populaires, notamment du carnaval¹. Il est divertissant parce que le *folklore* qu'il mobilise convoque la fantaisie, « détourn[e] de ce qui occupe » en mettant en scène des corps extra-ordinaires, « distrai[t] en amusant² » ou en provoquant des émotions fortes. Le cirque que l'imaginaire collectif associe à l'enfance est souvent perçu comme une bulle colorée, scintillante, sucrée et joyeuse capable de trancher avec le pessimisme ambiant, à mille lieues des actualités catastrophiques et angoissantes. Les arts du cirque et les arts acrobatiques répondent en cela à la dimension hédoniste que le philosophe Yves Michaud repère dans la définition contemporaine de l'esthétique :

De manière plus floue, plus diffuse et plus indistincte, il s'agit d'un plaisir pris à une expérience qui est, en outre, délimitée, autonome, compartimentée, dont les codes sont faciles à saisir et les connivences aisément partagées³.

Tant pour certains artistes que pour certains programmeurs et/ou spectateurs, il représente un moyen d'évasion et offre une alternative heureuse à la morosité ambiante. Même si les risques pris provoquent les frissons de l'angoisse et si des œuvres comme *La Strada*⁴, *La Nuit des forains*⁵ ou la série télévisée *La Caravane de l'étrange*⁶ ont su en montrer les sordides dessous, ces représentations courantes entretiennent des attentes, des fantasmes à l'égard du cirque. Au point qu'il apparaît pertinent de s'interroger : que reste-il du cirque lorsqu'on a retiré les couches, attractives ou répulsives, de fantasmes et de mythologies dont il fait l'objet ?

Cette conception « tout public » du spectacle de cirque lui confère une place de choix dans les processus de démocratisation culturelle et de décentralisation opérés

¹ Voir Corine PENCENAT, *Du théâtre au cirque du monde. Une dramaturgie du hasard dans les arts en action*, Paris, l'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2012, p. 45. Ou encore la thèse de Myriam PEIGNIST, *Homo acrobaticus. Essai pour une rencontre des mots et des gestes*. Volume 1, Thèse de doctorat en sociologie sous la direction de Michel Maffesoli, Université Paris Descartes, 2008.

² Article « divertir », in Paul ROBERT (dir.), *Le Nouveau petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, op. cit.*, p. 774.

³ Yves MICHAUD, *L'Art à l'état gazeux*, Paris, Librairie Arthème Fayard, « Pluriel », 2011, p. 171.

⁴ Federico FELLINI, *La Strada*, 1954.

⁵ Ingmar BERGMAN, *La Nuit des forains*, 1953.

⁶ Daniel KNAUF, *La Caravane de l'étrange*, 2003.

en France à partir de 1981¹. Il est vrai que les chapiteaux se prêtent particulièrement à une diffusion dans un espace urbain saturé bien que leur implantation soit reléguée en périphérie des villes² et plus encore peut-être sur des territoires peu dotés en équipement culturel. L'implantation des Pôles cirques dans des villes moyennes et des régions rurales reflète les intentions de l'État d'influer dans ce sens :

Pour remédier à cette faible intégration du cirque, le Ministère a contribué à la mise en place d'un réseau de diffusion spécifique en attribuant en 2001 le label de « pôle cirque » à une dizaine de structures. La plupart de ces pôles sont situés dans des villes de taille moyenne : Alès, Auch, Cherbourg, Lannion... Au-delà de leur diversité, ces structures traduisent l'implication croissante des collectivités locales dans le soutien au cirque et à sa diffusion³.

Le cirque qui est inscrit dans une telle dynamique s'accompagne souvent de présupposés sur les publics de ce spectacle de la part d'une partie des professionnels du secteur (artistes comme programmateurs). Dans le bilan des trente ans de politique en faveur d'une démocratisation culturelle et du processus d'institutionnalisation des arts du cirque qu'elle propose, la sociologue Marine Cordier montre les limites d'une telle politique culturelle :

Si elles confirment l'engouement pour le cirque contemporain, ces études mettent en évidence des résultats ambivalents eu égard aux objectifs de démocratisation culturelle. La diversification de l'offre a bien permis de rallier de nouveaux spectateurs à la fréquentation du cirque, mais l'élargissement de l'audience s'est surtout opéré au profit des catégories supérieures, à rebours des aspirations des pionniers du « nouveau cirque »⁴.

Malgré la difficulté manifeste de se représenter ce que serait le public du cirque dans un espace géographique et/ou culturel donné et alors que, il faut en convenir, l'écart se creuse entre l'imaginaire collectif associé au cirque encore largement partagé et les esthétiques contemporaines, somme toute, confidentielles, de nombreux professionnels continuent à fonder leurs choix de programmation sur les supposées attentes d'un supposé public et ne manquent pas d'éliminer des œuvres en assenant comme argument rédhibitoire la formule : « ce n'est pas pour mon public ».

¹ À ce sujet, voir les travaux de la sociologue Marine Cordier : Marine CORDIER, « Acteurs et enjeux de la démocratisation culturelle : le cas du cirque », *op. cit.* Marine CORDIER, « De l'art populaire à la création contemporaine, le cirque à l'épreuve de la légitimation », in Florent GAUDEZ (dir.) *Les Arts moyens aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 2008.

² « Dans un contexte de raréfaction des espaces dans les villes, la question matérielle de l'accueil des chapiteaux dépasse le cadre de la seule politique culturelle pour devenir un enjeu d'aménagement urbain ». Marine CORDIER, « Acteurs et enjeux de la démocratisation culturelle : le cas du cirque », *op. cit.*

³ *Id.*

⁴ *Id.*

Soulignons que de nombreux artistes fondent leurs mises en scène sur des présupposés semblables¹. La chercheuse Barbara Métais-Chastanier a analysé la façon dont les politiques culturelles instrumentalisent le public sous couvert d'une telle idée du « populaire » :

Celui qui est toujours instrumentalisé, celui pour qui parlent ceux qui agitent la poupée du « populaire » moribond, c'est le public. Le « vrai » public entendons-nous bien. Celui qui comme la Vérité d'X-Files est toujours ailleurs. Pas celui qui applaudit des deux mains les dramaturgies d'avant-garde (toujours intello celui-là), pas celui qui va trop souvent au théâtre, au musée ou qui a l'audace de lire quand sa ministre de la Culture lui rappelle que ça prend trop de temps (toujours suspect celui-là), pas celui qui baigne dans la culture, dans l'art ou dans l'école (il ne sait pas ce que c'est que le réel, celui-là). Non, le Vrai public, le Brut, l'Ignorant, le Mal-à-l'aise, celui qui sue à l'idée d'une pièce de trois heures, celui qui tremble quand on lui annonce un classique. Celui qu'on dit « empêché » après l'avoir affublé pendant longtemps de l'étiquette de « non-public ». Et c'est au nom de ce Vrai Public, qui n'a pas plus d'existence que le « Bon Chasseur » des Inconnus, au nom du « Peuple », que le « populaire » se voit réduit au rang d'objet de culture consensuel. *Ce n'est pas pour mon public, mes habitants ne veulent plus de ça*, entend-on souvent *ad nauseam*. Car le « populaire » sait pour le peuple, pour le public, pour les habitants ce qui est « bon » pour eux, ce qui est « fait » pour eux, ce qu'ils ont « envie de voir » et ce qu'ils sont « en mesure de comprendre »².

Le cirque, tel qu'il est aujourd'hui souvent considéré, s'est engouffré avec entrain dans cette voie avec de lourdes conséquences sur la production actuelle ; il n'échappe pas au constat que dresse Barbara Métais-Chastanier et qui embrasse le champ plus large des arts et de la culture :

Pourtant le « populaire » semble aujourd'hui n'être qu'un vulgaire cache-sexe pour des politiques culturelles populistes et réactionnaires qui n'hésitent pas à prendre les commandes de lieux artistiques quand leur programmation ne s'ajuste pas aux cahiers des charges municipaux. On le sait, les élus sont sensibles aux polémiques et le consensus doit régner pour éviter les risques politiques : les propositions divertissantes ont le mérite d'arrondir les angles en répondant aux attentes de collectivités souvent plus soucieuses d'aménager le

¹ « On n'a pas besoin d'avoir fait Science Po pour goûter la beauté d'une forêt ou d'un coucher de soleil », affirmait Bernard Kudlak dans un reportage diffusé sur France Inter. Le directeur du Cirque Plume entend par les spectacles qu'il met en scène et qu'il compare aux beautés de la nature s'adresser à l'« enfant intérieur » de chaque spectateur qu'il soit « agrégé de mathématiques, candidat à la présidence de la République ou ouvrier-maçon ». Propos de Bernard Kudlak, in « Le Cirque Plume tire un trait », *Interception*, reportage d'Olivier DANREY, France Inter, 11 juin 2017. Ressource numérique consultée le 30 juillet 2017. <https://www.franceinter.fr/emissions/interception/interception-11-juin-2017>

² Barbara MÉTAIS-CHASTANIER, « La censure par le populaire », *Agôn* [En ligne], « Points de vue », mis à jour le 24/11/2015. Ressource numérique consultée le 25 janvier 2016. <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=3127>

territoire que de le voir se soulever sous l'effet de tensions et de désaccords profonds¹.

Le cirque, « authentiquement populaire », est un art rêvé pour satisfaire un tel cahier des charges. Cette tentation populiste est largement installée, mais, dans le cas du cirque, elle s'accompagne d'une autre tendance : celle qui aspire à une reconnaissance en tant qu'objet esthétique, en tant qu'art *de création* et qui ne cesse d'affirmer le caractère majeur du cirque comme champ artistique et culturel. La légitimité dont bénéficie le cirque depuis le début des années 2000 repose alors sur une double injonction : tendre vers l'idéal artistique contemporain de formes expérimentales, innovantes, « écrites », voire avant-gardistes, tout en conservant la spécificité populaire, divertissante et « tout public » qui semble lui garantir une part copieuse du marché des arts de la scène ; capter à la fois le capital culturel (avant-garde) et le capital économique (succès public). Le mouvement dans lequel la création contemporaine est prise est complexe et contradictoire puisque le champ doit, dans le même temps, continuer à se défaire de la mésestime dont le cirque a pu faire l'objet (y compris, voire avant-tout, auprès des professions des autres arts de la scène). Populaire, mais ni mineur, ni subalterne, ni sous-genre divertissant et « accessible » des formes théâtrales. Les arts du cirque s'efforcent de ne plus être considérés comme un *pur* divertissement sans caractère artistique, de travailler à ne pas rompre totalement avec ce qui peut en faire un art *populaire*.

1.3.2.3. De l'art du « tout public »

Le processus d'institutionnalisation du cirque encourage la création de formes cultivées *et* populaires, défi auquel une partie de la création théâtrale s'emploie depuis de nombreuses années dans un exercice d'équilibre qui nécessite de constants ajustements. Le cirque serait-il le nouvel espoir de mise en œuvre d'un « théâtre élitare pour tous » à la manière d'Antoine Vitez ? Un exercice qui nécessite pour les créateurs de formes circassiennes de présupposer l'égale intelligence du spectateur, son activité, de le penser comme interprète de la forme et non pas de lui faire subir ce que Jacques Rancière nomme un « abrutissement », c'est-à-dire « ce que le spectateur doit voir est ce que le metteur en scène lui fait voir. Ce qu'il doit ressentir

¹ *Id.*

est l'énergie qu'il lui communique¹ ». Il s'agit enfin de ne pas couper les émotions de la pensée.

La dimension visuelle et sensible, les expérimentations liées à l'espace, au corps, à la gravité, à la posture du corps dans l'espace, à la relation entre le corps et l'agrès que valorise la création contemporaine du cirque permettent de répondre à cette double injonction. Le pluriel de l'expression « arts du cirque » prend une épaisseur nouvelle : il englobe des conceptions divergentes du cirque, contraintes de collaborer et de cohabiter au sein d'institutions aux moyens trop étroits pour que la diversité esthétique ait la possibilité de s'épanouir. (Le secteur est plus attentif à un équilibre disciplinaire). Les formes postmodernes, comme l'expérimentation et l'innovation sont valorisées, mais la création circassienne, pour bénéficier de visibilité, est incitée à répondre à une injonction d'« universalité ». Le moyen de déjouer (plus ou moins consciemment) cette double injonction semble être une simplification tant des critères du populaire que de ceux de l'expérimentation artistique ce qui entraîne une domination des formes consensuelles². Il n'est pas rare que des compagnies fassent valoir le caractère expérimental de formes qui se contentent de mettre en scène des scénographies certes inventives, conçues spécifiquement pour un spectacle précis et qui combinent les agrès de manière inédite, mais dont le mouvement acrobatique reste tout à fait classique, quand sa mise en scène ne succombe pas à un excès de didactisme. Une telle conception du spectacle creuse « la frontière entre ceux qui agissent et ceux qui regardent³ » que critique Jacques Rancière dans *Le Spectateur émancipé* et à laquelle le cirque peine à échapper par le principe même de mise en scène d'une acrobatie virtuose. Le cirque qui entend faire la démonstration des capacités hors-normes des corps mis en scène repose précisément sur une frontière, physique, entre les artistes et les spectateurs⁴.

¹ Jacques RANCIÈRE, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2011, p. 20.

² Il faudrait également étudier comment la représentation de la « marginalité » (identités hors-normes des freaks, des itinérants, etc.) qui reste active dans l'imaginaire attaché au cirque, court le risque dans ce contexte de légitimation culturelle d'être aseptisée et de servir de caution à un universalisme de bon ton. « Être reconnu et légitime, c'est-à-dire admis comme ayant une vraie valeur par le plus grand nombre, conforme aux lois, à la raison, au bon sens, être autorisé, permis, raisonnable, sensé, "régulier" » ? Une quadrature du cercle pour le cirque, art de l'instabilité, du déséquilibre et de l'impermanence, porteur de représentations de la marginalité, de l'altérité, de l'étrange et de l'étranger... », Philippe Goudard alors administrateur cirque à la SACD relevait, en 2013, cette contradiction dans la revue spécialisée *Stradda*. Philippe GOUDARD, « Reconnu, légitime... ou établi ? », *Stradda* n°30, HorsLesMurs, décembre 2013, p. 22.

³ Jacques RANCIÈRE, *Le Spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 26.

⁴ Il nous est souvent arrivé d'entendre les commentaires de certains spectateurs exprimant (à haute voix) une certaine déception face à des mouvements qu'eux savent faire ou qu'une personne de leur entourage sait faire.

Dans cette quête d'une légitimité en tant qu'art de création, et plus particulièrement en tant qu'art *cultivé*, reconnu par les institutions, les formes contemporaines du cirque, les artistes-athlètes que sont les acrobates se sont approprié le vocabulaire des arts savants et aujourd'hui dominants (le théâtre, la littérature, la musique, le cinéma). Le cirque « s'écrit », se « compose », se « chorégraphie », se « met en scène » ou « en piste », pense sa « dramaturgie », crée des « pièces », élabore des « partitions », des « synopsis », des « story-boards », des « scénogrammes », etc. Les références artistiques des créateurs sont plus volontiers des grands noms du théâtre, de la danse, des arts plastiques et de la performance, du cinéma, de la littérature et de la musique que du cirque (bien que l'imaginaire circassien continue à alimenter une part de la création)¹. De plus en plus d'artistes ont, comme certaines structures institutionnelles, le souci de la constitution d'un « répertoire » d'œuvres circassiennes. « S'agit-il par l'utilisation faite de grandes formes esthétiques, d'anoblir le cirque, souvent considéré comme un art mineur ?² », interrogeait déjà Pierre Judée de la Combe en 1998 à l'occasion du séminaire consacré aux écritures artistiques dans le cadre du festival *Circa*. Pierre Hivernat souligne lui aussi, au terme du balayage du paysage circassien qu'il a effectué en 2010 afin de constituer *Le Panorama contemporain des arts du cirque*³, le désir des artistes de cirque d'exister dans le réseau extérieur aux arts du cirque (pour des raisons sans doute beaucoup plus complexes que le simple fait de vouloir prendre modèle sur les autres arts). Une partie des artistes, ainsi que certaines des structures qui les accompagnent, soucieux d'être reconnus parmi une élite intellectuelle et artistique, s'efforcent de faire reconnaître le cirque comme art savant.

Comme d'autres arts et formes populaires, le rapport que le cirque entretient avec la culture savante et la pensée, est paradoxal. Si nous constatons une curiosité certaine, un goût manifeste pour toutes formes de culture de la part d'un grand nombre de circassiens, ainsi que les traces de cet ancrage cultivé et savant dans le processus de création, il ne semble pas de bon ton que cette culture s'affiche et déborde outre mesure dans les spectacles eux-mêmes. Les formes trop explicitement théâtrales, trop explicitement apparentées à la culture savante ne bénéficient que

¹ Les artistes des arts du cirque contemporains citent les noms suivants parmi leurs influences artistiques : Pina Bausch, Josef Nadj, Wim Vandekeybus, la Need Company, Joël Pommerat, les Chiens de Navarre, Peeping Tom, Pippo Delbono, etc. Buster Keaton est un modèle pour de nombreux clowns ou artistes de cirque qui travaillent une esthétique burlesque.

² Pierre JUDÉE DE LA COMBE, « Éléments de réflexion », in CENTRE NATIONAL DES ARTS DU CIRQUE, *Les Écritures artistiques : un regard sur le cirque*, op. cit., p. 8.

³ Pierre HIVERNAT, Véronique KLEIN, *Panorama contemporain des arts du cirque*, op. cit..

d'une place marginale dans un paysage circassien où une méfiance voire une forme d'anti-intellectualisme dominant. Les compagnies du corpus que nous étudions témoignent du fait que la mention d'auteurs dramatiques (Koltès, dans le cas de la Compagnie d'Elles) peut fermer la porte à de potentielles coproductions et/ou diffusion des spectacles. Le cirque opère donc un formatage et court le risque d'une « censure par le populaire » telle que la décrit et la conteste Barbara Métais-Chastanier.

Au-delà des références à une culture savante, et cela intéresse notre étude au plus haut point, la présence même de texte au sein des formes acrobatiques semble être un obstacle à la création et à la diffusion des œuvres. Bien qu'il existe des traces de ce type d'expériences depuis les débuts du cirque moderne comme nous l'avons démontré, le caractère *populaire* et *divertissant* attaché au cirque et à l'acrobatie continuent de cantonner ces arts dans une logique réductrice et simpliste qui consiste à évacuer de ces spectacles toute matière textuelle, jugée trop élitiste et considérée comme un frein à l'« universalité » des formes (et à des perspectives de diffusion internationale). Albin Warette, metteur en scène et auteur du texte de *Compte de faits* (Collectif Prêt-à-porter) décrit la façon dont il a été contraint d'adapter ses envies d'auteur (reflets de celles de l'équipe artistique avec laquelle il collaborait) aux injonctions du champ culturel dans lequel il entend s'inscrire :

On a fait le choix de simplifier le texte, de le rendre accessible, parce que c'était suffisant. Là on est dans une autre démarche. Je ne sais pas s'il faut le corriger à ça mais il y a un moment où c'est quasiment obligatoire. Le cirque est du spectacle, c'est aussi une industrie. On n'est pas dans une littérature libre et créative comme on voudrait, on est dans une littérature tributaire d'un résultat. Et à un moment, tu ne vas pas forcément dans la direction où tu veux, à cause de ce genre de choses¹.

Il précise dans la suite de son propos la façon dont le ton consensuel qui domine la création circassienne contemporaine « conditionne l'écriture » et relève le caractère « paradoxal » des limites à ne pas dépasser – il ne faut être ni trop vulgaire ni trop savant, pour satisfaire l'injonction au *tout public* du cirque. Il décrit ce qu'il faut bien apparenter à de l'autocensure à la fois morale et intellectuelle :

Parfois on voudrait être bien plus con sur des scènes. On a un mot, c'est « sodomie », qu'on a d'ailleurs placé sur l'affiche par pure provoc' et c'est un mot qui est venu comme ça, parmi d'autres. Mais on s'est dit que dans une création on n'est pas libre de dire « sodomie » parce que c'est pas si évident à assumer,

¹ Albin WARETTE, auteur et metteur en scène, Collectif Prêt-à-porter, entretien du 28 février 2012.

pas politiquement correct, alors que concrètement ça va faire partie de notre vocabulaire de délire. Et dans une scène où on joue le délire, on pourrait imaginer qu'on dise ce mot-là. Mais non. À la place on emploie des phrases rigolotes. [...] De l'autre côté au contraire, ce sont les mots savants qu'on ne dit pas. C'est un spectacle de psy, on a fait un travail de terrain. On a extirpé des cas psychologiques à partir de portés acrobatiques. On est allé voir une psy, j'ai passé des heures avec elle à lui demander ce que les mouvements pouvaient représenter en termes psychologiques. Je lui ai demandé les destins de vie de ces gens-là. J'en ai profité pour l'observer elle aussi, pour écrire les comportements de psy désinhibée. Il y a quelques phrases qu'elle a dites elle-même. Elle m'a donné plein de termes savants. J'ai appris un tas de vocabulaire psychanalytique terrifiant. Mais replacer « lacanien » dans un texte tout public quelque part, c'est de l'autre côté de la boucle : « Sodomie », tu n'y as pas droit ; « Lacanien » non plus. Donc il y a des moments où tu coupes les phrases compliquées¹.

Dans un contexte en apparence favorable à l'expérimentation de nouvelles formes et malgré le fait que les arts acrobatiques sont le champ disciplinaire qui la domine², il apparaît que lorsque cette acrobatie s'hybride, notamment avec le texte, les spectacles sont relégués aux marges de la production contemporaine. Alors même que les arts du cirque revendiquent leur diversité, leur goût du mélange et peuvent se définir par leur caractère hybride, les formes qui articulent texte et acrobatie sont souvent définies par la négative – « ce n'est pas du cirque » – et ne sont considérées ni comme du cirque ni comme du théâtre. Inclassables selon les catégories bien délimitées des arts et de la culture (malgré la mode du mélange intermédial), ces formes hybrides sont moins identifiables, moins visibles, marginalisées, voire exclues du champ circassien.

Le texte devient tout à la fois un appui (car légitimant) et un obstacle (car évacué pour excès de culture) à la reconnaissance des formes qui mettent en jeu une telle hybridation. Les formes que nous étudions – ces fables circassiennes qui convoquent le verbe aux côtés de la matière acrobatique corporelle et visuelle – occupent une posture ambiguë, sont à contre-courant et existent dans des espaces marginalisés quand elles ne font pas les frais d'une *textophobie* et d'un anti-intellectualisme normatifs généralisés.

¹ *Id.*

² Au sein de la diversité des scènes circassiennes, les formes acrobatiques dominent les arts du cirque contemporain. Elles sont déterminantes dans l'élaboration des esthétiques du risque et du déséquilibre associées aux formes contemporaines du cirque. Les qualités acrobatiques président parmi les critères de sélection pour les entrées dans les cursus de formation circassiens les plus reconnus (voir les travaux d'Émilie Salaméro sur la professionnalisation des artistes de cirque).

1.3.3. QU'EST-CE QU'ÉCRIT UN ARTISTE DE CIRQUE CONTEMPORAIN ?

La création acrobatique contemporaine est traversée par le paradoxe suivant : bien que la présence de texte ne soit pas valorisée dans le « produit fini » qu'est un spectacle, l'écrit est un passage obligé en termes de production. « Projets » et « dossiers » fabriquent une écriture acrobatique institutionnalisée. À ce *devoir écrire* se joint un *besoin*, voire un *désir* d'écrire qui fait partie intégrante du processus de création même lorsque l'écrit, le texte, la parole n'apparaissent pas dans la forme finale. La grande place que le corps occupe dans les créations acrobatiques nécessite d'inventer, comme en danse, des façons d'écrire, que ce soit à la table en amont et durant le travail scénique, en vue d'un dossier ou bien dans la perspective de conserver une trace de la trame élaborée en cours ou au terme du travail¹.

1.3.3.1. Tracer l'acrobatie

Dans une conférence donnée en mai 2013 à l'École nationale de cirque de Montréal dans le cadre d'une rencontre du Groupe de recherche sur le cirque, le chercheur en études théâtrales Louis Patrick Leroux livrait ses premiers constats et premières hypothèses quant aux processus d'écritures dans les créations circassiennes :

J'ai été étonné de la pauvreté des traces d'écriture et de création. « Le cirque est un genre si composite, écrit Emmanuel Wallon, qu'il ne saurait se contenter d'une grammaire unique » (60). Peut-être bien, mais l'inscription, la notation, la composition, l'écriture demeurent des éléments intrinsèques à l'acte créateur. On peut écrire par gribouillis, par canevas ; le dessin de la disposition des agrès, par la rédaction de notes de service, de courriels, d'échanges d'idées. Le cirque emprunte à toutes les écritures².

¹ HorsLesMurs et la SACD ont mis en œuvre depuis 2014 un cycle de recherche consacré aux processus de créations et aux traces mémorielles dans les arts du cirque et les arts de la rue, visant tant à comprendre et légitimer la dimension auctoriale de ces arts et à constituer un fond d'archives, la base d'un répertoire. Ressource numérique consultée le 21 juin 2016. <http://horslesmurs.fr/accueil/chantiers/processus-de-creation/processus-de-creation-traces-memorielles/>

² Louis Patrick LEROUX, « Que raconte le cirque québécois, quel sens y donner ? Quelques pistes pour une dramaturgie circassienne », conférence donnée à l'École nationale de cirque de Montréal dans le cadre d'une rencontre du Groupe de recherche sur le cirque (*Montreal Working Group on Circus Research*), mai 2013, inédit.

Alors qu'à certains égards l'acrobatie qui se transmet par la *praxis* peut tout à fait se passer de l'écrit¹, à y regarder de plus près, la prise de notes fait partie du processus d'un grand nombre de création. Carnets, cahiers, classeurs, documents numériques peuvent compiler toutes sortes de traces écrites : des idées, des sources d'inspirations, les traces d'un travail, le déroulé d'une routine, la trame d'une scène en cours de composition, et être accompagnées de dessins, de croquis, de schémas, de collages de textes et d'images, de vidéos, etc. Ces écrits – qui ne sont pas nécessairement destinés à apparaître dans l'œuvre, ni même à être rendus publics – représentent un véritable espace d'élaboration de la création, le prolongement du corps et de l'écriture scénique dont ils sont indissociables. Comme dans le processus d'écriture et de lecture dont Julien Gracq a étudié le mouvement, l'écrit peut jouer une part active dans la mise en forme de la matière corporelle ; « le mot » semble se « comport[er] comme un mobile dont la masse, à si peu qu'elle se réduise, ne peut jamais être tenue pour nulle, et peut sensiblement infléchir la direction² ». Le verbe peut servir d'appui à la recherche du mouvement tout autant que l'agrès³. Formes et contenus appartiennent à ceux qui élaborent ce processus et/ou en sont partie prenante, elles dépendent de la personnalité et du parcours de leurs auteurs ainsi que des particularités de la création.

De la trace à l'archive

Ces traces écrites ont par ailleurs une valeur mémorielle. Au-delà du support qu'elles représentent pour les artistes au cours de la création et durant le temps de l'exploitation du spectacle, elles constituent également un matériau majeur dans la perspective de la constitution d'un répertoire au côté des traces photographiques et audiovisuelles. La reconnaissance de la valeur auctoriale des spectacles de cirque et l'affirmation de leur légitimité au tournant du XXI^e siècle ont confirmé et consolidé la prise de conscience de la valeur de ces traces, témoins de l'antichambre de la création circassienne qui reste assez méconnue. Les éditions L'Entretiens ont permis quelques précieuses mais trop rares publications des traces de créations circassiennes dans la collection « Scénogrammes » dont Christophe Bara qui la dirige expose les ambitions :

¹ Si l'acrobatie peut se passer de l'écrit, elle reste intimement liée aux mots, au verbe, au *logos*. Cette affirmation qui peut paraître évidente vient cependant nuancer l'idée, pour ne pas dire le mythe, que l'acrobatie est une pratique instinctive, animale qui relèverait du primaire ou de l'infra-humain.

² Julien GRACQ, *En lisant, en écrivant*, *op. cit.*, p. 148.

³ Nous approfondissons cette affirmation dans le chapitre que nous consacrons à l'analyse du spectacle *Be Felice. Hippodrame urbain* de la Compagnie d'Elles. Voir *infra*, p. 229.

Les ouvrages n'y auront pas pour unique finalité la réinterprétation de textes ou de spectacles et la pérennisation d'écritures le plus souvent éphémères : ils vont aussi dévoiler des problématiques de composition, explorer les préalables imaginaires de certaines œuvres, exposer des techniques de création ou révéler les démarches singulières d'artistes et d'auteurs¹.

La série « Pistes » spécifiquement consacrée aux « écritures et compositions pour les arts du cirque » participe à la légitimation de la dimension auctoriale de la création circassienne. Elle démontre la possibilité et la potentialité scripturales du cirque dont elle contribue à inventer des formes souples et spécifiques. La série de journées d'étude consacrées aux processus et traces mémorielles organisées conjointement par HorsLesMurs, la Bibliothèque nationale de France, la Société des auteurs et compositeurs dramatiques et l'Université de Rouen témoigne également de l'attention portée à cet endroit où le cirque et l'acrobatie s'écrivent. Les traces du travail à la table de la création circassienne et acrobatique contribuent à sa légitimation, à densifier son patrimoine.

1.3.3.2. Une écriture acrobatique institutionnalisée

Quels que soit le registre, l'esthétique, le genre d'un spectacle de cirque contemporain, son processus de création fait difficilement l'économie d'une production écrite. Alors que la majeure partie des œuvres de cirque diffusées sur les scènes actuelles sont muettes ou contiennent peu de passages parlés, elles sont soutenues par des textes et des écrits presque programmatiques qui les lient aux différents partenaires de production et de diffusion, qui conditionnent leur existence économique. Le fonctionnement par projet et l'institutionnalisation des arts du cirque depuis le début des années 2000 obligent paradoxalement, pour bénéficier du soutien de partenaires ou de subventions, à produire des écrits (dossier de production, de demande de subventions, de presse, de communication, etc.) sur des formes qui, à terme, seront pour la plupart dépourvues de texte, voire dont le processus repose précisément sur l'élaboration d'une expression sensible par le corps, à l'écart du verbe. Le lien ancestral de l'écriture et du pouvoir est toujours actif. Une production circassienne contemporaine se passe difficilement de dossiers. Pour se faire une place et exister dans ce réseau institutionnalisé, les artistes de cirque doivent, comme les artistes des autres champs, rédiger des notes d'intentions,

¹ Christophe BARA, Note d'intention de l'éditeur de la collection « scénogrammes », in Jean-Michel GUY, Nathan ISRAËL, Julie MONDOR, Tom NEAL, Jordi L. VIDAL, [TAÏTEUL] N°33, *op. cit.*, p. 2.

des biographies, etc., qui s'intégreront dans des dossiers ou seront éditées au moment de la diffusion sur les programmes des établissements et/ou sur leurs feuilles de salle, dossiers, bilan d'activité, etc. Il arrive, par ailleurs, que des artistes fassent le choix de tenir un blog ; les carnets de créations en ligne sont également un moyen de communiquer au sujet d'une création en cours au côté des photographies et des extraits vidéos.

Comme les œuvres dont ils sont la première fiction, les dossiers, pour séduire, doivent à la fois répondre aux codes du *genre* et faire preuve d'originalité afin d'espérer se démarquer dans la densité de la pile au sein de laquelle ils s'entassent. Si le dossier de production permet une relative souplesse à ceux qui le composent, d'autres types de dossiers sont beaucoup plus contraignants par les rubriques à compléter, le nombre de mots par rubrique et, lorsqu'il s'agit de formulaire en ligne, de taille du fichier¹, pour ne citer que quelques exemples. Si ces contraintes qui facilitent le travail des lecteurs de ces nombreux dossiers peuvent éventuellement guider l'écriture, elles encouragent surtout le formatage des projets, donc des créations. Le passage par l'écrit écarte les artistes qui ne maîtrisent pas ou qui maîtrisent mal les codes de l'institution ou encore certaines créations en devenir dont un tel format ne permet pas de témoigner. Quoi qu'il en soit, les circassiens sont contraints de passer par l'écrit lorsqu'il s'agit de présenter, pour ne pas dire défendre, une œuvre en germe, mais sont incités à laisser le texte au bord de la scène, de la piste, de l'espace de jeu dans les formes diffusées.

*

Malgré la reconnaissance et l'affirmation de la pluralité des disciplines, des formes et des esthétiques des arts du cirque dont le métissage et le caractère hybride sont souvent vantés, le contexte institutionnel français semble assez peu favorable au mélange entre l'acrobatie et le texte, à leur hybridation telle que nous l'entendons, c'est-à-dire la réalisation de formes pluridisciplinaires qui assument et cultivent l'hétérogénéité, la complexité, la difformité de la rencontre ; des œuvres monstres voire mutantes qui se distinguent des canons, les critiquent et ont la potentialité de proposer de nouvelles représentations.

¹ Dans le cas d'un art de la scène visuel comme l'acrobatie, l'intégration d'images (croquis, dessins, photos, etc.) alourdit considérablement le fichier qui n'est plus accepté par le serveur.

Le texte altère, non sans paradoxe, plusieurs des éléments qui assurent une place légitime au cirque dans le paysage artistique contemporain : son caractère prétendument populaire et accessible à tous.

L'ambiguïté de la place qu'occupent les œuvres hybrides dans la logique des politiques culturelles et du processus d'institutionnalisation des arts du cirque est intimement liée aux tensions esthétiques et politiques qui se jouent dans les formes acrobatiques, dans le processus d'hybridation de l'acrobatie et du texte, ainsi que dans la réception des œuvres créées.

2.
DU PROCESSUS DE CRÉATION À LA
REPRÉSENTATION : DRAMATURGIES ET
ÉCRITURES HYBRIDES.
THÉORIE ET PRATIQUE

Écrire *du* cirque, écrire *pour* le cirque, écrire *le* cirque. Nous avons montré comment le soupçon mais aussi le désir dont font preuve le cirque et l'acrobatie vis-à-vis de l'écriture – désir d'écriture scénique, mais rejet du texte, voire de la parole – sont symptomatiques du paradoxe sur lequel repose le processus de légitimation du cirque et de l'ambivalence des motifs de sa reconnaissance en tant qu'art et en tant qu'art contemporain désormais admis au sein des institutions culturelles. En nous appuyant sur notre expérience d'acrobate, d'interprète et de créatrice de fictions acrobatiques hybrides, nous nous proposons d'étudier et de théoriser la « confection » des formes acrobatiques. Œuvrer à la composition de formes circassiennes et acrobatiques conduit les créateurs et créatrices à se poser des questions d'ordre dramaturgique et à les résoudre par des choix de mise en scène¹, bref à éprouver par la pratique une poétique de l'acrobatie. Nous nous appliquerons pour notre part à poser les jalons théoriques de cette poétique du corps encore peu étudiée, profondément ancrée sur les sensibilités proprioceptives² spécifiques aux disciplines acrobatiques. Notre réflexion se concentrera sur deux concepts : celui de *dramaturgie* dont il est indispensable de clarifier l'emploi dans le champ du cirque et plus spécifiquement de la création acrobatique ; celui d'*acrobativité* que nous entendons comme la potentialité acrobatique d'un texte ou d'un discours (voire d'autres formes d'arts) et qui nous permettra de penser le passage du texte à la scène selon des modalités acrobatiques. L'exemple du processus de la création de *Be Felice. Hippodrame urbain* par la Compagnie d'Elles nous permettra de mener une étude approfondie de l'hybridation de l'acrobatie et du texte et de la subtilité des *déplacements* opérés, de la « puissance de transformation³ » du mélange et de la façon dont ces deux matériaux se sont altérés réciproquement pour aboutir à une forme acrobatique neuve. Une sélection d'une vingtaine de fictions acrobatiques nous permettra d'étudier la variété des agencements et des esthétiques à laquelle donne lieu l'hybridation de l'acrobatie et du texte. Comment, lorsque la parole (dont celle inouïe des acrobates) se fait entendre sur les scènes acrobatiques, les « vibrations » des corporéités et celles des voix s'altèrent-elles et se recomposent-elles ? À quelles représentations donnent-elles lieu ?

¹ Ou de mise en *piste* selon l'expression qu'utilisent celles et ceux qui souhaitent se distinguer du théâtre y compris à propos de formes créées pour la salle.

² La proprioception est la « [p]erception qu'a l'homme de son propre corps, par les sensations kinesthésiques et posturales en relation avec la situation du corps par rapport à l'intensité de l'attraction terrestre ». CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES, « Proprioceptif, -ive », [en ligne]. Ressource numérique consultée le 9 août 2017. <http://www.cnrtl.fr/definition/proprioceptive>

³ Catherine MALABOU, *La Plasticité au soir de l'écriture. Dialectique, destruction, déconstruction*, *op. cit.*, p. 79.

2.1. POÉTIQUE DE L'ACROBATIE

Les termes de *dramaturgie*, *dramaturgique* et de *dramaturge* prolifèrent dans le champ circassien depuis le début du XXI^e siècle. Leur emploi qui s'est généralisé au tournant des années 2010 confirme la trajectoire amorcée par les créateurs des années 1990 dont nous avons montré le souci d'inscrire leur production dans une démarche auctoriale et marque l'affirmation de la légitimité de ces arts. Quelles nuances la *dramaturgie* apporte-t-elle à l'*écriture* (au sens large) des créations scéniques acrobatiques et à leur *mise en scène* ? Quels rapports entretient-elle avec la création ? Le sens de *dramaturgie* et *dramaturgique* tout comme la fonction de *dramaturge* dans le champ du cirque restent cependant très flous malgré quelques (rares) tentatives de théorisation. « La dramaturgie *au* cirque, la dramaturgie *pour* le cirque, la dramaturgie *du* cirque, qu'est-ce que c'est ? Est-ce que ça existe ? Et sous quelle forme ? » s'interroge Barbara Métais-Chastanier. L'ensemble de ces mots sont employés comme synonymes ou parasynonymes de notions proches², mais dont il convient de mesurer la subtilité du sens.

L'expansion soudaine que connaît la notion de dramaturgie – au point de s'apparenter à un phénomène de mode – n'est pas spécifique à la création circassienne mais s'étend aux scènes contemporaines dans leur ensemble, au théâtre et mais aussi à la danse comme l'explique Anne Pellus dans sa thèse récente :

[L]a dramaturgie ne s'est intégrée au champ de la réflexion et des pratiques chorégraphiques qu'assez récemment, une arrivée tardive (et toujours discutée) qui s'explique sans doute par l'effort continu des artistes chorégraphiques du XX^e siècle pour conquérir l'autonomie de la danse par rapport aux autres arts, en particulier le théâtre. [...] Aujourd'hui, les pratiques dramaturgiques dans le champ chorégraphique recouvrent le plus souvent une dramaturgie du mouvement détachée de toute intentionnalité et du modèle narratif³.

¹ Barbara MÉTAIS-CHASTANIER, « Écriture(s) du cirque : une dramaturgie ? », *Agôn* [En ligne], *Cirque et dramaturgie, Dramaturgie des arts de la scène, Enquêtes*, mis à jour le : 08/05/2014. Ressource numérique consultée le 12 août 2016. <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2308>

² Nous n'échappons pas à cette tendance.

³ Anne PELLUS, *Politique(s) de l'hybride dans la danse contemporaine française : formes, discours, pratiques*, thèse de doctorat en arts du spectacle, Université Toulouse – Jean Jaurès, sous la direction de Muriel Plana, 2016, p. 231.

La multiplication des occurrences dans le champ du cirque va de pair avec une évolution des processus de création qui valorisent la mise en scène et généralisent la création au plateau. Les rapports de force entre les matériaux scéniques ainsi qu'entre les différents arts et les différentes fonctions d'auteurs du spectacle sont transformés ; le corps, l'image et les pratiques performatives valorisés. L'élan des dramaturgies acrobatiques et circassiennes s'inscrit dans ce mouvement où les dramaturgies « plurielle¹ » et « de plateau² » font une sévère concurrence aux dramaturgies du texte et de la représentation. Pour ouvrir son livre *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, le dramaturge et chercheur en études théâtrales Joseph Danan souligne la difficulté qu'il y a à définir cette notion « fuyante pour qui cherche à s'en approcher » et relève toute l'ambiguïté qu'il y a à parler de dramaturgie dans un contexte où les esthétiques postdramatiques dominent la création scénique :

Poser cette question aujourd'hui, ce n'est pas seulement tenter de définir une notion dont on sait à quel point elle est fuyante pour qui cherche à s'en approcher ; c'est s'affronter à un état du théâtre, le nôtre à l'aube du XXI^e siècle, où se défait ce que l'on a cru savoir : du drame, de l'action – du théâtre même. Qu'en est-il de la dramaturgie quand le théâtre est tenté d'expulser le drame de sa sphère ? Quand l'action se délite et se dénigre au point de paraître s'annuler ? Quand le théâtre se fait danse, installation, performance³ ?

Une ambiguïté que la polysémie du terme ne fait que renforcer : « [D]ans la langue française [...] le dramaturge désigne à la fois celui qui écrit l'œuvre et celui qui accompagne le processus de sa création [...], suscitant méfiance à l'égard de cette fonction et malentendus à l'égard de cette pratique⁴ », observent Marion Boudier, Alice Carré, Sylvain Diaz et Barbara Métais-Chastanier dans l'ouvrage *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?* qui rend compte de leur étude « extensive et transversale⁵ » de la notion. Que dire alors de la dramaturgie lorsqu'elle agit dans le champ de la création circassienne ?

Le manque de théorisation du cirque, l'étendue sémantique de la notion et son importation depuis un autre champ artistique font qu'il est assez difficile, au premier

¹ Marion BOUDIER, Alice CARRÉ, Sylvain DIAZ, Barbara MÉTAIS-CHASTANIER, « Dramaturgie plurielle », *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2014, p. 41.

² Anne-Françoise BENHAMOU, *Dramaturgies de plateau*, Paris, Les Solitaires intempestifs, coll. « Essais », 2012.

³ Joseph DANAN, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, *op. cit.*, p. 5.

⁴ Marion BOUDIER, Alice CARRÉ, Sylvain DIAZ, Barbara MÉTAIS-CHASTANIER, « 1 et 2 (dramaturgies) », *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*, *op. cit.*, p. 17.

⁵ *Ibid.*, p. 10.

abord, de savoir ce que signifient les termes dramaturgie et dramaturge pour ceux qui les emploient dans le champ du cirque et de l'acrobatie, à quels éléments de la dramaturgie théâtrale ils se réfèrent et de quelle manière ils l'ont traduite dans leurs pratiques circassiennes. Quels sens prennent ces termes que l'étymologie attache tout de même très fortement au théâtre¹ dans le champ du cirque ? De quoi témoigne l'engouement à l'égard de cette notion quant à l'état de la création circassienne et quels horizons permet-elle d'envisager ?

¹ Après avoir rappelé que « [d]ans "dramaturgie", il y a *drama*, l'action », Joseph Danan étudie l'évolution du terme : « Pour *dramaturgia*, le Bailly dit : "Composition ou représentation d'une pièce de théâtre." Voilà une première surprise, puisque nous découvrons que la dualité (composition ou représentation) était déjà inscrite dans le grec. Inscrite non pas comme le mouvement d'un passage mais comme si c'était la même chose. Le Littré (élaboré entre 1859 et 1872) disait donc : "Art de la composition des pièces de théâtre." Plus surprenant, ce qu'il ajoute "Manie de composer des pièces de théâtre. Ce mot, comme dramaturge, se prend presque toujours en mauvaise part." On mesure la régression depuis les Grecs. Outre qu'il n'y a pas trace de référence à la représentation, le dramaturge serait un faiseur (si je comprends ainsi la péjoration) ». Joseph DANAN, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, *op. cit.*, p. 8-9.

2.1.1. DRAMATURGIE ET CIRQUE. ÉTAT DES LIEUX D'UNE NOTION CONTROVERSÉE

2.1.1.1. Méfiance ou engouement ?

Dans le contexte du cirque contemporain, la notion de dramaturgie est très floue et ne manque pas d'être l'objet de polémiques. Elle est une évidence pour certains : « le minimum interprofessionnel de croissance, s'agissant de spectacle¹ », selon Pierre Hivernat, coauteur du *Panorama contemporain des arts du cirque*², qui relève que « [n]ombre de circassiens ont constamment le mot dramaturgie à la bouche³ ». La dramaturgie laisse pourtant un grand nombre de praticiens du cirque, voire de chercheurs, incroyables, méfiants ou réfractaires. Ces antagonismes sous-tendent la question suivante : si la notion de dramaturgie contribue à la légitimation des formes circassiennes, ne concourt-elle pas dans le même temps à assujettir le cirque au théâtre ?

Louis Patrick Leroux, dramaturge et chercheur en études théâtrales, qui étudie la dramaturgie du cirque québécois, où la prouesse est plus encore qu'en France un impératif, fait part de ses premières observations : « Le véritable élément troublant a néanmoins été le refus de plusieurs [jeunes artistes], d'assumer le discours du déséquilibre, la fable de la virtuosité et de l'exceptionnalisme, la dramaturgie des possibles⁴ ». Il observe encore, et à juste titre, que lorsque l'exploit préside à la mise en scène, « on ne cherche pas toujours à "justifier" la prouesse⁵ ». Ces remarques du chercheur aux prémices de ses travaux sur la dramaturgie du cirque témoignent de la polarité des points de vue (pour ne pas dire des présupposés) avec lesquels il est nécessaire de composer lorsque l'on cherche à articuler « dramaturgie » et « cirque » et qu'il s'agit de déplacer, de dépasser. Les chercheurs en études théâtrales – quand ils consentent à tourner leur regard vers le cirque – s'étonnent (voire s'étranglent) devant ces formes qui, avec l'exploit pour horizon, se contentent de mises en scène superficielles ou bancales. D'autre part, certains praticiens du cirque restent interloqués face à ces « gens de théâtre » à l'affût de sens, si ce n'est de fables, alors

¹ Pierre HIVERNAT, « Le cirque (dé)complexé », *op. cit.*, p. 4-5.

² Pierre HIVERNAT, Véronique KLEIN, *Panorama contemporain des arts du cirque*, *op. cit.*

³ Pierre HIVERNAT, « Le cirque (dé)complexé », *op. cit.*, p. 4-5.

⁴ Louis Patrick LEROUX, « Que raconte le cirque québécois, quel sens y donner ? Quelques pistes pour une dramaturgie circassienne », *op. cit.*

⁵ *Id.*

que le corps et le mouvement président à la composition de la forme sans visée narrative. Dans la version en travail de sa conférence-spectacle intitulée « Une dramaturgie du cirque contemporain¹ », une parodie de conférence sur le cirque qui s'articule à son spectacle *Ballotage*, le jongleur et acrobate toulousain Martin Cerf exprime toute l'opacité de la définition du terme dans le contexte circassien, citant (et parfois tronquant maladroitement) le jargon des rares chercheurs qui ont tenté de définir les spécificités circassiennes de cette notion labile. Il souligne ainsi l'incompréhension réciproque, l'écart entre le discours universitaire et l'expérience des praticiens du cirque que sa démarche tend tout de même à rapprocher par la scène, tout comme Louis Patrick Leroux s'y emploie par la recherche académique. Évidence et suspicion sont symptomatiques de l'ambiguïté de la notion, de son sens fluctuant et de l'absence de théorisation de ce qu'elle désigne en cirque.

Une première raison à cette méfiance : le peu de clarté de ce que le terme « dramaturgie » désigne dans le champ de la création circassienne multiplie les incompréhensions, les contresens et les amalgames tant l'éventail de ce que chacun entend comme définition et prend pour référence est large. Cette imprécision renforce et alimente un second motif de méfiance : l'appartenance de cette notion au champ théâtral. Parler ou chercher à élaborer une dramaturgie dans le cadre de la création circassienne réactive la crainte (à certains égards justifiée) d'une absorption du cirque par le théâtre² ou d'une homogénéisation des différents arts. Envisager le cirque à travers la dramaturgie serait une manière de plus d'imposer les modèles formels du théâtre, d'accentuer la fusion des arts et par conséquent de conduire à l'élimination de spécificités circassiennes, de risquer une dissolution du cirque dans le théâtre³.

¹ Nous avons vu une version en travail dans le cadre d'un Essai de cirque « studio » du Lido, 18 mai 2016.

² Il nous semble pourtant que nier le phénomène et ses spécificités circassiennes ne permet pas d'empêcher l'effet d'absorption par les autres champs artistiques, voire qu'un tel aveuglement peut y contribuer.

³ Si le terme de dramaturgie est désormais plus répandu et que les artistes et créateurs de cirque « osent » l'utiliser, il est vrai que les premiers à se définir comme « dramaturges » dans le cadre de la création circassienne ont plutôt été des personnes issues du théâtre et venues au cirque ainsi que, dans le champ universitaire, des chercheurs spécialistes des études théâtrales. Disons-le autrement : dans un premier temps, les artistes issus du monde du théâtre semblaient avoir moins de scrupules à employer le terme que les circassiens. Les artistes de cirque qui jouent un rôle dans la composition d'un spectacle utilisent plus volontiers le terme de « regard extérieur » dont l'étymologie n'est pas marquée par le théâtre, bien que souvent leur fonction dans le processus de création est très proche de celle des « dramaturges » d'autres spectacles de cirque dont le parcours appartient plus au champ théâtral. Cette tendance évolue et évoluera sans doute dans les années à venir, dans la mesure où la dramaturgie fait désormais explicitement partie des enseignements dans certaines des formations supérieures de cirque.

Dans son article « Le cirque est-il soluble dans la dramaturgie¹ ? », après avoir souligné la confusion des usages², Philippe Goudard prend, à juste titre, la précaution suivante : « il faut examiner premièrement si les outils des études théâtrales sont opérants pour aborder le cirque et dans quelles limites ; et quelles spécificités doivent en être connues pour qu'une approche dramaturgique soit efficace³ ». Importer ou étudier la notion de dramaturgie dans le champ circassien peut revenir à révéler (et donc à alimenter) le complexe d'infériorité de cet art du « désordre » face au poids du savoir théâtral (oubliant que le cirque peut aussi servir de modèle au théâtre et que le désordre peut être un horizon dramaturgique). Comme Martin Cerf use du registre parodique dans sa conférence-spectacle, Philippe Goudard aborde l'épineuse notion de dramaturgie par l'autodérision. Il revêt pour l'occasion son habit de clown et souligne le vertige des jeunes études circassiennes face au poids des théories théâtrales :

Et me voici en Charlot dans le palais des glaces de *The Circus*, tentant d'échapper au policier prenant alors, telle l'Hydre, les visages d'Aristote, Lessing, Brecht, Dort, Ubersfeld ou Corvin qui, au moment où j'écris ces lignes, restent d'ailleurs penchés sur mon épaule, surveillant ma rédaction, ce qui, tu en conviendras, après la joyeuse évocation chaplinesque, est d'un angoissant quasi hitchcockien ! « La dramaturgie est-elle foncièrement anxiogène ? » pourrait d'ailleurs être une question à creuser⁴.

Que la notion suscite adhésion ou méfiance, son usage dans le champ du cirque fait partie du processus de légitimation de cet art et de la reconnaissance de l'auctorialité circassienne (qui se joue avant tout sur la scène). Les réserves émises par Philippe Goudard montrent cependant que la dramaturgie peut être un instrument supplémentaire au service de la « pulsion d'évaluation⁵ » par les structures et institutions culturelles dont il redoute (avec raison) la connaissance superficielle, voire la méconnaissance, des arts du cirque :

¹ Philippe GOUDARD, « Le cirque est-il soluble dans la dramaturgie ? », in Joëlle CHAMBON, Philippe GOUDARD, Didier PLASSARD (dir.), *Dramaturgies. Mélanges offerts à Gérard Lieber*, Montpellier, Édition Espaces 34, 2013.

² « Quelques journalistes utilisent le terme comme synonyme de composition, écriture ou mise en scène. Moins précis mais forcément plus branché, car il est de bon ton d'être dramaturgique. ». *Ibid.*, p. 138-139.

³ *Ibid.*, p. 139.

⁴ *Id.*

⁵ « La pulsion d'évaluation, quant à elle, plus profondément enfouie que le péché d'ignorance, se révèle par quelques manies critiques qui trouvent leur origine dans une génétique corporatiste et culturelle. Née du croisement entre politiques nationales de l'éducation et de la culture dans la France d'après-guerre, elle prend sa source dans l'idée noble que les pratiques artistiques sont porteuses de valeurs utiles aux jeunes gens qui s'y adonnent, mais en postulant que ces pratiques ne seraient évaluables que par certains corps de métiers, détenteurs et gardiens de tablettes en forme de référentiels périodiquement mis à jour ». *Ibid.*, p. 147.

Des comités d'experts sont pour cela installés, chargés d'examiner le travail des artistes, dans un contexte où la pénurie croissante des moyens publics exige la recherche de justifications esthétiques permettant la mise à l'écart du plus grand nombre de demandeurs d'aides. [...] Nous sourions de ces raccourcis et continuerions à en rire, si ces mésusages dramaturgiques n'étaient le socle d'une évaluation minorant *ad finem* les œuvres et les artistes¹.

Sa posture rejoint à certains égards celle d'Antoine Vitez pour qui la dramaturgie est un outil de censure qu'il associe à la période nazie et le dramaturge un « flic du sens² » qui verrouille la création par excès de logique. Joseph Danan qualifie une telle conception de « dramaturgie fermée³ » et l'assimile, lui, au contexte des années 1970-1980 marqué par la sémiologie et le structuralisme : « La dramaturgie a voulu orienter le spectacle de telle manière que le sens soit contrôlé, voire verrouillé, elle a voulu faire du projet de mise en scène un discours, un message⁴ ». Bien que depuis les années 1990 la pratique se soit assouplie vers une « dramaturgie ouverte⁵ », selon la formule de Joseph Danan, les quatre auteurs de *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?* relèvent que cette autorité du sens résiste. Qu'il soit écrivain, passeur ou guide, le dramaturge inquiète pour une raison semblable, celle qui assimile ses fonctions au travail intellectuel (qui s'opposerait au travail sensible de l'acteur ou de l'acrobate). « La peur que suscite le dramaturge résulte principalement de la mainmise que, par son intellect, il pourrait exercer sur le sensible, l'intellectuel risquant alors de l'emporter de manière insupportable sur l'artistique⁶ » poursuit le quatuor de chercheurs. La frontière est-elle si imperméable ? La scène ne nous permet-elle pas précisément d'envisager une dramaturgie du sensible ? Une dramaturgie ouverte où peuvent s'épanouir les spécificités du cirque et de l'acrobatie (comme de la danse, de la marionnette et d'une approche du théâtre par le corps) ? Ce qui, précisons-le, n'exclut pas pour autant l'intellect.

La généralisation des préoccupations dramaturgiques peut, à l'inverse, être considérée non plus comme une menace pour l'identité du cirque, mais comme la

¹ *Ibid.*, p. 148-149.

² Marion BOUDIER, Alice CARRÉ, Sylvain DIAZ, Barbara MÉTAIS-CHASTANIER, « Flic du sens », in *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*, *op. cit.*, p. 55.

³ Anne-Françoise BENHAMOU, Joseph DANAN, Gérald GARUTTI, Jean-Loup RIVIÈRE et Leslie SIX, « Dramaturges et dramaturgie », rencontre animée par Marion BOUDIER et Sylvain DIAZ, *Agôn* [revue électronique], Théâtre et dramaturgie, Le Laboratoire, mis à jour le : 23/11/2009. <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1049>, cité par Marion BOUDIER, Alice CARRÉ, Sylvain DIAZ, Barbara MÉTAIS-CHASTANIER, « Flic du sens », *op. cit.*, p. 57.

⁴ *Id.*

⁵ *Id.*

⁶ Marion BOUDIER, Alice CARRÉ, Sylvain DIAZ, Barbara MÉTAIS-CHASTANIER, « Flic du sens », *op. cit.*, p. 57.

possibilité de continuer à en affirmer les spécificités au-delà du carcan des références patrimoniales en travaillant la matière (ses formes, son sens, son expression sensible, sa capacité à prendre part à du récit, à s'hybrider, à se métamorphoser, etc.). Son expansion répond à la nécessité de nommer, d'expliquer, d'analyser les spécificités des processus et des expériences de créations circassiennes, d'envisager l'acrobatie au-delà de l'horizon dominant du spectaculaire, de la prouesse, du risque, du dépassement de soi, etc. L'identification et la conscientisation des processus de création affinent les démarches artistiques qui permettent d'augmenter la singularité et la qualité des œuvres, de leur donner de la densité, de la profondeur, voire d'entraîner le cirque vers de nouvelles formes qui lui seraient spécifiques.

Tentons à présent de démêler les sinueux chemins que le terme emprunte. Revenons aux différents sens que recouvrent les termes de *dramaturgie*, mais aussi de *dramaturge*, avant d'étudier la façon dont la notion et la fonction sont importées, plus ou moins chaotiquement, dans le champ du cirque ainsi que la façon dont elles peuvent permettre de le penser.

2.1.1.2. La dramaturgie du théâtre au cirque

Pour mieux démêler la confusion et les multiples usages dont les termes *dramaturgie* et *dramaturge* font l'objet dans le champ du cirque, reprenons leurs définitions dans le champ théâtral et étudions les présupposés que la notion implique, les limites de son importation dans les champs académiques, professionnels et artistiques du cirque et de l'acrobatie¹.

Commençons par évacuer une confusion – que le chercheur en études théâtrales pourrait qualifier de grossière, mais courante dans le milieu artistique du cirque souvent aussi étranger aux études théâtrales que les études théâtrales sont étrangères au cirque – qui consiste à employer la forme adjectivée « dramaturgique » dans le sens de « dramatique », c'est-à-dire relevant du théâtre². Ce malentendu contribue à intensifier l'angoisse de cannibalisation du cirque par le théâtre.

¹ Il nous paraît indispensable de penser une dramaturgie qui envisage la diversité disciplinaire du cirque, mais aussi de prendre en compte les dramaturgies spécifiques aux arts de l'acrobatie, du jonglage, du dressage et à l'art clownesque, voire à chacune des disciplines. (Le trapèze fixe a-t-il la même dramaturgie que le fil de fer, et même que les trapèzes ballants, volants ou Washington ?).

² Dans *Qu'est-ce que le théâtre ?* Christian Biet et Christophe Triau expliquent, pour leur part, comment le terme de « dramatique » est devenu un synonyme de « théâtral » et à quel type de théâtre cette acception se réfère : « Le théâtre dramatique, historiquement daté, se veut en conséquence *théoriquement* et *pratiquement* illusionniste, et est supposé construire sur la scène un espace dramatique, un univers clos sur lui-même et autosuffisant,

Nous distinguons trois usages du mot dramaturgie que nous allons détailler. Précisons d'emblée l'artificialité qu'il y a à les séparer. Dans la pratique, ils font partie d'un mouvement commun du processus de création de la forme, de la poétique du spectacle.

- 1) La dramaturgie désigne l'acte d'écrire une pièce de théâtre. Pour plus de clarté, Joseph Danan propose de préciser cet aspect de la notion en utilisant la formule de « dramaturgie 1¹ », dont il rappelle la définition suivante qu'il prend pour « simple référence initiale² » : « Dans son premier sens, la dramaturgie serait donc l'«art de la composition des pièces de théâtre», définition consensuelle de Littré à Pavis³ » et précise que ce sens « serait du côté du texte⁴ ». Le terme « dramaturge » désigne alors l'auteur de la pièce, plus précisément l'auteur du texte, un « écrivain de théâtre⁵ », le sens premier du terme dans la langue française, (le seul pour *Le Petit Robert*).

Bien que les formes que prennent les textes dramatiques soient multiples et que des dramaturges de la fin du XIX^e et du XX^e siècle aient fait voler en éclat le modèle classique comme l'a étudié Jean-Pierre Sarrazac dans sa *Poétique du drame moderne*⁶, cette conception de la dramaturgie entretient l'idée qu'elle est liée à la représentation, à la narration, au récit, à la fable, au personnage.

dans lequel le spectateur peut se projeter émotionnellement et qu'il pourrait tenir, le temps de la représentation, pour existant réellement sous ses yeux.

Ce principe est alors devenu, traditionnellement, la définition même du théâtre occidental, au point que l'adjectif « dramatique », dans le langage courant, apparaît maintenant comme un synonyme de « théâtral », et qu'il ne désigne plus strictement une esthétique théâtrale bien définie. Or, on vient de voir que cette esthétique, si elle s'est imposée dans l'imaginaire commun n'en est pas moins particulière : c'est une certaine conception de la *mimésis* théâtrale, née avec l'Âge moderne, qui s'appuie sur les distinctions et les définitions de la *Poétique* d'Aristote, et qui sera notamment reformulée par Hegel (*Esthétique*, 1832), et c'est aussi un dispositif spatial particulier lié à la mise en place de la perspective scénographique relayée par un dressage du public ». Christian BIET, Christophe TRIAU, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2006, p. 234-235.

¹ Joseph DANAN, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, *op. cit.*, p. 5.

² *Ibid.*, p. 7.

³ *Id.*

⁴ *Ibid.*, p. 8.

⁵ Article « Dramaturge », in Paul ROBERT (dir.), *Le Nouveau petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, *op. cit.*, p. 797.

⁶ Jean-Pierre SARRAZAC, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2012.

Une telle dramaturgie est un modèle dans certains processus de la création circassienne qui en retiennent les notions d'*écriture* et de *composition* et qui transposent les logiques de la narration aux spécificités du cirque (sans que le texte ou l'écriture d'un texte soient nécessairement des éléments de la création). Nous avons montré l'obsession pour la narration de certains créateurs de cirque dans les années 1980-1990 ; ce désir de développer une fable ou une intrigue plus ou moins souterraine perdue pour une frange des scènes circassiennes des années 2000 et 2010.

Dans un discours teinté d'anti-intellectualisme et de populisme, Yves Lavandier, auteur d'un ouvrage intitulé *La Dramaturgie. Les mécanismes du récit* – livre qu'il nous est souvent arrivé de voir entre les mains de créateurs ou de futurs créateurs de cirque² – s'appuie sur des œuvres « grand public » du théâtre, mais aussi du cinéma et de l'audiovisuel, pour proposer des règles d'écriture scénaristique (théâtre, cinéma, bande dessinée, cirque, etc.)³. Il revendique une ligne aristotélicienne valorisant la « forme canonique⁴ » et considère la dramaturgie comme « l'imitation de la représentation d'une action humaine⁵ ». L'auteur affirme s'intéresser « aux récits conçus pour être représentés et non donnés à imaginer⁶ » comme si le théâtre et la scène ne mobilisaient pas l'imaginaire (l'auteur le réserve à la littérature tout en se référant aux contes et aux rêves). Ce livre propose des références et une approche moins intimidantes (la langue y est volontiers familière) que celles des théoriciens du théâtre d'une dramaturgie dont il resserre nettement le sens. Relevons qu'il est sans doute l'un des rares ouvrages consacrés à la dramaturgie à prendre le cirque en considération, le clown notamment, bien que de manière très marginale. Ce livre peut en outre séduire les auteurs de cirque dans la mesure où la méthode proposée, destinée à l'écriture scénaristique, prend en compte le texte *et* l'image. La dramaturgie est ici assez strictement synonyme d'une conception très structurée, mécanique, du récit, attachée

¹ Yves LAVANDIER, *La Dramaturgie. Les mécanismes du récit* (1994), Cergy, Le Clown et l'enfant, 2011.

² Précisons que si ce livre n'apparaît pas dans les rayonnages de la Bibliothèque Universitaire Centrale du campus du Mirail, nous l'y avons trouvé en plusieurs exemplaires (régulièrement dérobés selon la documentaire) à la médiathèque de l'École supérieure d'audiovisuel de Toulouse (ESAV).

³ L'auteur cite pêle-mêle Spielberg, Molière, Brecht, Tchekhov, Bizet, *Allo maman ici bébé*, *Bienvenue chez les ch'tis*, *Tintin*, *Les Bidochons*, Godard, Hitchcock, Ionesco, etc.

⁴ Yves LAVANDIER, *La Dramaturgie. Les mécanismes du récit*, *op. cit.*, p. 17.

⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁶ *Ibid.*, p. 12.

à l'unité d'action¹, à la cohérence, à la vraisemblable, au réalisme (plus réel que le réel), d'une représentation naturalisante et psychologisante fondée sur l'imitation², qui prône une « caractérisation » des personnages largement étoffée. L'auteur, qui définit des règles, n'hésite pas à qualifier de défauts des choix d'écriture qui ne s'y soumettent pas³. L'auteur prend en outre le parti d'un universalisme, qui sous couvert d'englober « l'ensemble des êtres humains » valorise un « dénominateur commun⁴ » qui évacue la complexité de ce qui fait l'humanité, qui uniformise la représentation dans un universalisme masculin et occidentalocentré⁵ que ne suffit pas à déjouer son ouverture à des formes et des références grand public. Un universalisme qui s'apparente à la recherche d'un consensus au détriment de l'expression de singularités, comme en témoigne l'affirmation suivante : « Un auteur qui néglige les règles ne peut donc être apprécié que par les spectateurs qui sont en phase avec lui, qui partagent les mêmes spécificités, la même sensibilité, la même façon de voir. Il ne peut séduire que les membres de son "club". D'une certaine façon, il s'adresse à lui-même⁶ ». Une telle conception du récit n'est pas seulement restrictive, elle ignore l'hétérogénéité et l'hybridation (d'épique, de dramatique, de lyrique, de discursif, etc.) dont fait preuve le récit qui n'est pas cohérent et organique par nature. La tonalité dogmatique de cet ouvrage qui réduit la dramaturgie à une conception aristotélicienne et fermée du récit nous paraît tout aussi critiquable que la cécité dont font preuve – il faut bien le reconnaître – certains universitaires et

¹ Yves Lavandier écrit : « Aujourd'hui les unités de temps et de lieu n'ont pas besoin d'être respectées, surtout au cinéma, même si elles gardent un certain fondement. En revanche, l'unité d'action continue à être capitale et ne doit être transgressée qu'en connaissance de cause ». *Ibid.*, p. 211.

² Tout en reconnaissant « l'artificialité des personnages de fiction », l'auteur affirme que « l'auteur dramatique doit les connaître comme s'ils étaient de véritables êtres humains, de ses proches. Ils devraient même être un peu comme ses enfants : l'auteur les a faits, il les connaît bien ». *Ibid.*, p. 132.

³ « Apparemment, Peter Weiss n'a pas eu le courage de choisir entre deux belles scènes et a préféré les mettre l'une derrière l'autre au risque de nuire à la caractérisation ». Extrait du point consacré aux « [e]xemples de caractérisations maladroites ». *Ibid.*, p. 133.

⁴ *Id.*

⁵ Les rares femmes citées parmi les 380 personnalités référencées sont des actrices ou des romancières. Seules deux scénaristes sont citées, ainsi que deux membres d'un collectif, auxquelles il faut ajouter les deux religieuses Sainte-Thérèse et Mère Térésa. Quant aux nationalités des personnalités citées, elles se cantonnent à une géographie occidentale (principalement Europe et États-Unis, avec de rares Japonais, Néo-Zélandais, Iraniens, Argentins).

⁶ *Ibid.*, p. 17.

professionnels du spectacle quant au cirque et plus largement aux formes populaires.

- 2) Dans le cas du deuxième sens que l'on peut associer à la dramaturgie, la notion est plus volatile. Elle désigne bien le processus de « passage¹ » du texte à la scène qui préexiste dans le texte qui est au centre du sens précédent – on reconnaît l'exercice de l'analyse dramaturgique enseigné en études théâtrales qui consiste à envisager la scène dans les plis d'un texte donné – et se rapproche de la mise en scène à laquelle elle participe, dont il est toutefois nécessaire de la distinguer (la nuance est d'autant plus ténue qu'il est courant que les deux fonctions ne soient pas dissociées dans la pratique). Précisons qu'il s'agit là d'un type précis de démarche dramaturgique, attaché à des formes où le texte et la mise en scène sont fortement valorisés. La dramaturgie, y compris au théâtre, couvre une étendue plus vaste, dans la mesure où elle est la ligne d'horizon commune de la création, le point de jonction entre les différents matériaux scéniques et artistiques utilisés dans la création (dont un ou des textes éventuels), ainsi qu'entre les différentes fonctions impliquées (dont l'éventuel auteur d'un texte). Cette forme de dramaturgie intègre donc l'acception identifiée comme première.

Le terme de *dramaturge* désigne une autre fonction du processus de création largement revalorisée dans le champ de la création théâtrale contemporaine, qui dérive du sens allemand de *dramaturg* (distinct du *dramatiker*, l'auteur des textes). Les auteurs de l'ouvrage *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?* indiquent que le dramaturge « n'a pas pour charge de trancher entre le bon et le mauvais choix, [qu'il] n'est pas un juge mais un guide dans la traversée de la forêt des signes que constitue toute création d'un spectacle² ». La dramaturgie et le dramaturge se situent *entre* les matériaux scéniques utilisés. La posture, flottante, veille à leur ajustement. Chaque métier engagé prend une part (plus ou moins conséquente) en charge de la fonction qui est partagée, y compris lorsqu'une personne est spécifiquement désignée comme dramaturge.

¹ La « [p]ensée du passage à la scène des pièces de théâtre », écrit plus précisément Joseph Danan. Joseph DANAN, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, *op. cit.*, p. 8.

² Marion BOUDIER, Alice CARRÉ, Sylvain DIAZ, Barbara MÉTAIS-CHASTANIER, « Choix », in *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*, *op. cit.*, p. 20.

Occupant une fonction d'intermédiaire, le dramaturge est, aux côtés du metteur en scène (quand une même personne ne cumule pas les deux fonctions), celui qui veille à « faire tenir l'ensemble » pour reprendre la terminologie employée par la chercheuse Ariane Martinez à propos des créations du nouveau cirque français dans l'un des rares articles à étudier la dramaturgie dans le champ du cirque :

Si l'on envisage la dramaturgie du point de vue de l'œuvre en gestation, l'acte artistique apparaît d'emblée comme le présupposé de la démarche néo-circassienne ; voilà qui évoque les origines de la mise en scène, née avec la volonté de faire œuvre et de rompre avec le seul divertissement spectaculaire. Et, de la même manière qu'aux débuts du théâtre d'art, une attention est portée à ce qu'on pourrait nommer l'« ensemble ». L'ensemble, c'est avant tout le collectif, fondé sur un travail de groupe et non sur la starisation individuelle d'une tête d'affiche (qu'il s'agisse de Sarah Bernhardt ou d'Enrico Rastelli).

[...]

L'ensemble, c'est aussi le spectacle : non pas une suite de numéros déjà prêts et élaborés par des individus, mais le déroulement de séquences ayant une certaine unité thématique ou esthétique¹.

La proposition d'Ariane Martinez ne permet cependant pas de distinguer la dramaturgie de la mise en scène, dont elle semble être synonyme. Si ces deux notions fonctionnent ensemble et si le metteur en scène prend inévitablement en charge une part de la dramaturgie, elles ne sont pas pour autant tout à fait comparables. La dramaturgie existe en creux de la mise en scène, elle se distingue du geste de la composition, de l'écriture scénique, qu'elle éclaire. Elle est un « état d'esprit² » qui accompagne ou guide la création. Se référant à Bernard Dort, les quatre auteurs de *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?* précisent : « Il faut donc entendre avec Bernard Dort la dramaturgie “non comme une science du théâtre mais comme une conscience et une pratique. La pratique d'un choix responsable. [...] Elle est décision de sens”³ ».

Les notions de *choix* et de *responsabilité* sont des éléments déterminants du processus de création. Y revenir au-delà des différentes pratiques

¹ Ariane MARTINEZ, « La dramaturgie du cirque contemporain français : quelques pistes théâtrales », *op. cit.*, p. 16.

² Les auteurs de *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?* consacrent une entrée à cette formule de Bernard Dort. Marion BOUDIER, Alice CARRÉ, Sylvain DIAZ, Barbara MÉTAIS-CHASTANIER, « État d'esprit », in *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*, *op. cit.*, p. 47.

³ Bernard DORT, « L'État d'esprit dramaturgique », in « Dramaturgie », in Michel CORVIN (dir.), Dictionnaire encyclopédique du théâtre (1995), Paris, Larousse, collection « In extenso », 1998, p. 9, cité par Marion BOUDIER, Alice CARRÉ, Sylvain DIAZ, Barbara MÉTAIS-CHASTANIER, « Choix », *op. cit.*, p. 20.

artistiques et scéniques permet de mieux appréhender la dramaturgie dans le champ circassien ainsi que les nuances entre mise en scène et dramaturgie qui en partagent la charge. Envisageant la dramaturgie comme écriture (donc sans, lui non plus, la détacher de la mise en scène), Louis Patrick Leroux rappelle que « [l]’acte d’écrire, c’est de faire des choix, de dessiner devant soi un parcours, un point de fuite sur lequel on s’aligne afin de ne pas se perdre dans les dédales du hasard. Le cirque s’écrit par tous les choix qu’on fait et par les éléments qu’on élimine¹ ». Malgré la méfiance et l’apparente impropriété que la dramaturgie peut susciter dans le champ du cirque, envisager cette notion non pas simplement comme synonyme de récit ou d’architecture cohérente, mais comme une conscience et une attention aux choix, à la manière dont ils sont faits, et aux responsabilités qu’ils impliquent correspond à une pratique réelle dans la création circassienne. Une pratique qui est plus ou moins clairement identifiée par les artistes, plus ou moins intuitive, pas toujours nommée². Une pratique d’autant plus délicate à identifier (quel que soit le champ artistique) qu’elle prend de multiples formes en fonction des arts, des créateurs et des créations et qu’elle reste soumise à des dispositifs techniques ainsi qu’à des manières de faire intégrées. Sa mise en œuvre évolue, se transforme : il s’agit de traduire des désirs, des idées, des envies, des hypothèses, des concepts en matières scéniques et/ou en scènes qui sont à affiner, à préciser et à éclairer ; la dramaturgie circule de la table à la scène et entre les différents métiers en fonction de l’état de l’avancée du processus de création.

La dramaturgie est ce qui guide – plus ou moins consciemment et de mille manières – ces choix³ et le « dramaturge n’est [...] pas celui qui

¹ Louis Patrick LEROUX, « Que raconte le cirque québécois, quel sens y donner ? Quelques pistes pour une dramaturgie circassienne », *op. cit.*

² Dans le cas de notre expérience de dramaturge au sein de la compagnie d’Elles, ce n’est qu’après avoir intuitivement assumé cette fonction pour le spectacle *Be Felice. Hippodrame urbain*, que nous avons identifié notre collaboration avec Yaëlle Antoine comme relevant de la dramaturgie et de la fonction de dramaturge.

³ En revenir au choix, c’est affirmer la posture d’auteur de l’artiste (et cela au-delà du champ artistique ou du genre dans lesquels les institutions culturelles veulent bien le classer) et dans le même temps reconnaître sa *responsabilité*. La dramaturgie est une notion qui va à l’encontre d’une conception romantique de la création, du « génie de l’artiste naturellement inspiré » qui n’épargne pas la création circassienne, paradoxe quand on sait à quel point la réalisation d’un exploit circassien demande du travail. Hypothèse 1 : la persistance de cette vision de l’art et de l’artiste pourrait être liée à la dissociation faite entre la « technique », c’est-à-dire la maîtrise acrobatique, et l’« artistique », c’est-à-dire la manière dont la « technique » est mise en scène ou chorégraphiée.

choisit, mais bien celui qui éclaire les choix – ceux du maître d’œuvre de la représentation, ceux de l’interprète ou du scénographe ; etc. – “en rendant visibles les réseaux de cohérence à l’intérieur des choix”, ainsi que l’écrit le dramaturge belge Jean-Marie Piemme¹ ». À quels choix sont confrontés les créateurs de formes circassiennes ? Quelle conscience en ont-ils ? De quelles contraintes (physique, économique, sociale, logistique, etc.) ces choix sont-ils dépendants ? Qui en a la charge ? À quel moment de la création et sous quelle forme la dramaturgie intervient-elle ?

Il reste alors à déterminer dans la pluralité, la singularité, la mobilité des pratiques la façon dont toutes ces relations interagissent et dessinent des démarches qui se construisent, se réajustent, de manière plus ou moins consciente, rationnelle, visible ou encore perceptible. Démarche qui anime un auteur (au sens large), la dramaturgie circule entre la rigueur nécessaire pour viser cet horizon commun et la souplesse nécessaire pour réévaluer en fonction des conditions réelles de création ce vers quoi l’équipe tend, pour saisir la fécondité des « accidents² » de la création.

Avant d’approfondir la façon dont le champ circassien travaille la dramaturgie, relevons un troisième usage du mot :

- 3) Est-ce lié à la vulgarisation du terme et à son expansion hors du champ du théâtre ? Nous distinguons un troisième usage du terme dramaturgie qui glisse du point de vue du processus de création vers celui de la réception : il ne s’agit plus de la concevoir mais de l’observer à partir de l’œuvre aboutie. Philippe Goudard distingue ainsi les « dramaturges-auteurs (au sens ancien, donc) » des « dramaturges-analystes³ ». L’étude de la dramaturgie rejoint ce que nous préférons appeler l’analyse de spectacle, tout en étant le signe d’une plus grande attention portée à la manière dont la composition, l’écriture, la mise en scène, la chorégraphie, etc., se donnent à voir ou sont perceptibles dans le spectacle, qu’à une expérience indivi-

Hypothèse 2 : Une conception de l’art et de l’artiste liée à ce mythe de l’« authenticité » dont nous avons démontré le caractère construit dans notre premier chapitre. Voir *supra*, p. 68.

¹ Jean-Marie PIEMME, « Une Activité de regard », in « Dramaturgie », sous la direction d’Olivier Ortolani, Théâtre/Public, n°67, 1986, p. 54, cité par Marion BOUDIER, Alice CARRÉ, Sylvain DIAZ, Barbara MÉTAIS-CHASTANIER, « Choix », *op. cit.*, p. 19.

² Noëlle RENAUDE, Barbara MÉTAIS-CHASTANIER, *Accidents*, Lyon, ENS Éditions, 2016.

³ Philippe GOUDARD, « Le cirque est-il soluble dans la dramaturgie ? », *op. cit.*, p. 142.

duelle de la réception. Il nous est à plusieurs reprises arrivé d'entendre de la part de spectateurs et de spectatrices que l'esthétique d'un spectacle est maîtrisée et aboutie, que l'acrobatie est belle et performante, mais que la forme « manque » de dramaturgie, d'écriture ; un « flicage du sens » transposé à la réception qui rappelle cependant que le spectateur porte lui aussi une part de la fonction de dramaturge. Selon la forme étudiée et celui ou celle qui la reçoit, la dramaturgie désigne alors la narration, le récit (prolongeant du point de vue de la réception le sens 1) ou la perception de l'architecture de l'œuvre, de la démarche qui la sous-tend (prolongeant le sens 2).

Un tel usage du terme nous paraît accentuer le flou qui entoure la notion. Pourtant, la mise en scène ne saurait se passer de *regards* capables d'analyser la forme en travail pour mieux réajuster dramaturgie et mise en scène. Dramaturges et metteurs en scène sont les premiers à recevoir l'œuvre, l'analyse ne peut pas se dissocier strictement du processus de création¹. Nous nous demandons enfin si dans la fluctuation de la notion de dramaturgie et dans le partage de la fonction de dramaturge entre les différents métiers de la création, une part de la dramaturgie n'échappe-t-elle pas aux auteurs, une part qui appartient à la forme elle-même, assurant son autonomie.

Convaincue de la potentialité narrative de l'acrobatie, nous n'emploierons cependant pas – par souci de clarté – le terme de dramaturgie pour parler du récit et préférons l'utiliser dans le sens qui le lie au processus de création que nous allons détailler dans la suite de ce chapitre.

¹ De la même manière, le spectateur porte lui aussi une part de création quand il reçoit le spectacle comme le théorise Jacques Rancière dans *Le Spectateur émancipé*. « C'est là un point essentiel : les spectateurs voient, ressentent et comprennent quelque chose pour autant qu'ils composent leurs propres poèmes, comme le font à leur manière acteurs ou dramaturges, metteurs en scène, danseurs ou performers ». Jacques RANCIÈRE, *Le Spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 19.

2.1.2. LIGNE D'HORIZON DES DRAMATURGIES DU CIRQUE ET DE L'ACROBATIE

Chaque réalisation scénique, en tant qu'elle résulte de choix responsables, obéit à une dramaturgie, de la dramaturgie la plus flottante à la plus resserrée, de la plus dense à la plus minimaliste, qu'elle relève du champ de l'abstraction ou de la représentation en fonction des modalités de mise en œuvre du processus de création.

Les spécificités des pratiques acrobatiques et circassiennes déplacent les modalités dramaturgiques dont la référence reste celle des pratiques du théâtre, bien que la danse se soit comme le cirque approprié la notion. Il est nécessaire, pour cerner leurs subtilités, mais aussi pour appréhender la création acrobatique dans toute son ampleur, de se défaire des mécaniques dramaturgiques incorporées, de l'idée de ce que devrait être la dramaturgie, de ce que devrait être un spectacle de cirque, de la manière dont l'acrobatie doit être représentée et de considérer la manière dont s'organise la création. Comment les choix sont-ils motivés ? Qu'est-ce qui les guide et qui ? Quels sont les présupposés liés aux nuances qui distinguent la singularité de ces démarches ? De quels *horizons* témoignent-ils ?

La dramaturgie entendue comme ligne d'horizon de la création ou « état d'esprit » pour reprendre la formule de Bernard Dort que nous nous proposons d'étudier n'est pas toujours clairement décelable comme telle dans la réalisation scénique dans la mesure où elle relève du *processus de création*, de la poétique de la forme dont il ne reste souvent que des traces (plus ou moins perceptibles) dans l'œuvre aboutie, et qu'elle peut agir de manière souterraine. Étudions la dramaturgie depuis l'envers du spectacle, non plus seulement ses traces, non plus seulement les signes que le metteur en scène a bien voulu nous montrer ou ceux que les aléas de la scène pourraient nous révéler, mais l'immense atelier où la création prend forme ainsi que ses déchets, la masse de projets, d'idées, de pensées, de canevas, de pistes plus ou moins avancées, etc., qui ont été écartées.

Sans prétendre à une inaccessible exhaustivité tant les moteurs et les processus de création sont propres à chaque artiste – comme Jean-Pierre Sarrazac l'analyse pour le drame, la création circassienne contemporaine valorise la « *réinvention*

*permanente*¹ » –, dressons les grandes lignes (que nous envisageons poreuses, ouvertes et plastiques) qui contribuent à l'élaboration d'une forme circassienne et acrobatique². Il ne s'agit pas tant d'étudier les matériaux utilisés dans la création ni la manière dont ils le sont (cela relève plus de la mise en scène que de la dramaturgie) que d'envisager le processus qui conduit à ces choix ainsi qu'à des renoncements. Les nuances, aux conséquences souvent majeures pour la forme, se jouent dans la manière dont les relations sont organisées : à partir de quelles *priorités* le processus est réalisé, qu'est-ce qui guide ce à quoi l'on tient, ce à quoi l'on renonce ? Quel est le degré de tension entre les désirs du ou des auteurs et les concessions liées aux contraintes et aux accidents de la création ?

2.1.2.1. Incorporation et orientations de l'acrobatie

Nous avons décrit dans notre introduction les spécificités du travail acrobatique, de la conscience corporelle et organique qu'il implique ainsi que de la relation aux agrès, aux objets, aux autres corps et plus largement à l'environnement. L'acrobatie *s'incorpore*, elle est le fruit d'un apprentissage (souvent long) qui comprend le développement d'aptitudes *physiques* – qu'un observateur peut percevoir en premier lieu (mais partiellement) dans un espace d'entraînement, en résidence de création ou avant un spectacle – et qui est très intimement lié au développement d'un *mental*. L'incorporation des dispositions physiques et psychologiques, le développement d'une acuité physiologique et d'une sensibilité proprioceptive spécifiques à la pratique acrobatique façonnent un savoir et un rapport au monde et à l'environnement spatial, social ou encore esthétique singulier. Les premiers jalons de choix dramaturgiques qui dessinent des lignes d'horizon et du sens.

Les observateurs retiennent souvent en premier lieu le travail de musculation (force/puissance), de souplesse, d'endurance des acrobates, un travail visible, assez

¹ « La scène est désormais à *défaire*. La pièce à *déconstruire*. Tout se passe comme si, à chaque nouvelle pièce, le dramaturge devait réinventer la forme dramatique au profit de cette unique tentative. Tenter d'isoler et de définir cette force, cette énergie, cette pulsion qui est à l'origine, depuis plus d'un siècle, de la *réinvention permanente* du drame, tel est précisément l'objet de ce chapitre ». Jean-Pierre SARRAZAC, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, *op. cit.*, p. 295.

² Une telle approche de l'acrobatie est relativement récente (elle date des années 1970 et s'est intensifiée depuis le début des années 2000) et se heurte à la façon dont l'acrobatie est encore souvent transmise et enseignée : l'apprentissage de l'acrobatie reste plutôt axé sur l'acquisition d'une « collection » de figures classiques et/ou personnalisées (à terme intégrées dans une forme aux esthétiques variées et variables) que sur l'apprentissage ou l'élaboration de processus pour façonner des corporalités acrobatiques, bien que les écoles supérieures aient détrôné (ou embauché) les « maîtres » et tendent à favoriser la seconde perspective.

facilement quantifiable et qui est l'une des conditions de l'acquisition d'une acrobatie de haut niveau. Louis Patrick Leroux, un brin fasciné, qualifie ainsi de « très athlétique » l'entraînement des étudiants de l'École nationale de cirque de Montréal, allant jusqu'à oser des références plus autoritaristes – « presque soviétique » et « presque militariste » – justifiées tant l'entraînement acrobatique est exigeant, sans mentionner cependant la dimension *ludique* qu'il peut y avoir à sauter, grimper, se porter, se laisser tomber, etc., que le labeur du virtuose dissimule et que la rigueur de la professionnalisation estompe. Le chercheur reconnaît cependant la grande conscience corporelle de ces jeunes performeurs dont il affirme qu'ils ont « une connaissance et une compréhension des potentialités de leur corps et de son vocabulaire¹ ». L'acrobatie, particulièrement lorsqu'elle est envisagée comme une pratique artistique, ne consiste pourtant pas seulement à pousser à l'extrême un *corps-machine* : comme les danseurs, les musiciens, les acteurs, les marionnettistes, les acrobates développent une *sensibilité* la plus précise possible², une dextérité, une aisance³. L'acrobatie emprunte beaucoup de sa préparation à la danse, au yoga ou à d'autres pratiques somatiques. La finesse du geste accroît la précision des mouvements, de leurs lignes, de leurs volumes et des trajectoires dessinées dans l'espace par les acrobates. Elle permet d'augmenter le niveau de l'exploit, mais elle densifie également la palette de nuances de la forme et aiguisé la *présence* de l'acrobate, c'est-à-dire une conscience de chaque partie du corps et des nuances du mouvement, *dans* ces postures, mais également *avant, après* et/ou *entre* elles.

Les dispositions et la grande part mentale du travail sont, quant à elles, négligées, moins visibles, moins clairement encadrées (ou plutôt de manière moins bien identifiable, quantifiable, etc.) que le travail physique. Elles sont pourtant fondamentales dans le travail acrobatique, tant pour progresser dans l'apprentissage que pour évoluer sur scène, dans la mesure où cette pratique touche souvent aux

¹ « The circus performers that I have worked with all have come out from Montreal's Ecole Nationale de Cirque, which is a high performance, very athletic-driven, almost Soviet-style training school. It's almost militaristic... These kids can do anything! You would ask them to do acrobatic dance for the next five minutes, giving them a few elements to work with, and they will just do it... They won't argue, they won't ask anything; they just do it... with a knowledge and understanding of their body's potentialities and its vocabulary. » Louis Patrick Leroux dans un entretien mené par Carlos Alexis Cruz. Carlos Alexis CRUZ, « Contemporary Circus Dramaturgy: An Interview with Louis Patrick Leroux », in *Theatre Topics* vol. 24, n° 3, septembre 2014, p. 271.

² En équilibre sur les mains, par exemple, je suis capable de sentir des micro-pentes sur un sol en apparence parfaitement plat ; une pente à laquelle je ne prête pas attention debout.

³ Développer des coordinations ou des dissociations, contracter ou relâcher, alléger ou alourdir le corps pour déclencher du mouvement, sentir ou donner le rythme. L'acrobatie est en cela très proche de la danse, elle s'en distingue par une intensification du déséquilibre, de l'élévation, du renversement des corps dans l'acrobatie au sol et par la relation à l'agrès.

limites des capacités d'un individu, des capacités humaines courantes, voire des capacités extrêmes à très haut niveau. Les acrobates n'ont pourtant pas de *coach* spécialisé en préparation mentale comme peuvent en avoir certains sportifs de haut niveau. La fonction, primordiale, est répartie entre l'artiste lui-même (la manière dont il appréhende sa pratique, « gère » l'effort, le risque, etc.), le ou les partenaires dans le cas des disciplines collectives, le ou les entraîneurs et éventuellement le metteur en scène¹ dont aucun (sauf singularité des parcours ou curiosité personnelle) n'a de formation spécifique en psychologie, en biologie ou en sciences cognitives.

La valorisation de l'acrobatie de haut et de très haut niveau place au premier plan la compréhension et l'évaluation du risque, le jeu entre le contrôle de soi et le dépassement de soi. Intéressons-nous au (long) processus qui conduit à l'exploit, aboutissement spectaculaire de l'acrobatie, c'est-à-dire à la *métamorphose* du corps plutôt qu'à l'exhibition de son caractère extrême. L'acrobatie consiste à travailler, à gratter, à déborder des limites du corps, à faire l'expérience de la limite, du déséquilibre, quitte à tomber. Un processus qui se fait petit à petit, étape par étape, une conquête quotidienne du corps, de ses barrières physiques et mentales.

Monter, sauter plus haut, tourner plus vite pour mieux réceptionner un salto, encore plus vite pour le double salto, ajouter une vrille ; rapprocher le nez des genoux en fermeture, les fesses de la tête en contorsion, travailler la souplesse muscle par muscle, articulation par articulation, vertèbre par vertèbre, millimètre par millimètre ; aligner le bassin au-dessus des poignets, des coudes, des épaules et de la nuque, rester plus longtemps en équilibre sur les mains, s'habituer à respirer par le nez avec un mince filet d'air les abdominaux contractés, la tête en bas, sur un bras ; trouver l'endroit où le corps est à l'équilibre sur la barre d'un trapèze, trouver comment bouger autour de ce point, se retourner, se plier ; plisser suffisamment la peau juste au-dessus des talons, des pointes de pied, de la nuque pour qu'elle retienne tout le corps en suspension sur la barre du trapèze ; apprendre à sentir le corps de l'autre sur ses épaules, sous ses plantes de pieds, paumes de main dans paumes de mains, à l'attraper, à le retenir, le prolonger, le propulser, etc.

S'habituer à la hauteur, à la vitesse des rotations, *visualiser* son corps dans une posture renversée, dans une rotation rapide, dans un lâché-rattrapé, supporter la douleur, savoir l'interpréter pour la contourner, la dépasser, la soigner, accepter de recommencer, recommencer, recommencer, recommencer, recommencer, encore et

¹ Précisons que, parmi les metteurs en scène, ceux qui ne sont pas familiers du cirque peuvent avoir tendance à surprotéger les acrobates, impressionnés par la moindre « cabriole », ou au contraire ne pas avoir du tout conscience de cette part du mouvement acrobatique et mettre alors potentiellement les acrobates en danger.

encore, accepter de rater, accepter le risque de se faire mal, très mal, accepter de se faire peur, de refaire après une chute, après une blessure, toujours un peu plus loin. La philosophe Marie-José Mondzain rappelle ainsi : « Triompher de la peur, c'est travailler avec elle, et la prudence ici, loin d'être une vertu précautionneuse, est au contraire une composition de la pensée avec le vide¹ ». Déplacer ou effacer les barrières mentales, au-delà des normes et des représentations couramment admises, *croire* que c'est possible.

L'acrobate *s'acclimate* tant physiquement que psychiquement aux sensations que procurent la hauteur, les rotations, les postures renversées, l'élévation et la descente du corps vers le sol, à la pression que le corps subit², aux vertiges, aux étourdissements, aux peurs plus ou moins rationnelles, plus ou moins culturelles, etc. Il apprend à y faire face jusqu'à ce que, palier après palier, les subtilités d'une acrobatie soient suffisamment *incorporées*, c'est-à-dire assimilés par la mémoire du corps, que cet espace physique et mental propice au malaise devienne *ordinaire*. Le danger et la peur ne sont pas effacés, ils sont plus subtilement conscientisés, le corps les appréhende d'une autre manière. Bien qu'apprivoisée, la peur reste et continue à se manifester, elle n'est pas angoissante ou paralysante, mais devient le baromètre d'une situation. Elle est contrôlée et fait partie de l'état d'attention et de conscience du corps³. L'ajustement des déséquilibres du corps va de pair avec l'ajustement des mécanismes psychiques.

Envisagée comme processus, l'acrobatie est *métamorphique* et *exploratoire* ; elle met en œuvre une lente et subtile métamorphose du corps, de ses capacités physiques, mais aussi des représentations qu'il produit et qu'il perçoit. Elle transforme *le corps* – qu'elle sculpte, façonne, déforme, etc. –, mais aussi la *manière d'appréhender le monde*, par l'expérience aventureuse, le jeu avec le vertige. Le filtre acrobatique transforme

¹ Marie-José MONDZAIN, *Images (à suivre). De la poursuite au cinéma et ailleurs, op. cit.*, p. 21.

² Interviewé dans le cadre du programme de recherches menées à l'École de Cirque de Montréal intitulé « La recherche et l'innovation technique par l'enrichissement et le renouvellement des techniques corporelles, des agrès, des accessoires et des environnements scéniques propres aux disciplines circassiennes », François Prince, kinésiologue de l'Université de Montréal, affirme que lors de l'exécution d'un salto arrière, le corps de l'acrobate qu'il mesure est soumis une pression de 5 G pendant une fraction de seconde. François PRINCE, in Daniel CARRIÈRE, Louis FAURE, *Découverte*, « La science des acrobates », Montréal, Ici Radio-Canada, émission diffusée le 20 septembre 2015. Ressource numérique consultée le 30 août 2016. <http://ici.radio-canada.ca/tele/decouverte/2015-2016/segments/reportage/2874/science-acrobate>

³ Interrogés à ce sujet, de nombreux acrobates et/ou sportifs de l'extrême, envisagent même la peur comme quelque chose de rassurant : la ressentir est un signe que leur perception est en éveil, qu'ils sont attentifs et concentrés, prêt à réaliser le mouvement. Il est, pour eux, et plus inquiétant de ne pas la ressentir. Bien qu'à une autre échelle, la peur liée aux pratiques acrobatiques se rapproche du trac, que les acrobates partagent avec les autres artistes de la scène.

les espaces en réseau d'appuis, de seuils, de tremplins, de vides, etc. L'acrobatie modifie à la fois le regard sur soi et le regard sur le monde en déplaçant le point de vue. L'acrobatie réévalue et transforme par l'expérience les repères qui façonnent les représentations courantes, pour ne pas dire normées, du monde, dont elle explore les limites physiques, mais aussi sociales et morales.

Ces considérations nous amènent à distinguer deux axes qui orientent la ligne d'horizon des dramaturgies acrobatiques (qui peuvent se dissocier, se croiser ou se rejoindre selon les créations) quels que soient les modes de composition mis en œuvre ou les esthétiques élaborées : d'une part un axe qui observe, expérimente, travaille la posture du corps *dans* le monde, le mouvement des regards converge vers le corps ; d'autre part, un axe qui propose une représentation du monde *depuis* le point de vue spécifique et « décalé » de la posture acrobatique (au sens physique et/ou symbolique), où le corps est au contraire le point d'origine du regard, le prisme par lequel le monde est représenté.

2.1.2.2. Le corps au centre

Dans cette première orientation d'une ligne d'horizon dramaturgique de l'acrobatie, le corps est le territoire même de l'exploration et de l'expérimentation du monde, de ses limites dans sa relation avec l'agrès. Le mouvement acrobatique est l'objet du spectacle, ce qui est montré, ce qui fait scène. L'horizon d'un tel état d'esprit est de donner à voir et d'orchestrer les malléabilités mêmes du corps acrobatique, ses potentialités métamorphiques ou un état de la métamorphose¹. La focalisation sur le mouvement, sur les figures et leur enchaînement, dont le corps dessine la forme et rythme les variations, aboutit à la création d'œuvres plutôt plastiques et abstraites, non narrative, d'une acrobatie chorégraphique et plus largement d'œuvres acrobatiques *formelles*².

¹ Les *figures*, dont nous indiquions dans notre introduction qu'elles sont encore souvent considérées comme la plus petite unité acrobatique et qui constituent l'un des matériaux principaux de la composition des formes acrobatiques, montrent la malléabilité des corps, le *résultat* d'un travail minutieux de sa métamorphose, le corps sculpté, un corps glorieux (un « bel animal » acrobatique ?) ou un corps « monstrueux » trop éloigné de l'idéal en vigueur en termes de proportions. La contorsion, qui montre un corps déformé plus qu'elle ne sublime un corps puissant comme d'autres disciplines acrobatiques, peut relever de cette monstruosité, tout comme la musculature « trop » développée de certains acrobates.

² Précisons que le caractère formel résultant d'une telle orientation dramaturgique n'exclut pas la possibilité pour les spectateurs de faire une lecture des spectacles aboutis et de construire leurs propres récits à partir de la singularité de leur réception du spectacle.

La monstration des corps (hyper)performants à laquelle encourage la valorisation de la prouesse et du risque est sans doute l'une des polarités les plus visibles des multiples manières selon lesquelles cette orientation dramaturgique peut se manifester¹. L'état d'esprit dramaturgique se rapproche alors de l'état d'esprit de compétition. (Et l'entraîneur ne prend-il pas alors en charge une part de la fonction de dramaturge dans la mesure où il guide l'acrobate dans le dépassement de soi et dans sa conquête du plus haut niveau ?) Tout en étant capables de s'inscrire dans des réseaux signifiants et les esthétiques les plus diverses, les formes acrobatiques qui tendent à fétichiser la prouesse et le risque ne sont que l'une des multiples variantes des horizons de la dramaturgie acrobatique. Malgré l'attention portée au déploiement des potentialités sensibles de l'acrobatie, à la *présence* et non à une exécution « mécanique », le sensationnel qui domine le champ artistique et a un pouvoir de fascination peut faire écran à des formes plus ténues d'expression acrobatiques.

Envisager le corps comme la *matière* (selon le sens que les arts plastiques, visuels ou sonores prêtent au terme) d'une expérience artistique est une manière de changer de point de vue sur l'acrobatie, sur le corps de l'acrobate et de se détacher de cette injonction à l'exploit. Si la figure acrobatique est une « forme » dont on peut percevoir les contours, la matière travaille la durée souvent courte, voire très courte, de la figure ainsi que les « teintes » du geste acrobatique, ses nuances, ses intensités. Le corps est envisagé dans sa matérialité, il est parfois dépersonnalisé et l'acrobatie *défigurée*², voire refigurée. La mise en scène de soi, la relation au corps, aux autres arts et aux autres matériaux scéniques sont transformables et transformées, tout comme la relation aux spectateurs. Une telle démarche acrobatique, qu'un pan des scènes contemporaines françaises (mais aussi européennes et occidentales) expérimente, demande d'en reconsidérer les codes, les normes et de s'écarter, de repenser, voire d'abandonner l'état d'esprit classique qui valorise la prouesse.

Il est nécessaire de prendre en considération la manière dont le corps travaille le mouvement. Selon quels modèles et selon quelles méthodes l'équipe d'une création élabore-t-elle le mouvement acrobatique de sa création ? Un modèle artistique

¹ Le cirque classique expose les capacités extrêmes du corps sous toutes les coutures, il est au cœur du spectacle, pour ne pas dire le spectacle vers lequel les regards, suspendus, convergent. Dans les espaces scéniques circulaires, le corps est (matériellement) au centre du dispositif, dans « l'œil de la piste », ce qui contribue au resserrement des regards sur lui.

² À ce sujet, voir *infra*, p. 402. Voir également : Marion GUYEZ, *L'Acrobatie défigurée*, mémoire de master 2 en Études visuelles, Arts du spectacle, communication et médias, Université Toulouse – Jean Jaurès, sous la direction de Philippe Ortel, 2013.

(musical, théâtral, chorégraphique, plastique, marionnettique, photographique, cinématographique, littéraire, ou encore envisageant le cirque comme cosmologie à part entière, etc.), un modèle scientifique¹ (physique, mathématique, ethnographique, etc.), un modèle emprunté à la nature (ou à une certaine représentation de la nature)², un modèle ludique, etc. ? Il n'est pas rare que le processus intègre une part narrative ou figurative qui active et travaille la création du mouvement, mais qui n'est pas nécessairement identifiable en tant que tel à la réception. Quelle est la part de travail à la table, de travail scénique ou *in situ* ? Comment la distribution et les collaborations s'organisent-elles ? La création s'appuie-t-elle sur un agrès existant ou bien un agrès(-scénographie) est-il créé pour l'occasion ? Est-ce qu'un chorégraphe, un musicien, un philosophe⁴, etc. sont conviés durant le temps de création, selon quelles modalités et à quel moment ? Comment la création sonore s'articule-t-elle avec l'élaboration du mouvement acrobatique (avant, après, en même temps, etc.) ? Comment l'éclairage est-il pensé et créé ? Comment la voix de l'acrobate est-elle envisagée ? Autant d'éléments qui orientent la dramaturgie.

Adoptant une posture postmoderne, certains artistes mettent en scène le processus même d'élaboration du mouvement acrobatique, l'expérience exploratoire plutôt que son aboutissement spectaculaire. Outre la dimension autoréflexive de cette démarche, certaines des créations se trouvent à la lisière du spectacle et de l'installation comme *Géométrie de caoutchouc* (2011) ou *Sans objet* (2009) de la Compagnie 111⁵ ainsi que la forme *in situ* et mouvante *Cooperatzja* du G. Bistaki⁶. D'autres glissent de la forme scénique à l'installation plastique, à l'image de la contorsionniste québécoise Andréane Leclerc qui *s'exposait* une après-midi entière

¹ Aurélien Bory cite les sciences physiques et mathématiques comme modèles dans sa création *Géométrie de caoutchouc*, notamment la « topologie » et envisage la scène comme « phénomène ». Aurélien BORY, directeur artistique et metteur en scène de la Compagnie 111, entretien du 10 avril 2013.

² « *Géométrie de caoutchouc* commence avant la vie, avec cette vie à l'intérieur et finit après la vie, quand il n'y a plus de vie. Ça me donnait mon axe, ma dramaturgie ». Aurélien BORY, entretien du 10 avril 2013, *op. cit.*

³ À l'occasion de la rencontre « Cirque et cinéma » organisée à Auch dans le cadre du festival Circa en 2014, les artistes Boris Gibé et Florent Hamon de la compagnie Les Choses de rien expliquaient que la matière acrobatique du spectacle *Bienheureux sont ceux qui rêvent debout sans marcher sur leurs vies* (2014) est issue de leur travail *in situ* dans des espaces abandonnés de la ville de Detroit aux États-Unis (qui a donné lieu à une série de courts-métrages intitulée *Movinsitu*). Elle a été extraite de son environnement initial et chorégraphiée pour la scène.

⁴ Pour leur création *Effet Bekkrell*, les quatre acrobates du Groupe Bekkrell ont collaboré avec la philosophe Marie-José Mondzain.

⁵ À ce sujet, voir notre étude dans notre mémoire de master 2 : Marion GUYEZ, *L'Acrobatie défigurée*, *op. cit.*

⁶ François JULIOT, Jive FAURY, Sylvain COUSIN, Nicanor DE ELIA, Florent BERGAL, LE G. BISTAKI, *Cooperatzja*, 2010.

dans la galerie de l'espace Croix-Baragnon à Toulouse¹ ou de nos propres endurance en équilibre sur les mains dans l'installation vidéo *Les Trous blancs. Fiction extrasolaire* proposée en 2015 par les plasticiens Ludwig et Carole Nosella à la chapelle des Carmélites à Toulouse dans le cadre des Jardins synthétiques².

Cette orientation dramaturgique s'inscrit dans une démarche de création d'œuvres *formelles*, mais elle participe aussi à la *part formelle* de certaines œuvres où l'acrobatie est *un art parmi d'autres* dans une mise en scène plus large.

2.1.2.3. Des points de vue acrobatiques

Dans cette seconde orientation, le corps acrobate n'est plus le point vers lequel les regards de l'auteur du spectacle et des spectateurs convergent, mais le point d'origine du regard de l'auteur ou le prisme à travers lequel l'auteur livre sa vision.

Une telle orientation dramaturgique présuppose que la pratique de l'acrobatie place le corps dans des postures qui sortent de l'ordinaire. Les acrobates qui s'élèvent, sautent, tourbillonnent, perdent l'équilibre, tombent, ont le corps à l'envers, la tête en bas, ont un point de vue (au sens optique et spatial du terme) sur le monde, et par conséquent, une vision du monde qui leur est spécifique. Un tel point de vue peut s'interpréter scéniquement et constituer le postulat d'une dramaturgie. Il s'agit de porter un regard sur le monde *depuis* (et pas seulement *avec*) la posture inhabituelle de l'acrobate dont les repères sont transformés, déplacés, voire se déplacent. L'acrobate adopte une posture physique déséquilibrée, renversée, surplombante, suspendue, qui trouve des prolongements symboliques, métaphoriques, allégoriques ou oniriques.

L'incorporation dont nous avons décrit les mécanismes (tant physiques que mentaux), atteint l'acrobate dans son mode de vie, dans son quotidien et influence sa manière d'appréhender le monde³. Les spécificités de ce rapport au monde peuvent, elles aussi, servir de support à un point de vue dramaturgique. La manière

¹ Andréane LECLERC, NADÈRE ARTS VIVANTS, *Corps sculptural*, Festival International d'Art de Toulouse, Espace Croix-Baragnon, 25 mai 2014.

² LUDWIG et Carole NOSELLA, *Les Trous Blancs. Fiction extrasolaire*, installation vidéo proposée dans le cadre des *Jardins Synthétiques* en partenariat avec la Fondation Écureuil à la Chapelle des Carmélites, Toulouse, 2015. Carole Nosella en propose une étude dans sa thèse de doctorat en arts plastiques. Carole NOSELLA, *Expérimenter les dispositifs écraniques, une esthétique du déplacement*, thèse de doctorat en arts plastiques, Université Toulouse – Jean Jaurès, sous la direction de Christine Buignet, 2016.

³ Un exemple : Qu'est-ce que les spécificités du rapport au risque de l'acrobatie ont-elles à dire dans une société où la « sécurité » compte parmi les maîtres mots ? Cela que l'acrobate cherche à contrôler le risque ou à s'y exposer.

dont l'acrobatie explore l'espace, travaille au dépassement des limites, fabrique des corps qui s'écartent des normes dominantes est transposée à l'espace, aux limites et aux normes non plus seulement physiques mais sociales.

Poreuse à son environnement, la posture acrobatique peut se faire témoin d'un état du monde dont elle rend compte, qu'elle critique et qu'elle esthétique¹. Elle est une pensée par l'expérience et la *praxis*. L'acrobatie est aussi, nous l'avons déjà évoqué, autoréflexive quand elle représente son propre monde, le monde du cirque². Elle déploie enfin une puissance imaginative dans la mesure où l'acrobatie propose la représentation de mondes autres³ : selon Martine Maleval « le donné à voir est transfiguré et toute exhibition appartient à un ailleurs décontextualisé et certainement dénaturé et idéalisé, mais qui relève probablement, malgré tout, du merveilleux⁴ ». Il n'est pas rare que ces registres se télescopent, se contaminent, s'hybrident, que les spectacles en soient un montage. Cet axe conduit à la part *figurative* des créations circassiennes et les rapproche des formes artistiques qui relèvent de la *représentation* tout en intégrant la part acrobatique abstraite précédemment décrite. Comme dans l'orientation précédente, un faisceau de choix participe à l'élaboration de la forme et à la détermination du sens. Le travail de la malléabilité du corps acrobate, autrement dit de ses corporités, n'est cependant plus effectué *pour lui-même*, mais penser *en relation* avec un sens et une dramaturgie qui le dépassent.

Il nous paraît important de distinguer une nuance au sein de cette orientation : d'une part une représentation *par* la sensibilité acrobatique (« à travers ») et une représentation *avec* l'acrobatie d'autre part (« auprès de »). Dans le premier cas, la sensibilité du mouvement acrobatique relève de l'expression symbolique,

¹ Archaos, *Metal Clown* ; La Scabreuse, *La Mourre* ; Cirque du Dr Paradi, *A dada !!!*, La Compagnie d'Elles, *Lames sœurs*, *Be Felice*. *Hippodrame urbain* ; Compagnie Rasposo, *Morsure*, *La Dévorée* ; Le GdRA, *Nour*, *Sujets*, *Singularités ordinaires* ; Les Sept doigts de la main, *Psy* ; Compagnie HVDZ, *Aimer si fort* ; Collectif Prêt-à-porter, *Histoire amère d'une douce frénésie*, *Compte de faits* ; Cirque Le Roux, *The Elephant in the room* ; The Acrobat, *Propaganda*, Compagnie Timshel, *Soritat* ; James Thiéree, *Tabac Rouge* ; Jeanne Mordoï, *L'Éloge du poil* ; Fragan Ghelker, *Le Vide*, Le Cirque Plume, *Plic ploc* ; Subliminati corporation, *File Tone* ; Pierre Déaux et Mika Kaski, *La Faux populaire* ; Le Cirque Désaccordé, *Petites mythologies populaires* ; etc.

² Compagnie Rasposo, *Le Chant du dindon* ; Ivan Mosjoukine, *Notes on the circus* ; Collectif Porte 27, *Chute*.

³ Les spectacles du Cirque du Soleil, du Cirque Bonjour, du Cirque Plume, etc., fabriquent des « cosmogonies » qui leur sont singulières. En plus de d'une singularité esthétique, les mondes – souvent merveilleux – représentés obéissent à leurs propres « lois », les bornes du possible et de l'impossible sont déplacées.

⁴ Martine MALEVAL, *Sur la piste des cirques actuels*, *op. cit.*, p. 12.

métaphorique¹, dans le second, la sensibilité du mouvement acrobatique existe en relation avec une autre représentation, elle teinte le sens ou le révèle².

L'observation de ces deux orientations ne va pas sans poser un certain nombre de questions. Si nous avons retenu le choix et la responsabilité comme des éléments majeurs de la notion de dramaturgie, l'étendue des choix se heurte aux conditions matérielles de la création qui demande de reconsidérer les options idéales. Nous nous demanderons donc si, dans la création institutionnalisée, la standardisation des formats n'encourage pas à favoriser l'une ou l'autre de ces orientations. Et si, au contraire, la plus grande attention portée à la dramaturgie n'a pas participé (au-delà des raisons économiques avancées pour le cas des solos, duos, voire quatuors) à la multiplication des formes monodisciplinaires et d'une acrobatie aux préoccupations plus métaphysiques que politiques. À l'inverse, les modalités d'attribution de subvention qui reposent bien souvent sur le discours que les artistes tiennent sur leurs créations en devenir, au « propos » qu'ils défendent, ne privilégient-elles pas la création de formes acrobatiques figuratives ? Comment cet intérêt pour le processus influence-t-il la relation des artistes avec la réception de leur spectacle ? Comment est pensée la relation avec la réception ? Quelles sont les conséquences de ces orientations dramaturgiques en termes d'agencements, de composition et de formes, mais aussi de l'hybridation entre les disciplines du cirque et du cirque avec les autres arts ?

Conclusion sur une dramaturgie de l'acrobatie

L'importation de la notion de dramaturgie dans le champ des arts du cirque, la conceptualisation d'une dramaturgie de l'acrobatie et la théorisation de ses spécificités témoignent d'une intellectualisation de ce champ artistique ainsi que du souci des acrobates (et plus largement des équipes artistiques) de nommer, d'analyser, voire de théoriser leurs pratiques et plus précisément les *processus de création* qu'ils mettent en œuvre et expérimentent.

La dramaturgie fait partie du processus de création acrobatique, elle est partie prenante dans l'écriture d'un spectacle bien qu'il soit nécessaire de la distinguer de la

¹ C'est le cas du main à main dans le spectacle *Compte de faits* du Collectif Prêt-à-porter, voir *infra*, p. 394.

² C'est le cas du rapport entre le mouvement acrobatique et le texte dans les spectacles *Nour* et *ROërgue* du GdRA ou dans *Lames sœurs* de la Compagnie d'Elles. Voir *infra*, p. 402.

mise en scène, c'est-à-dire du travail de composition du spectacle¹. La dramaturgie de l'acrobatie dans laquelle le corps joue, sans surprise, un rôle moteur, se situe en deçà de l'écriture, de la composition, de la mise en scène, de la chorégraphie. Elle se situe également en deçà de modèles de compositions spécifiques au cirque et à l'acrobatie tels que l'*acrobatographie* que proposent Maripaule Barberet et Philippe Goudard dans leurs *Écrits sur le sable*² ou la *circographie* que Maroussia Diaz Verbèke s'emploie à théoriser³.

La dramaturgie est le point de vue qui anime le corps, oriente sa métamorphose, le met en mouvement dans une dynamique exploratoire (mais non nécessairement spectaculaire) ; elle est aussi une *science du corps acrobate* pour paraphraser Bernard Dort, une philosophie dont il s'agit d'éclairer les soubassements poétiques, esthétiques, mais aussi sociaux, éthiques, politiques, etc.

Les dramaturgies acrobatiques ont en commun l'activation d'un *sens* dont le corps, dans sa matérialité et sa capacité à penser et à donner à penser, est la charnière, tout à la fois initiateur et réceptacle de *mouvements* qui dessinent une vision du monde au-delà des modèles, des influences ou des moteurs qui peuvent nourrir les processus de création acrobatiques (d'une innombrable variété tant ils sont propres à chaque artiste, voire à chaque spectacle). Un *sens* dont il est nécessaire de considérer la densité polysémique : le corps acrobatique condense et travaille à la fois la *direction*, l'orientation du mouvement – une « balistique des trajectoires⁴ », selon l'expression de Philippe Goudard –, mais aussi les *sensations* et enfin le *sens* en tant que signification.

La dramaturgie est une notion souple : tout comme le dramaturge prend plusieurs visages, elle prend plusieurs formes au sein d'une même création. Une dramaturgie *préparatrice* se pratique avant le passage à la scène ou parallèlement au

¹ L'importante malléabilité du corps dont l'acrobate opère la métamorphose et le fait que l'expérimentation des normes et des limites ait lieu au sein du corps même de l'acrobate ont pour conséquence d'attribuer une forte auctorialité à l'acrobate lui-même, qui se fait un auteur-interprète. Cela nous paraît expliquer, en partie, le faible nombre de metteurs en scène que comptent les scènes acrobatiques, au profit des fonctions de regard extérieur et de dramaturge dont la responsabilité dans la création est moins grande.

² « L'acrobatographie se distingue de la chorégraphie et du jeu d'acteur en ce qu'elle met en valeur l'acrobatie (composante essentielle aux arts du cirque) comme une écriture, et la performance comme un signifiant ». Maripaule BARBERET, Philippe GOUDARD (dir.), *Écrits sur le sable...*, *op. cit.*, p. 77.

³ Le dossier de production du Troisième Cirque pour la création de *Circus remix* (2017) annonce la publication conjointe d'un livre, *Circographie*. Maroussia DIAZ VERBÈKE, « Théorie du cirque. Librement inspiré de "La Théorie du Cinématographe" de Lev Koulechov », 2010. Ressource numérique consultée le 25 octobre 2016. <http://dramaturgieducirque.blog4ever.com/theorie-du-cirque-librement-inspire-de-la-theorie-du-cinematographe-de-lev-koulechov-juillet-2010>

⁴ Philippe GOUDARD, « Le cirque est-il soluble dans la dramaturgie ? », *op. cit.*, p. 145.

travail scénique, à la table ou ailleurs¹ et contribue à l'élaboration d'un *mouvement acrobatique documenté*. La dramaturgie *analytique* (qu'il est presque possible d'entendre dans un sens psychanalytique) est, quant à elle, le miroir grossissant de la création en cours. Elle analyse la polysémie des directions empruntées dont elle identifie les présupposés et permet ainsi au metteur en scène de mieux éclairer ses choix de composition. Le partage de la dramaturgie entre différents métiers de la création et le fait qu'une même personne cumule souvent les rôles de dramaturge et de metteur en scène contribuent à brouiller le processus et à superposer ce qui relève de la dramaturgie – le choix d'une orientation, l'état d'esprit d'une démarche – et ce qui relève de la mise en scène — les choix de composition.

Comme Anne Pellus le souligne pour la danse, la primauté du corps dans la création acrobatique fait de la distribution « un geste dramaturgique fondamental dont l'effet sur l'œuvre est d'autant plus incommensurable que les danseuses et danseurs [mais aussi les acrobates] sont des interprètes-créateurs² » et cela « avant même que ne se déploie le travail chorégraphique d'écriture de ce corps dans l'espace et le temps ». La chercheuse précise :

Outre qu[e les interprètes-créateurs] sont force de proposition (choix d'un geste, d'une posture, d'une qualité de mouvement, mobilisation de tout un imaginaire corporel, etc.), ils participent par leur seule présence à la production de sens en apportant à l'œuvre leur « matière corporelle » unique et irremplaçable³.

Reste à savoir, dans les créations circassiennes, comment se joue le jeu de la distribution et de l'auto-distribution⁴. Mais aussi comment les dramaturgies des

¹ Dans le cadre du laboratoire *La Mort du taureau* mené entre janvier et avril 2016 par la Compagnie d'Elles, nous avons pu expérimenter une dramaturgie « de terrain ». Les recherches et la documentation sur l'œuvre de Raymonde Carrasco et sur cette femme universitaire, autrice et réalisatrice ont été prolongées par une série de rencontres avec son mari, l'une de ces filles, d'anciens collègues ou celle que nous avons improvisée avec Jacques Rancière de passage à Toulouse pour une série de conférences (il a fait partie du jury d'habilitation à diriger des recherches de Raymonde Carrasco). Nous avons passé du temps dans un certain nombre de lieux liés au parcours de Raymonde Carrasco. Le travail à la table est alors à entendre au sens large et s'apparente plus à un itinéraire composé de livres, de films, de carnets, mais aussi d'expériences, de rencontres, de cheminements dans Toulouse, dans la ville où elle résidait et où elle est enterrée. Un cheminement qui était guidé par l'intérêt de Raymonde Carrasco pour le peuple de marcheurs que sont les Indiens *Tarabumaras* au Mexique, qu'elle a filmé avec son mari Régis Hébraud, après être partie découvrir la Sierra mexicaine sur les traces du cinéaste Eisenstein et d'Antonin Artaud.

² Anne PELLUS, *Politique(s) de l'hybride dans la danse contemporaine française : formes, discours, pratiques*, op. cit., p. 234.

³ *Id.*

⁴ Nous proposons quelques hypothèses à ce sujet dans l'article suivant. « La distribution sur les scènes circassiennes », *Agôn* [en ligne], (2015) N° 7 : La Distribution, Dossiers, Distribution et rapport de production. <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=3260>

corps se frottent à celles, souvent rigide par leurs matériaux et leurs ancrages, des agrès nécessaires à un grand nombre de pratiques acrobatiques.

À présent que nous avons détaillé ce que la dramaturgie recouvre dans le champ circassien et après avoir posé les prémices d'une palette de chemins que peuvent emprunter les dramaturgies des œuvres acrobatiques, nous souhaitons revenir aux liens qu'entretiennent acrobatie et texte, et plus particulièrement, préciser la place que peut prendre le texte dans le processus de création de spectacles acrobatiques, par et pour le corps.

2.1.3. LA LECTURE ACROBATIQUE. DU TEXTE À LA SCÈNE

L'homme est un animal politique parce qu'il est un animal littéraire, qui se laisse détourner de sa destination « naturelle » par le pouvoir des mots.

Jacques Rancière¹

2.1.3.1. Acrobaticité du texte

Parmi la multitude de moteurs et de chemins que peut prendre la création de formes scéniques, de formes circassiennes et de formes acrobatiques, revenons à l'hybridation qui nous intéresse entre l'acrobatie et le texte. Intéressons-nous à l'*acrobaticité* des textes, c'est-à-dire à la potentialité acrobatique d'un texte. Les mots, le verbe, la langue et le texte façonnent le corps et le mouvement acrobatiques, ils lui donnent une dynamique, une impulsion et fabriquent une représentation acrobatique². L'étude et les théories relatives aux textes de théâtre offrent des outils précieux pour l'étude des textes des scènes acrobatiques, il est cependant indispensable de prendre en compte les spécificités de ces créations. La *lecture acrobatique*, nous permet d'étudier cette acrobaticité, le *devenir acrobatique* d'un texte dans son passage à la scène, la manière dont l'acrobatie peut exister en germe dans un texte, activer et motiver son mouvement et appeler à une mise en scène acrobatique. Nous préférons le terme de *lecture* à celui d'*analyse* (malgré le fait que notre méthode dérive de l'analyse dramaturgique) dans la mesure où les textes dont nous envisageons l'étude n'ont pas été écrits *pour* le cirque ou l'acrobatie, mais qu'ils éveillent la sensibilité acrobatique et/ou circassienne du lecteur ou de la lectrice (et potentiel metteur en scène). Il s'agit donc d'une *interprétation* acrobatique d'un texte. Une telle lecture amorce un processus de transformation du texte vers l'acrobatie ou d'adaptation d'une forme littéraire vers une forme acrobatique (scénique, mais aussi cinématographique, picturale, etc.).

¹ Jacques RANCIÈRE, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 62-63.

² Notre démarche ne consiste pas ici à élever l'acrobatie par la littérature et le théâtre, mais plutôt à défaire la hiérarchisation entre ces arts en démontrant que l'acrobatie est intimement façonnée par le verbe et par la pensée. Cette relation n'est cependant pas mise en lumière, valorisée ni théorisée. Précisons encore que d'autres arts, d'autres pratiques, d'autres inspirations servent d'appui à la création acrobatique, comme le son et la musique, l'image, les arts chorégraphiques, les arts martiaux, les mathématiques, l'architecture, des éléments de la nature, etc.

Avant de proposer notre lecture acrobatique du roman de Bernard-Marie Koltès *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, étudions comment le verbe façonne l'acrobatie et rappelons que l'acrobate est un animal littéraire.

2.1.3.1.1. L'acrobate : un animal littéraire

L'élaboration du mouvement et des formes acrobatiques est un processus sensible. Les formes créées peuvent se passer de la langue et de la parole pour exprimer et provoquer une large palette d'émotions et de sens. Il est en cela courant de considérer l'acrobatie comme une expression, une communication et une pensée sensibles et *non verbales*. Le mouvement acrobatique est alors une esthétisation, une poétisation, une métaphorisation ou encore une euphémisation d'émotions verbalisables, de relations, de concepts, etc., dont il prend le relais. Il participe à une représentation, voire à une fable.

D'autres discours affirment, ce qui n'a pas tout à fait le même sens, que l'acrobatie exprime l'*indicible*. L'expression non verbale de l'acrobatie, non dénuée d'un esprit de revanche (teinté d'anti-intellectualisme) envers un *logos* hégémonique, viendrait, selon une conception postmoderne, suppléer les manques de la langue et exprimer – qui plus est universellement – ce que les mots ne peuvent ou ne savent pas dire. Ce second rapport à la langue reflète à l'échelle du cirque la crise de la représentation et la crise du *logos* qui caractérise la postmodernité, notamment ses formes artistiques, voire une certaine logophobie. « Le *logos* n'est pas tout-puissant dans la réalité sociale contemporaine. Aujourd'hui, ce qui est tout-puissant n'est pas la raison ni l'intellectualité mais le *vécu* et le *ressenti* », observe Muriel Plana qui précise comment cette posture, attachée à une période précise de l'histoire, contribue en se prolongeant à la dépolitisation des formes :

En creusant un écart toujours plus grand avec le monde postmoderne référent, son rythme et ses préoccupations profanes, mais pas toujours ses idéologies dominantes actuelles, comme le culte de la sensibilité au détriment de l'intellect, et même s'ils bouleversent nos perceptions et nous offrent parfois le temps d'un spectacle une rupture avec nos habitudes quotidiennes et comme un voyage aux frontières de la vie telle que nous la subissons et ne voulons plus la subir, ils ne l'interrogent pas ni ne la bousculent *dans un sens politique* : ils s'en éloignent trop pour cela. Plus exactement, ils nous en extraient et nous en divertissent sans nous en désaliéner car la plupart du temps, en sortant de ces

¹ Bernard-Marie KOLTÈS, *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, *op. cit.*

² Muriel PLANA, *Théâtre et politique. Tome II. Pour un théâtre politique contemporain*, Paris, Éditions Orizons, coll. « Comparaisons », 2014, p. 26.

spectacles, nous ne savons pas plus ni comment ni pourquoi nous sommes aliénés qu'en y entrant. Peut-être est-ce parce que leur seul sujet n'est pas la justice mais la vérité — une vérité qui est forcément, dirait Pascal, *d'un autre ordre et d'un autre monde*¹.

La publication régulière de dictionnaires (étonnamment nombreux) ou de plus libres « abécédaires » consacrés au cirque² témoignent cependant du désir et du besoin du cirque d'être défini, de se définir et de nommer ses pratiques. Le reproche est pourtant souvent fait aux mots et à la langue de ne pas exprimer la densité du mouvement acrobatique, l'acrobate oubliant que le mot n'est pas la chose ou le concept – que le mot « table » n'exprime pas plus la complexité de la table que le mot « saut » n'exprime la complexité du mouvement qu'il désigne –, oubliant que cet écart est le principe même de la langue, oubliant peut-être encore qu'une part de l'émotion poétique tient précisément aux écarts, au souffle, aux béances, aux manques.

Il est vrai que le vocabulaire du cirque et des formes acrobatiques est variable, flottant, imagé, emprunté à d'autres champs lexicaux, souvent spécifique à une aire géographique, à une école, à une famille, à une troupe ou propre à un enseignant, etc. Lorsqu'il s'agit de parler d'acrobatie (de la décrire, de la transmettre, de la mettre en scène, etc.) les mots sont accompagnés de gestes, d'un mouvement du corps, à tel point qu'il est presque possible de se passer de parole : une démonstration, le toucher, un échange « avec les mains » fonctionne aussi bien, voire mieux, qu'un échange verbal³. Peut-on pourtant à ce point dissocier l'acrobatie de la langue, des mots, de la parole, du verbe et du texte ?

¹ Muriel PLANA, *Théâtre et politique. Tome I. Modèles et concepts*, op. cit., p. 73.

² Anna-Karyna BARLATI, « Glossary of Circus Terms », traduit du français par Susan Kelly, in Louis Patrick LEROUX, Charles R. BATSON, *Cirque global. Quebec's expanding circus boundaries*, op. cit. Dominique DENIS, *Dictionnaire du cirque. Tome 1 (A-C)*, Paris, Arts des deux mondes, 1997. Dominique DENIS, *Dictionnaire du cirque. Tome 2 (D-M)*, Paris, Arts des deux mondes, 1999. Dominique DENIS, *Dictionnaire du cirque. Tome 3 (N-Z)*, Paris, Arts des deux mondes, 2001. Dominique JANDO, Charles FORCEY (dir.), *Circopedia. The free encyclopedia of the international circus*, [en ligne]. http://www.circopedia.org/Main_Page. Bernard KUDLAK, *Abécédaire du Cirque Plume*, Besançon, Cirque Plume, 2014. Agnès PIERRON, *Dictionnaire de la langue du cirque. Des mots dans la sciure*, Paris, Stock, 2003. Jean PRUVOST, *Le Cirque*, Paris, Honoré Champion, 2013. Julie SERMON, Christophe HUYSMAN, Jacques ANDRÉ, Gérard FASOLI, Laurent MASSÉNAT, *Abécédaire des Hommes penchés*, [en ligne], 2010. <http://www.leshommespenches.com/abecedaire>. Catherine ZAVATTA, *Les Mots du cirque*, Paris, Belin, 2001.

³ Le metteur en scène Suisse Daniele Finzi-Pasca a développé une méthode de direction de ses interprètes par « la caresse ». Facundo PONCE DE LEON, *Daniele Finzi Pasca. Théâtre de la caresse*, Éditions FHP, 2010. Précisons par ailleurs, que le jonglage, avec la notation mathématique du *site swap*, évite partiellement un tel écueil en utilisant un principe non verbal mais chiffré qui correspond aux spécificités de la pratique et qui a l'avantage d'être partagé au-delà des frontières.

Si les formes acrobatiques sont majoritairement non verbales, elles entretiennent des relations en creux avec le verbe et la langue. L'apprentissage d'une corporéité acrobatique et les processus de création qui sont liés à cette pratique passent largement par la démonstration, l'observation, l'imitation, le toucher (qui permet de corriger des postures, de sécuriser le mouvement, etc.) ou la visualisation, mais les mots et la parole permettent d'affiner les postures et les mouvements, de nommer l'anatomie, de désigner avec précision des parties (parfois insoupçonnables) du corps, de nuancer la qualité et l'énergie du mouvement (sa direction, son intensité, les variations de son rythme, la densité du muscle, etc.), de préciser les sensations tout particulièrement les subtilités internes, une finesse de conscientisation du corps que l'imitation d'un mouvement ne permet pas nécessairement de percevoir¹.

Comme la danse, l'entraînement acrobatique a ses ritournelles, même si la pratique acrobatique n'est pas cadencée de manière aussi codifiée qu'une barre de danse classique ou qu'un *training* de danse contemporaine. L'acrobatie ne se prête pas toujours aux comptes en huit, sans doute en raison de la variété des pratiques acrobatiques et du caractère individuel de nombre d'entre elles ; sa ritualisation est spécifique à chacun ; à l'exception des mots (« hop », « prochain », etc.) qui indiquent un temps précis du mouvement à un ou des partenaires, elle s'énonce rarement de manière orale et collective. La priorité accordée à la sécurité et la manière dont l'acrobatie est transmise renforcent cette singularisation des ritournelles et des rythmes de l'acrobatie.

Nous souhaitons insister sur le fait que dans l'approche que nous favorisons, le verbe et la langue ne servent pas tant à nommer les gestes, les mouvements ou les figures acrobatiques en tant que tels, mais qu'ils sont, comme nous l'approfondirons avec un exemple précis dans notre prochain chapitre, l'un des *appuis* de la réalisation de l'acrobatie, qu'ils jouent une part *active* dans le processus de création acrobatique, même si le mouvement ou la posture prennent le relais du verbe, lui échappent et s'autonomisent...

Les corps acrobatiques sont, comme le « réel » dans lequel ils évoluent, soumis aux effets des « énoncés politiques ou littéraires » qui, selon Jacques Rancière,

¹ Haruka Okui, chercheur en philosophie de l'éducation, analyse ce processus d'apprentissage d'une figure acrobatique dans un article issu de ses observations de l'entraînement d'un duo de main à main dans le cadre de leur formation au CNAC. Haruka OKUI, « Comment le corps saisit-il un nouveau mouvement ? Vers une énième dimension d'une interaction des corps », in Bernard ANDRIEU, *Apprendre de son corps. Une méthode émergente au CNAC*, Rouen, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2017.

« définissent [...] des régimes d'intensité sensible¹ ». Le philosophe précise la relation entre le « dire » et le « faire », le « dicible » et le « visible » et la manière dont ces énoncés « reconfigurent la carte du sensible » :

Les énoncés politiques et littéraires dressent des cartes du visible, des trajectoires entre le visible et le dicible, des rapports entre des modes de l'être, des modes du faire et des modes du dire. Ils définissent des variations des intensités sensibles, des perceptions et des capacités des corps. Ils s'emparent ainsi des humains quelconques, ils creusent des écarts, ouvrent des dérivations, modifient les manières, les vitesses et les trajets selon lesquels ils adhèrent à une condition, réagissent à des situations, reconnaissent leurs images. Ils reconfigurent la carte du sensible en brouillant la fonctionnalité des gestes et des rythmes adaptés aux cycles naturels de la production, de la reproduction et de la soumission².

La langue et l'écrit ont une incidence sur la création acrobatique (comme sur la création théâtrale, chorégraphique, mais aussi scientifique, etc.)³. S'il est délicat de traduire la création acrobatique par le verbe et sous la forme de texte, si un tel mouvement occasionne une perte de la densité de l'expression, le verbe et le texte nourrissent, traversent, façonnent l'acrobatie et contribuent à sa mise en mouvement, à ce qu'elle exprime. Nous l'avons montré, peu de formes acrobatiques mettent en scène du texte, peu de textes sont écrits *pour* ces formes, il est pourtant assez courant que des textes (théâtre, roman, conte, poésie, mais aussi littérature scientifique, etc.) servent d'appuis à la création acrobatique, que ce soit pendant le travail à la table, au plateau et jusqu'aux derniers temps de la création (sans que cela apparaisse nécessairement de manière explicite dans la forme aboutie).

¹ Jacques RANCIÈRE, *Le Partage du sensible*, *op. cit.*, p. 62-63.

² *Id.*

³ Rappelons que, loin du cliché de l'enfant de la balle déscolarisé, voire analphabète, les artistes qui évoluent sur les scènes contemporaines françaises et européennes sont formés dans des écoles où (à quelques exceptions de plus en plus rares) le diplôme du baccalauréat est une condition d'admissibilité. Beaucoup disposent d'un capital culturel élevé comme le montrent les travaux de la sociologue Émilie Salaméro : « Pour les écoles comme le CNAC et l'ENACR, la détention du baccalauréat (pour la première) et du brevet des collèges pour la deuxième est obligatoire. Dans celles-ci d'ailleurs, et dans une moindre mesure dans les autres écoles, la formation est, dans son agencement, ses évaluations, et certains de ses contenus, calquée sur l'institution scolaire. D'autre part, ce capital scolaire serait révélateur du "capital culturel" des candidats et donc de leur culture générale et de leur capacité réflexive, jugée indispensable pour de futurs artistes ». Émilie SALAMÉRO, *Devenir artiste de cirque aujourd'hui : espace des écoles et socialisation professionnelle*, vol. I, *op. cit.*, p. 348 et p. 422.

2.1.3.1.2. Quelles traces d'acrobatie dans les textes ?

Étudions, sans prétendre à l'exhaustivité, ce qui dans un texte qui n'a pas été écrit spécifiquement pour le cirque et l'acrobatie peut conduire les créateurs de formes acrobatiques à y trouver une source d'inspiration, un appui dans leur processus de création pour une forme entière ou un moment dans une forme¹.

Parmi les textes qui peuvent servir d'appuis à la création acrobatique, il convient de distinguer, d'une part, les textes qui mentionnent explicitement l'acrobatie et, d'autre part, ceux qui n'y font pas directement référence mais qu'un esprit familier et attentif peut *interpréter* avec une sensibilité acrobatique. Dans le premier cas, l'auteur du texte propose et assume un référent acrobatique (littéral ou métaphorique) que le lecteur peut s'approprier, projeter sur sa scène mentale et potentiellement déployer sur une scène réelle. Dans le second cas, c'est le lecteur lui-même qui opère le processus de transmodalisation d'un référent donné vers l'acrobatie. Dans les deux cas cependant, la représentation des corps motive en premier lieu une lecture acrobatique. C'est en effet dans les types de corps représentés (des corps athlétiques, musculeux, endurants, glorieux ou épuisés, corps virtuoses, liés à une animalité, une étrangeté, une monstruosité, une métamorphose, etc.), dans les mouvements (élévation, vol, suspension, tournoiement, trajectoires, rythmes, mais aussi corps rampants, corps pliés, etc.) et dans les postures dans l'espace (en hauteur, corps renversé, en apesanteur, en déséquilibre, etc.) que se situe l'acrobaticité des textes (que l'acrobatie soit explicitement mentionnée ou non). Les éléments déclencheurs de l'acrobaticité que nous repérons balayent un large spectre et sont très proches de ceux, dont nous avons signalé la variété, qui définissent l'acrobatie en termes de mise en mouvement et de représentation des corps, de pratiques, de poétiques et d'esthétiques, mais aussi en termes symboliques et idéologiques (risque, chaos, désordre, l'état d'esprit de la modernité et du progrès – conquête de l'espace, des corps, des territoires, des esprits, etc. – état d'esprit de liberté post-1968 – nomadisme, marginalité, vie frugale, *road trip*, etc. – etc.). Une lecture des textes avec un tel regard acrobatique souligne les réseaux d'acointances de l'acrobatie avec des représentations extérieures à cet art, elle nourrit et confronte l'imaginaire acrobatique au monde.

¹ L'appui littéraire dont nous favorisons l'étude est souvent associé avec d'autres appuis : cinématographiques, et picturaux, mais également musicaux ou chorégraphiques, etc.

2.1.3.2. Une lecture acrobatique de *La Fuite à cheval très loin dans la ville*

On y vient pour ce chaos bienséant, pour ce mauvais goût convenable, pour cette anarchie calculée, qui font qu'on s'y sent à l'abri.

Bernard-Marie Koltès¹.

Étudions, en guise de mise en œuvre de la méthode que nous théorisons, l'acrobatie du roman de Bernard-Marie Koltès *La Fuite à cheval très loin dans la ville* qui a servi d'appui à la création du spectacle *Be Felice. Hippodrame urbain* créé en 2015 par la Compagnie d'Elles². La lecture acrobatique de ce roman que nous proposons marque le début de notre étude du processus de création du spectacle que nous développerons au chapitre suivant. Précisons qu'elle a contribué à nourrir la dramaturgie de cette forme scénique.

Le roman de Koltès est l'un des *appuis* majeurs de cette adaptation bien que la forme finale s'en soit largement éloignée. Revenons, avant d'étudier le chemin sinueux de la création de *Be Felice. Hippodrame urbain*, au point de départ du processus, au roman de Koltès, à l'étude de son texte. Précisons que nous

¹ Bernard-Marie KOLTÈS, *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, *op. cit.*, p. 47.

² Bien que nous ayons pu identifier un certain nombre de textes (romans ou textes dramatiques) qui ont inspiré des spectacles acrobatiques dont nous aurions pu mener une lecture acrobatique, nous avons choisi de concentrer notre étude sur le roman *La Fuite à cheval très loin dans la ville* de Bernard-Marie Koltès. Même si nous pourrions tout à fait proposer notre propre lecture de ces textes, nous ne savons pas la manière dont la lecture a pu jouer un rôle dans le processus de création de spectacles qui, pour la plupart, n'entrent pas dans notre corpus (parce que nous ne les avons pas vus, parce qu'ils sont antérieurs à la période qui nous intéresse ou parce que le texte a disparu dans la forme finale). Il s'agit des romans et pièces suivants : Italo CALVINO, *Le Baron perché* (1957), traduit de l'italien par Juliette Bertrand, Paris, Seuil, coll. « Points », 2002 ; Alfred JARRY, *Le Surmâle* (1902), Genève, Skaktine, « Fleuron », 1995 ; Georges PÉREC, *Espèces d'espaces* (1974) in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2017 ; Angelica LIDDELL, *La Maison de la force*, *op. cit.* ; David HARROWER, *Des Conteaux dans les poules*, traduit de l'anglais par Jérôme Hankins avec la collaboration de Claude Régy, Paris, L'Arche, 2008 ; COLETTE, *L'Envers du Music-hall* in *Œuvres. II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1986 ; Albert CAMUS, *Le Mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde* (1942), Paris, Gallimard, « Folio essais », 1985 ; Javier TOMELO, *Histoires minimales* (1988), traduit de l'espagnol par Denise Laroutis, Paris, José Corti, 1992 ; Robert Louis STEVENSON, *L'Étrange cas du Dr Jekyll et de Mister Hyde et autres récits fantastiques* traduit de l'anglais par Jean-Pierre Naugrette, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche. Classiques », 2000 ; Mary W. SHELLEY, *Frankenstein ou le Prométhée moderne* (1818), traduit de l'anglais par Alain Morvan, Paris, Gallimard, « Folio science-fiction », 2015 ; Raymond RADIGUET, *Le Diable au corps* (1923), Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche », 2008. On peut y ajouter *Le Voyage d'hiver*, œuvre musicale composée par Franz Schubert sur des *lieder* de Wilhelm Müller. Par ailleurs, nous avons repéré de l'acrobatie dans les romans suivants qui n'ont, à notre connaissance, jamais inspiré de spectacles acrobatiques : Hubert ADDAD, *Corps désirable*, Paris, Zulma, 2015 ; Craig CLEVINGER, *Le Contorsionniste*, traduit de l'américain par Théophile Sersiron, Paris, Le Nouvel Attila, 2016.

distinguons l'acrobaticité, c'est-à-dire la potentialité acrobatique d'un texte dont il est question ici, de la traduction acrobatique d'un texte, c'est-à-dire de sa mise en œuvre scénique dont il sera question dans notre prochain chapitre.

2.1.3.2.1. Un « roman » hybride

La Fuite à cheval très loin dans la ville est un roman hétérogène et hybride, texte de jeunesse d'un dramaturge majeur du théâtre français de la fin du XX^e siècle dont les pièces ne cessent d'être jouées et l'œuvre abondamment étudiée. Ce roman, écrit par Koltès entre 1974 et 1976, et publié par les Éditions de Minuit en 1984, est moins connu que ses pièces, il n'a jamais été adapté au théâtre, mais sous forme radiophonique¹. Dans ce roman déjà – que l'auteur écrit avant sa première pièce reconnue *La Nuit juste avant les forêts*² (écrite, elle, en 1977) mais après son cursus au Théâtre National de Strasbourg – l'auteur affirme le style qui marque l'ensemble de son œuvre et que Jean-Pierre Sarrazac décrit de la manière suivante : « [l']écriture de Koltès ne s'appesantit jamais sur les formes répertoriées ; elle ne les a pas plutôt convoquées que déjà elle les transperce, les concasse, les entraîne dans un généreux et rapide flux rhapsodique³ ». Ce roman met en scène deux sœurs jumelles, Félice et Barba, et deux jeunes hommes, Cassius et Chabanne. Le texte raconte la nuit égarée de Félice qui sort d'un hôpital psychiatrique à l'occasion d'une permission⁴ pour rendre visite à sa sœur, malade, dont le roman accompagne l'agonie. Tous quatre « jouent ensemble jusque dans la mort le ballet cruel et silencieux des amours impossibles⁵ », ils vivent un quotidien sordide marqué par la drogue, le crime, la violence et la prostitution. Koltès s'approprie et actualise les « bas-fonds » dont l'historien Dominique Kalifa a étudié l'imaginaire abondamment représentés par les romanciers, journalistes et observateurs sociaux du XIX^e siècle et qui, tout en s'étant transformé, ne cesse encore de fasciner⁶. La fable étirée et fragmentée est mince et

¹ Le site officiel consacré à Bernard-Marie Koltès n'indique aucune mise en scène de ce texte. Ressource numérique consultée le 8 mars 2017. <http://www.bernardmariekoltes.com/oeuvres/06-la-fuite-a-cheval-tres-loin-dans-la-ville> Une fiction radiophonique a, par ailleurs, été réalisée et diffusée sur France Culture, elle a été disponible en écoute en ligne mais ne l'est plus. La réalisatrice belge Sylvie De Roeck a, elle aussi, réalisée une adaptation radiophonique diffusée en 1999 sur Radio Campus dans le cadre 4^e Festival de la Quinzaine théâtrale de l'Université Libre de Bruxelles. Ressource numérique consultée le 22 mars 2017. http://www.audiovisuel.cfwb.be/index.php?id=avm_dbradio_koltes

² Bernard-Marie KOLTÈS, *La Nuit juste avant les forêts*, Paris, Éditions de Minuit, 1988.

³ Jean-Pierre SARRAZAC, *Jeux de rêves et autres détours*, Belval, Circé, 2004, p. 114.

⁴ « Félice dit : “Je sors d'hôpital psychiatrique, vous comprenez. J'ai eu tant de mal à avoir une permission ; deux jours [...]” ». Bernard-Marie KOLTÈS, *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, *op. cit.*, p. 54.

⁵ *Ibid.*, quatrième de couverture.

⁶ Dominique KALIFA, *Les Bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2013.

chemine dans les visions hallucinées et les sensations des personnages. C'est un *shoot* que l'auteur livre à ses lecteurs, un roman non pas « *sur* la drogue mais “un livre *dans* la drogue”¹ » comme le souligne Isabelle Stibbe à la suite de la journaliste Michèle Bernstein. Isabelle Stibbe ajoute que le « titre mystérieux, comme souvent chez Koltès, [...] s'éclaire si l'on se souvient qu'en argot, héroïne se dit cheval² ». Une des clés de lecture du roman est dévoilée.

Contrairement à d'autres textes et romans dans lesquels l'acrobatie peut apparaître de manière plus explicite³, celle que nous lisons dans *La Fuite à cheval très loin dans la ville* existe parmi le faisceau d'autres références artistiques que mobilise ce roman hybride et « informe⁴ », c'est-à-dire qui se caractérise par son « indétermination⁵ ». Lorsqu'il écrit *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, Koltès ne parvient pas à se fixer sur un genre : « La genèse, problématique, de cet ouvrage éclaire en partie les raisons de son hybridité manifeste⁶ » explique Florence Bernard dans *Koltès, une poétique des contraires*, une monographie qu'elle consacre à l'auteur. Dans une lettre de mars 1976, Koltès fait part de son indécision : « il faudra que je choisisse entre roman et scénario ; [l']idéal serait de faire les deux à la fois, cela se complèterait⁷ ». Puis, en avril 1976, il paraît pencher pour le « “roman”¹ » mais, pour

¹ Michèle BERNSTEIN, *Libération*, 27 septembre 1984, cité par Isabelle STIBBE, « Roman ou théâtre ? Expériences », in Bernard-Marie Koltès, *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française-L'Avant-scène théâtre*, Paris, mars 2007, p. 15.

² Isabelle STIBBE, « Roman ou théâtre ? Expériences », *op. cit.*, p. 15.

³ Nous pensons au roman *Le Contorsionniste* de Craig Clevenger ou au *Baron perché* de l'italien Italo Calvino. Dans *Le Contorsionniste*, l'auteur transpose la virtuosité corporelle du contorsionniste à la virtuosité intellectuelle du personnage principal du roman. L'auteur dresse un portrait monstrueux et fascinant de John Vincent, un très ingénieux faussaire polydactyle et toxicomane qui multiplie les *overdoses* et se fabrique de nouvelles identités (nouveaux papiers, nouveaux romans familiaux, nouveaux antécédents médicaux et judiciaires, etc.). Le personnage revendique cette assimilation du faussaire au contorsionniste et insiste sur la capacité de métamorphose, sur le caractère virtuose et monstrueux de sa performance : « Une fois j'ai dit à une fille que je voulais être contorsionniste. J'avais vu un type à la télé quand j'étais petit, plier, tordre, déformer son corps dans une boîte scellée pas plus grande qu'un sac à dos. Il est resté dedans pendant deux heures, comme s'il avait même pas besoin de respirer. Quand ils ont ouvert la boîte, il est sorti en rampant doucement comme une étrange créature s'extirpant de son œuf, tous les os intacts et la respiration normale. Je ne saurais pas l'expliquer, mais pour moi c'est ce qui se rapproche le plus de ce que je fais ». Craig CLEVANGER, *Le Contorsionniste*, *op. cit.*, p. 69-70. Dans *Le Baron perché*, le choix que fait Côme de rester vivre en hauteur dans les arbres sans jamais reposer un pied sur le sol est un enthousiasmant appui à une interprétation acrobatique. Italo CALVINO, *Le Baron perché*, *op. cit.*

⁴ Yannick BUTEL (dir.), *De l'informe, du difforme, du conforme au théâtre. Sur la scène européenne, en Italie et en France*, Bern, Peter Lang, coll. « Liminaires – Passages interculturels italo-ibériques », 2010.

⁵ Muriel PLANA, « Des monstres, des spectres, des écrans : forme du mythe et mythe de la forme dans P.O.M.P.E.I., 2^{ème} fouille de Caterina Sagna », in Yannick BUTEL (dir.), *De l'informe, du difforme, du conforme au théâtre. Sur la scène européenne, en Italie et en France*, *op. cit.*, p. 15.

⁶ Florence BERNARD, *Koltès, une poétique des contraires*, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 269.

⁷ Lettre du 12 mars 1976 adressée à Nicole Archen. Bernard-Marie KOLTÈS, *Lettres*, Paris, Éditions de Minit, 2009, p. 242.

Florence Bernard, « la mise du terme entre guillemets est révélatrice d'une hésitation² », d'une volonté assumée de ne pas trancher, nuançons-nous. Le doute persiste une fois le texte (in)achevé. En octobre 1976, l'auteur écrit à Lucien Attoun, alors « producteur de l'émission *Nouveau répertoire dramatique* à France Culture³ » :

Ce texte-ci est d'une forme beaucoup moins définitive, empruntant au théâtre, au découpage cinéma, au poème, au roman. Je crois commencer d'approcher précisément ce que je veux faire vraiment [...]

Quant à l'usage qui pourrait en être fait, sans doute y verrez-vous plus clair que moi : pour ma part, j'envisage aussi bien la radio, le théâtre, que le cinéma !⁴

Koltès assume l'instabilité et l'hybridité génériques de son texte nourri de matières artistiques variées qui, selon lui, appelle un « usage », une réalisation, une mise en voix, en scène, en corps, en image. C'est pourtant bien la mention « roman » qui est inscrite sur la couverture de la publication de *La Fuite à cheval très loin dans la ville* par les Éditions de Minuit. L'œuvre est un texte complexe et dense, la narration est fragmentée et l'on passe d'une situation à une autre souvent au cœur d'un même paragraphe. Les styles et les registres de langue varient : récits, dialogues, descriptions, poèmes sont juxtaposés, les termes d'argot côtoient une langue soignée. Les *voix* se juxtaposent, s'entremêlent et se rejoignent à l'endroit de l'oralité, « de la *parlerie*... », selon l'expression que propose Jean-Pierre Sarrazac pour qualifier la voix du monologue de *La Nuit juste avant les forêts*.

Par ailleurs, avec ce roman tout aussi polyphonique que théâtral, Koltès semble assumer pleinement la « romanisation » du drame que théorise Jean-Pierre Sarrazac à la suite de Mikhaïl Bakhtine :

À un drame qui s'était refermé sur sa forme canonique, à un drame en perte totale d'ouverture, se substitue une forme rhapsodique, pratiquant l'alternance des modes dramatique, épique et lyrique, qui permet au drame de reprendre contact avec le monde. Tel est le processus régénérateur que Bakhtine désigne sous le nom de « romanisation »⁵.

Cependant, si l'on envisage ce texte par le prisme du théâtre, il partage un certain nombre de caractéristiques avec les textes postdramatiques : la fragmentation et le collage, la propension au style didascalique, la dissolution de la fable. *La Fuite à cheval*

¹ Lettre du 1^{er} avril 1976 adressée à Nicole Archen. *Ibid.*, p. 243.

² Florence BERNARD, *Koltès, une poétique des contraires*, *op. cit.*, p. 269.

³ Bernard-Marie KOLTÈS, *Lettres*, *op. cit.*, p. 278.

⁴ Lettre du 30 octobre 1976, adressée à Lucien Attoun. *Id.*

⁵ Jean-Pierre SARRAZAC, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, *op. cit.*, p. 309.

très loin dans la ville ne raconte rien d'autre qu'une errance, un « drame-de-la-vie¹ », selon l'expression de Jean-Pierre Sarrazac.

2.1.3.2.2. La théâtralité du roman

Florence Bernard met en évidence la théâtralité, c'est-à-dire « un langage, une voix de l'écriture, suscitant la parole et le geste² », de *La Fuite à cheval très loin dans la ville*. Elle note d'abord l'« attention portée au discours direct » en précisant que « la plupart de ces occurrences correspondent, en effet, à des situations où les propos sont dits à voix haute par les personnages³ ». Elle ajoute que « la moitié des dialogues emprunte au théâtre sa mise en forme » notamment leur « présentation⁴ » comme dans cet extrait de dialogue entre Cassius et Félice :

Cassius : (heurtant Félice) : Merde !

Félice : (ramassant ses paquets) : Oui, monsieur ; pardon. Pouvez-vous m'aider ?

Cassius : Tu as une cigarette ?

Félice : Une cigarette ? Oui sans doute ; attendez, je cherche.⁵

Le nom des locuteurs est mentionné, des didascalies précisent le mouvement des corps des personnages et/ou des potentiels interprètes. La chercheuse souligne encore que le lecteur est incité à se figurer une représentation théâtrale :

La mise entre parenthèses des éléments de diction, de gestuelle, l'allusion à des sons qu'un public indéfini perçoit n'ont en effet de cesse de rendre compte du spectacle que le lecteur a l'impression de voir ou d'entendre⁶.

Les personnages du roman sont, par ailleurs, hyperthéâtralisés. Koltès les affuble d'accessoires théâtraux qui soulignent une mise à distance. Il insiste sur la blancheur des visages dont certains sont grimés à la manière de ceux d'un clown : « Tous trois portaient, sur un visage blanc, de longues traînées rouges qui partaient du nez et des paupières⁷ ». Dans le roman, Félice se cache derrière une paire de lunettes disproportionnée, comme l'exprime l'hyperbole « énormes verres de lunettes, [...],

¹ *Ibid.*, p. 65.

² Geneviève JOLLY, Muriel PLANA, « Théâtralité », in Jean-Pierre SARRAZAC (dir.) *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, coll. « Poche », 2010, p. 213.

³ Florence BERNARD, *Koltès, une poétique des contraires*, *op. cit.*, p. 271.

⁴ *Id.*

⁵ Bernard-Marie KOLTÈS, *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, *op. cit.*, p. 10-11.

⁶ Florence BERNARD, *Koltès, une poétique des contraires*, *op. cit.*, p. 271-272.

⁷ Bernard-Marie KOLTÈS, *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, *op. cit.*, p. 78.

d'une épaisseur à peu près infranchissable¹ ». Ces lunettes sont un véritable masque puisqu'elles la recouvrent « du front à la bouche² ». Comme le maquillage, cet élément participe à la théâtralité. Pour Florence Bernard, il est aussi le symbole d'une « protection³ » de ce personnage perdu et fragile. Les « cheveux de laine⁴ » de Félice, dont l'entretien est « plus proche d'une couverture ou d'un habit⁵ », rappellent également un accessoire de théâtre : la perruque. La blancheur des visages, la suggestion d'accessoires assimilables au théâtre, débordants, quasi clownesques, accentuent la théâtralité de ce roman.

Dans plusieurs passages la rue, les places, les quais, mais aussi les tombes prennent par ailleurs des allures de scènes sur lesquelles évoluent des personnages mobiles aux gestes et aux déplacements souvent détaillés avec précision. Certains des déplacements énoncés, élaborés « comme selon un plan⁶ », suggèrent ainsi une mise en scène. Bien qu'écrite à l'imparfait, la description des *apparitions* et des mouvements suivants s'apparente à un texte didascalique :

Une ombre apparaissait, poussant la porte à deux battants, hésitait, posait le pied sur le quai, et enfin se mettait à marcher. Une autre la rejoignait, puis une autre, et bientôt une dizaine de personnages déambulaient et se croisaient comme selon un plan ; des groupes se formaient et se défaisaient et l'esprit imposant d'un complot envahissait le lieu⁷.

L'entrée de l'ombre qui « [hésite], pose le pied sur le quai, et enfin se [met] à marcher » a tout l'air d'une entrée théâtrale. Les déplacements de ces personnages nocturnes – les « groupes se formaient et se défaisaient » – paraissent chorégraphiés. La composition des mouvements des ombres fait apparaître « l'esprit » d'une insaisissable organisation, comme la composition scénique active une *magie* du spectacle capable de faire apparaître et de faire sentir des mondes complexes dans un espace vide. L'énonciation des corps en mouvements active la scène mentale du lecteur.

Le motif de la fuite que le titre indique est omniprésent dans le texte et expose des personnages en mouvement, qui se déplacent (ou tentent de le faire). *L'incipit*

¹ *Ibid.*, p. 54.

² *Id.*

³ Florence BERNARD, *Koltès, une poétique des contraires*, *op. cit.*, p. 181.

⁴ Bernard-Marie KOLTÈS, *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, *op. cit.*, p. 54.

⁵ *Id.*

⁶ *Ibid.*, p. 52.

⁷ *Ibid.*, p. 51-52.

ouvre le roman sur la fuite de Félice à la tombée de la nuit tout juste sortie de l'hôpital psychiatrique :

Félice fuyait, poursuivie par la voiture noire.

« Ces cochons m'ont lâchée avec tous mes bagages ; ils m'ont plantée sur le trottoir, et maintenant débrouille-toi. Ils m'ont jetée dans la gueule du loup ; pas moyen de retourner en arrière ; et je suis obligée de courir avec mes paquets sur les bras. »

La voiture noire suivait Félice au rythme de son pas, à quelques dizaines de mètres derrière elle.

« Comment monter dans un bus ? Je ne sais même pas où est l'arrêt, je ne sais même pas lequel je dois prendre ; et qu'est-ce qui l'empêchera de suivre le bus ? Quant à moi, je serai bien obligée d'en descendre à un moment ou à un autre. Ces cochons de paquets m'empêchent de réfléchir. »

Félice ne se retournait plus, ne jetait plus de coup d'œil derrière elle ; elle localisait seulement, au travers des bruits, le ronflement du moteur au ralenti.

« Je n'arriverai pas à m'en débarrasser ; j'ai beau courir. Si je demandais de l'aide. Qu'on m'aide du moins à porter mes bagages ; si deux hommes qui me portent mes bagages m'entourent, ce cochon fera peut-être bientôt demi-tour. » Félice était aux portes du cimetière.

Elle se retourna d'une pièce et s'appuya à la grille. La voiture noire, à quelques dizaines de mètres devant elle, s'arrêta.

« Du moins ce cochon ne peut pas entrer ici. »

Et elle franchit le portail.

La voiture noire se rangea. Le moteur tournait, enveloppant la carrosserie impénétrable de tourbillons de vapeurs sombres.

« Pour l'instant cela va. Mais quand il fera nuit ? Dans un quart d'heure il fera nuit ; quand il fera nuit, qu'est-ce que je ferai ? »

Félice posa ses paquets, s'assit et regarda sans bouger la grosse boule de fumée noire qui veillait, au-delà du cimetière¹.

Les parties narratives tout comme le monologue intérieur que livre Félice au discours direct foisonnent de verbes appartenant au champ lexical du mouvement, plus précisément du déplacement et de la fuite : « fuyait », « poursuivie », « courir », « suivait », « monter », « suivre », « descendre », « se retourna », « fera bientôt demi-tour », « franchit », « se rangea ». Traquée et empêchée par ses encombrants « paquets » qui gênent sa tentative de fuite, elle se réfugie dans le « cimetière de la colline aux crapules » où elle s'immobilise. L'accalmie est de courte durée et sa cavale se poursuit à l'intérieur du cimetière : « Brusquement libérée, [Félice] se releva d'un bond, et se mit à fuir au milieu des tombes² ». Elle s'enfonce « dans la ville » plus qu'elle ne la traverse et lorsqu'elle parvient à se déplacer, sa fuite se fait

¹ *Ibid.*, p. 7-8.

² *Ibid.*, p. 122.

errance : « [Félice] se mit cependant à marcher à grands pas à travers la ville. Pendant des heures, elle arpenta les rues désertes, traversa des places vides qu'elle ne reconnaissait pas¹ ». Dans l'élan de cette fuite, les mouvements sont variés et constants, mais les déplacements sont entravés par différents obstacles et menaces. La fuite est vaine, presque illusoire, car elle ne prend fin qu'au retour de Félice à l'hôpital². Mais en est-elle seulement sortie ? Ses pérégrinations forment une boucle. Le « vagabondage immobile³ » de Félice, selon l'expression que propose Jean-Pierre Sarrazac à propos du théâtre de Strindberg et Beckett, en fait un itinéraire mental, presque spectral : le personnage « dressé tel un rêveur ou un gisant debout dans une sorte de verticalité flottante, aquatique, et, profitant de son immobilité, c'est la vie qui passe, sa vie tout entière entraînée, mise au jour, accouchée par son rêve ou par son agonie⁴ ». La fuite se joue tout autant dans la sphère mentale (non dénuée de sensations physiques) que dans l'espace de la ville, ce que renforcent les références implicites à différentes substances psychotropes absorbées (médicaments et drogues) par les protagonistes de cette nuit qui en portent les stigmates. « J'avais envie de raconter les gens comme je racontais la ville, c'est-à-dire montrer ce qui se passe dans la tête de quelqu'un avec la précision qu'on peut avoir pour décrire un paysage⁵ [...] » précise Koltès dans un entretien réalisé par Alain Prique à l'occasion de la publication du roman. Félice entraîne Cassius, Chabanne et Barba dans sa déambulation statique et hallucinée, au petit matin leurs quatre parcours se rejoignent et suivent le même flux : « Ils marchèrent tous quatre dans la ville transfigurée⁶ ».

La théâtralité du roman est par ailleurs renforcée par la mise en abyme du dispositif du spectacle. « Être au spectacle, c'est [...] être avec d'autres à un moment particulier, se regrouper dans un lieu précis sous le motif de participer à un événement⁷ » écrivent Christian Biet et Christophe Triaud dès la première page de *Qu'est-ce que le théâtre ?* rappelant que « le théâtre est d'abord un spectacle⁸ ». L'accouchement de Lidia-la-Maussade, la mère des sœurs jumelles Félice et Barba,

¹ *Ibid.*, p. 124.

² « Félice fut ainsi renvoyée d'établissement en établissement, sans jamais parvenir à se fixer, traînant derrière elle de gros nuages noirs, gonflés d'électricité. » *Ibid.*, p. 151.

³ Jean-Pierre SARRAZAC, *Jeux de rêves et autres détours*, *op. cit.*, p. 87.

⁴ *Ibid.*, p. 95.

⁵ Bernard-Marie KOLTÈS, *Une Part de ma vie* (1999), Paris, Éditions de Minuit, 2006, p. 42.

⁶ Bernard-Marie KOLTÈS, *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, *op. cit.*, p. 69.

⁷ Christian BIET, Christophe TRIAUD, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, *op. cit.*, p. 7.

⁸ *Id.*

se déroule ainsi au beau milieu de la place publique. Un cercle de curieux, de passants, de spectateurs se constitue autour de Lidia juchée sur le « socle du monument de pierre » qui fait office de scène :

Mais, au matin du jour, dès qu'elle sentit les premières douleurs, Lidia mit son manteau, descendit les escaliers sur la pointe des pieds, et sortit de l'hôtel sans claquer la porte, laissant là le berceau, la layette, la chaleur et les sollicitudes. Elle alla jusqu'à la place du centre de la ville – là où sont les bureaux et les grands magasins et les administrations et les écoles – et s'assit sur le socle du monument de pierre. Réprimant sa douleur, relevant le col de son manteau pour ne point laisser voir son visage déformé, elle passa la journée à l'ombre de la statue ; elle souriait aux passants et jouait même, du bout du pied, avec les enfants.

Et c'est au soir du jour, à l'heure où les réverbères s'allument un à un, que Lidia, poussant un cri, s'effondra dans ses eaux. Un attroupement se fit ; des dames charitables voulurent porter secours ; mais Lidia rugissait, griffait, mordait, menaçait de se faire mourir si seulement on la touchait ; et tous l'entourèrent sans oser l'approcher.

L'accouchement fut terrible. Il déchira son ventre, arracha à Lidia toutes ses membranes intérieures, et la vida à demi de son sang.

Lorsque la pluie se mit à tomber (inondant la foule qui s'amassait attirée par les cris, et Lidia tordue sur le goudron de la place), un officier de police, à cheval, arriva enfin. Mais, comme la première tête venait d'apparaître, et que Lidia faillit y enfoncer ses ongles lorsqu'il fit mine de s'approcher d'elle, l'officier remonta sur son cheval, et fit reculer la foule, – il criait des ordres, repoussait à coups de pied les badauds, faisait tourner son cheval, allait vers la mère et s'en éloignait bien vite en voyant son regard, et il invectivait plus fort encore la foule.

L'accouchement fut si long que presque toute la ville eut le temps d'envahir la place.

Lidia ne leur épargna rien ; ni les ruisseaux de sang qui faisaient reculer les gens, ni l'attente effrayée de l'instant où le ventre se déchirerait tout à fait, ni le murmure épouvanté lorsqu'elle coupa les cordons avec les dents, ni ses cris, qui se répercutèrent des heures dans les rues et longtemps dans la mémoire de la ville.

Lorsque tout fut achevé, il n'y avait plus qu'un terrain meurtri et ravagé comme par une guerre.

Lidia posa les deux formes hurlantes à ses pieds sur le sol et s'adossa au socle de la statue de pierre, se vidant de son sang devant l'officier à cheval et la foule, soudain silencieux et immobiles, jusqu'à ce qu'elle s'évanouît¹.

À la manière d'une performance *in situ*, l'évènement intime qu'est l'accouchement est, ici, exhibé sur la place « du centre de la ville ». Les curieux s'accumulent autour de la future mère jusqu'à former un public qui garde ses distances – « tous l'entourèrent sans oser l'approcher ». Plus l'accouchement est sanglant, plus l'affluence est grande malgré le mauvais temps : « [la pluie inonda] la foule qui s'amassait attirée par les cris ». Ce qui n'était d'abord qu'un

¹ Bernard-Marie KOLTÈS, *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, *op. cit.*, p. 102-103.

« attroupement » se transforme en une marée humaine : « presque toute la ville eut le temps d’envahir la place ». Dans cette naissance qui suscite l’attraction de la population semble « se jou[er] le sort de toute une *communauté* » ainsi que l’analyse Jean-Pierre Sarrazac : « À l’instar de la palabre africaine, la palabre koltésienne peut être définie comme une parole publique codifiée et ritualisée où se joue, à travers un échange, une tractation, le sort de toute une *communauté*¹ ». Ces passants et ces « habitants spectateurs² » réunis sans convocation et pour une durée indéterminée autour de l’accouchement de Lidia-la-Maussade semblent représenter l’un des mythes des arts de la rue, le « public-population³ » que théorise dès 1982 Michel Crespin – « figure de proue⁴ » de l’institutionnalisation des arts de la rue. Bien que des études des publics ont montré les limites de ce concept⁵, Anne Gonon observe qu’il « demeure encore la notion de référence par rapport à laquelle les uns et les autres se positionnent⁶ ». L’intensité des émotions et le mouvement d’attraction-répulsion que l’évènement de l’accouchement-performance de Lidia produit sur son public renforcent son caractère spectaculaire.

2.1.3.2.3. L’acrobatie de *La Fuite à cheval très loin dans la ville*

Une potentialité acrobatique s’articule à la potentialité visuelle et scénique de ce roman hybride, elle prend appui sur l’importante représentation des corps (im)mobiles et malléables dont nous avons montré l’élan. Elle rejoint à certains égards l’analyse proposée par le chercheur Thomas Aufort qui démontre l’influence sur l’écriture de Koltès de la physicalité du *Jeet Kune Do* – l’art martial « plus vif et

¹ Jean-Pierre SARRAZAC, *Jeux de rêves et autres détours*, *op. cit.*, p. 110.

² Michel CRESPIN, *Lieux Publics. Centre international de rencontre et de création pour les pratiques artistiques dans les lieux publics et les espaces libres*, document de préfiguration du projet Lieux Publics, 1982, centre de documentation, Lieux Publics, Marseille, p. 2, cité par Anne GONON, *In vivo. Les figures du spectateur des arts de la rue*, Montpellier, L’Entretemps, 2011, p. 88.

³ « Le public-population est par définition, le public qui se trouve dans la rue, naturellement, qu’un spectacle s’y produise ou pas. Le public qui représente la plus large bande passante culturelle, sans distinction de connaissances, de rôle, de fonction, d’âge, de classe sociale. [...] Sa qualité première, le libre choix. De passer, d’ignorer, de s’arrêter, de regarder, d’écouter, de participer, hors de toute convention ». Michel Crespin cité par Philippe CHAUDOIR, in *Discours et figures de l’espace public à travers les « Arts de la Rue »*, Paris, L’Harmattan, 2000, p. 66, cité par Anne GONON, *In vivo. Les figures du spectateur des arts de la rue*, *op. cit.*, p. 88.

⁴ Anne GONON, *In vivo. Les figures du spectateur des arts de la rue*, *op. cit.*, p. 31.

⁵ « Si les arts de la rue sont en puissance en mesure de s’adresser à tous ceux qui fréquentent l’espace public, les conditions de diffusion (convocation, non-convocation, festival, programmation ponctuelle, saison, jauge limitée, réservation billetterie) exercent une sélection drastique du public. » *Ibid.*, p. 91.

⁶ *Ibid.*, p. 90.

plus fluide que le *kung-fu*¹ » créé par l'acteur américain Bruce Lee – ainsi que du rapport au monde qu'il représente : « Les personnages koltésiens et les personnages incarnés par Bruce Lee ont en commun d'être pris pour des perdants mais sont en fait tout sauf des ratés² ». Des indices de cirque, des postures de corps en suspens, des métaphores contribuent à la densité visuelle de ce texte et enrichissent les tableaux que le roman dessine de détails acrobatiques. Au-delà des mentions explicites à des pratiques acrobatiques et à la description de postures physiques, l'acrobatie de *La Fuite à cheval très loin dans la ville* tient également à la présence d'éléments symboliques tels que l'étrangeté et la monstruosité couramment associées à l'imaginaire circassien. Ils étoffent et renforcent l'appui des indices de cirque.

2.1.3.2.3.1 Imaginaire des corps

Dans ce roman, le cirque alimente les images et les figures de style de Koltès. Barba est, à deux reprises, l'objet d'une métaphore circassienne. L'auteur assimile d'abord ce personnage à plusieurs des figures classiques d'acrobates qui subliment le personnage en lui attribuant leur virtuosité et leur fragilité aérienne : « Barba l'équilibriste, la voltigeuse, le nénuphar³ ». Le terme d'équilibriste désigne les acrobates capables d'évoluer en hauteur en équilibre sur un fil de fer ; seule la finesse du câble sous leurs pieds les sépare du vide. Le terme désigne aussi les acrobates qui tiennent sur les mains. Ces deux disciplines se caractérisent par leur fragilité, par l'instabilité permanente du déséquilibre. Elles se pratiquent dans un espace limité : comme Barba qui fait le service à « La Griffes rouge⁴ » (le bar discothèque qui est l'un des repères nocturnes des protagonistes du roman), l'équilibriste sur le fil de fer ne cesse de courir, de marcher et de bondir, mais, multipliant les allers-retours, elle stagne et s'épuise sur place. Ancrés sur les bras, les équilibres sur les mains sont une discipline plus statique encore et témoignent de cette *immobilité mobile* et peuvent évoquer l'enlisement du nénuphar. La « voltigeuse », elle, est l'acrobate qui multiplie les envols, les lâchers, les sauts périlleux. Elle travaille avec un ou plusieurs porteurs, souvent des hommes, et passe de mains en mains en effectuant des figures acrobatiques. Elle est celle que l'on regarde, que l'on voit, qui est au centre du numéro, elle règne sur la piste. Cette métaphore

¹ Thomas AUFORT, « La fascination de Koltès pour Bruce Lee », in Yannick BUTEL, Christophe BIDENT, Christophe TRIAU, Arnaud MAÏSETTI, *Koltès maintenant et autres métamorphoses*, Bern, Peter Lang, 2010, p. 80.

² *Ibid.*, p. 84.

³ Bernard-Marie KOLTÈS, *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, *op. cit.*, p. 27.

⁴ *Ibid.*, p. 30.

acrobatique montre ici comment « Barba-la-Reine¹ » est une idole à la « Griffes rouge » où elle est serveuse. Le procédé suggère également la fragilité du personnage : sa vie même est acrobatique, précaire et dangereuse, au bord de la mort. La voltigeuse est dans une situation de dépendance, sa vie passe entre les mains des porteurs et elle risque la chute. À ce moment du roman, Barba résiste, elle n'a pas encore lâché prise sur la vie. Tel le « nénuphar » qui ponctue l'énumération ternaire et ramène le corps élevé du personnage vers le sol, plus bas que terre, à fleur d'eau, seule la tête de Barba flotte encore hors de l'eau : la reine s'apprête à couler. Quelques pages plus loin, Koltès compare la démarche de Barba à celle d'une fil-de-fériste : « Elle retourne dans la salle, lentement, comme en équilibre sur un fil² ». Cette nouvelle comparaison accentue la fragilité du personnage qui risque à tout moment de tomber de son piédestal. Usée par la vie et gravement malade, Barba est mourante. L'acrobatie apparaît comme un art capable d'exprimer de manière organique les métaphores dans une adaptation scénique du roman. Une transposition trop littérale de l'acrobatie ne risque-t-elle pas, cependant, de court-circuiter l'effet poétique du décalage de la métaphore ?

La Fuite à cheval très loin dans la ville est, par ailleurs, un roman parsemé de mots, de métaphores, d'images qui ne font pas directement référence au cirque, mais qu'un esprit familiarisé peut interpréter de manière acrobatique. Nous repérons ainsi plusieurs métaphores de la suspension qui évoquent l'acrobatie aérienne : « La voix dure de Chabanne, "laisse-la !", arrêta le petit corps blanc qui resta un instant suspendu en l'air, puis se mit à glisser le long des genoux de Félice³ ». Félice et le petit corps blanc semblent former un duo sur un agrès aérien où l'un glisse le long du corps de l'autre, s'y agrippe, s'y enroule et s'y suspend. Les corps jouent et chorégraphient l'inévitable aspiration vers le sol par la gravité. Le texte de Koltès évoque aussi les portés acrobatiques :

Ayant aperçu, dans un éclair, la tête de Rose suspendue au-dessus de lui, les deux têtes de policiers rassurants, il s'abandonna totalement et se blottit dans une chaleur humide qui lui coulait entre les jambes⁴.

Si l'image de Rose « suspendue » peut, elle aussi, évoquer un agrès aérien, la proximité de sa tête avec celle de Cassius permet d'imaginer les personnages en

¹ *Ibid.*, p. 26.

² *Ibid.*, p. 38.

³ *Ibid.*, p. 25.

⁴ *Ibid.*, p. 110.

position de main à main : la voltigeuse est en équilibre sur les mains, et prend appui sur celles de son porteur. La tête de la voltigeuse surplombe celle du porteur qui, pour assurer une bonne stabilité, la regarde. La vision en contre-plongée de Cassius correspond au point de vue du porteur. Les corps décrits par Koltès occupent l'espace dans tout son volume. Le passage qui suit suggère l'image d'une sœur acrobate aérienne – « je flottais » – et l'autre, acrobate au sol – « elle rampait » :

Je voyais Barba, elle, rester un mois, deux mois, parfois plus avec le même ; et je la voyais toujours pleine d'histoires, pleine de tracas ; et je trouvais qu'elle rampait, et que moi, je flottais sans que l'on ne puisse m'avoir¹.

Certains mouvements de l'acrobatie au sol passent, en effet, par un appui sur les quatre membres, le corps au plus proche du sol. Un tel déplacement induit une attitude reptilienne. L'image des corps suspendus, flottants, est à nouveau mobilisée plus tard dans le roman lorsque Félice, Barba, Cassius et Chabanne sont réunis :

Ils marchèrent tous quatre dans la ville transfigurée. Il y avait autour d'eux des souffles, une étoffe transparente qui les enveloppait. Une sorte d'apesanteur les faisait s'accrocher l'un à l'autre².

Cette fois Koltès utilise la métaphore de l'« apesanteur » pour rendre compte de l'« allure³ » des personnages de son roman, une métaphore qui représente l'horizon utopique des acrobates qui travaillent avec la gravité, sautent et/ou évoluent dans les airs avec légèreté et créent un *effet* d'impesanteur. La lecture acrobatique de ces images est encore confortée par l'agilité de Félice – un autre élément caractéristique des pratiques acrobatiques – lorsqu'elle « escalad[e] sans effort⁴ » la grille du cimetière.

Koltès parsème son texte de métaphores aériennes qui insufflent au roman un caractère tantôt onirique tantôt cauchemardesque et qui peuvent aussi s'interpréter de manière acrobatique. Abordée comme métaphore, l'acrobatie se prête à l'expression du sensible et de l'émotion du verbe koltésien.

2.1.3.2.3.2 Imaginaire d'un art difforme

L'acrobatie se lit dans la représentation des mouvements des personnages de *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, elle l'est aussi dans la représentation des corps que

¹ *Ibid.*, p. 56.

² *Ibid.*, p. 69.

³ Bernard-Marie KOLTÈS, *Une Part de ma vie, op. cit.*, p. 42.

⁴ Bernard-Marie KOLTÈS, *La Fuite à cheval très loin dans la ville, op. cit.*, p. 123.

propose Bernard-Marie Koltès : des corps tout aussi difformes et monstrueux que le roman dans lequel ils s'inscrivent, des corps au genre et à l'espèce instables. Ils rejoignent en cela la difformité et l'instabilité des corps que les pratiques acrobatiques façonnent¹ et qui habitent l'imaginaire associé au cirque comme l'étudie Jean Starobinski dans son *Portrait de l'artiste en saltimbanque*². « Homme ou femme ? Monstre à coup sûr³ » écrit ainsi Jean Genet dans *Le Funambule*.

La « foncière instabilité⁴ » que Florence Bernard relève au sujet du genre du texte se décline dans le genre des personnages de *La Fuite à cheval très loin dans la ville*. À plusieurs reprises, Koltès déjoue les attentes et les représentations et installe le doute sur le sexe, le genre et la sexualité des quatre personnages. Présentée sous les traits d'une jeune femme, Félice affirme à la fin du roman sa masculinité dans un long monologue adressé à Tragard à qui elle tourne le dos. Dans le flux de paroles qui tient lieu d'« affrontement⁵ », elle lance à celui qui, selon elle, « cro[ît] l'avoir coincée ici, sans défense⁶ » : « Si vous regardiez bien, vous verriez que je suis un homme autant et plus que vous, et que vous devriez craindre⁷ ». Face à la menace que représente le policier, Félice, affirmant sa masculinité, s'en approprie les pouvoirs et renverse le rapport de force. Le processus de virilisation et d'*empowerment* se poursuit lorsqu'elle affirme : « Moi, je suis une maison de pierre contre laquelle vous vous écorcherez ; je suis une colonne de bronze à laquelle vous vous userez⁸ ». Les épreuves de la nuit que traverse Félice, fragile, la renforcent et c'est en sorcière qu'elle retourne à l'hôpital, dotée d'un « stupéfiant pouvoir » :

Les médecins qui mirent Félice quelques jours en observation, à son retour de sortie, s'aperçurent alors qu'elle était revenue douée d'un stupéfiant pouvoir, dont ils finirent bientôt par apprendre à se méfier. Félice pouvait – en moins d'un quart d'heure, à tout moment et quel que fût le temps – faire éclater l'orage⁹.

L'instabilité de l'identité de Cassius (instabilité de genre, mais aussi de classe¹⁰) est perceptible dans les propos que Chabanne tient à son égard : « Ces deux folles

¹ Voir Peta TAIT, *Circus bodies. Cultural identity in aerial performance*, Abingdon, New York, Routledge, 2005.

² Jean STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, *op. cit.*

³ Jean GENET, *Le Condamné à mort et autres poèmes* suivi de *Le Funambule*, *op. cit.*, p. 114.

⁴ Florence BERNARD, *Koltès, une poétique des contraires*, *op. cit.*, p. 223.

⁵ Bernard-Marie KOLTÈS, *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, *op. cit.*, p. 118.

⁶ *Ibid.*, p. 119.

⁷ *Ibid.*, p. 121.

⁸ *Ibid.*, p. 120-121.

⁹ *Ibid.*, p. 150.

¹⁰ Le mépris de Chabanne est un mépris de classe et tient peut-être avant tout aux origines sociales bourgeoises de Cassius : « [i]ls vous collent tant qu'il y a à sucer ; mais ils ne sont pas fous, ils ont des papas, les

[Barba et Félice] ont du goût pour les petites frappes ; elles se sentent mollir devant les gueules de filles ; elles se mêlent les jupons avec les Cassius¹ ». L'ambivalence attribuée à Cassius, qui s'apparente dans les propos de Chabanne au registre du mépris et de l'injure, est cependant confirmée par le personnage de Rose qui le décrit de la manière suivante : « mi-fille, mi-gamin ; inachevé, incomplet, un ridicule bouton d'homme² ». L'un des policiers qui interrogent Cassius remarque ses « mains de fille³ » et insiste : « Toi, en te regardant, on hésite, on peut se tromper, on se demande, madame ? monsieur ? On ne sait pas⁴ ».

L'inconsistance du genre apparaît également sous les traits de Lidia-la-Maussade dont Koltès décrit l'accouchement (événement, s'il en est, associé aux femmes et au féminin) en utilisant le champ lexical d'un domaine attaché à la masculinité, la guerre, plutôt que celui de la médecine et de l'obstétrique. Cette femme « immense⁵ » et féroce (ses mains assimilées à « des rhinocéros⁶ » semblent aussi dangereuses que les cornes de l'animal) a des allures de guerrière. Bernard-Marie Koltès substitue un autre type de monstre à celui que peut être la femme enceinte – la philosophe Elsa Dorlin rapporte que Louys de Serres la décrivait en 1625 « comme un troisième sexe raisonnable⁷ » – une femme « par définition malade⁸ », difforme et dans une identité sociale transitoire (entre la femme et la mère). Accouchant sur la place publique et sans assistance – sans « chaleur », sans « sollicitud[e] », sans « berceau » et sans « layette », mais devant les « grands

Cassius ». Pour Chabanne, le jeune homme reste un complice du système de domination qui l'opprime en tant qu'ouvrier racisé ainsi que Félice et Barba en tant que femmes de la classe populaire. Chabanne, que l'auteur qualifie d'« arabe » poursuit en effet : « Nous quand cela n'ira plus, qu'est-ce qu'il restera ? Des ongles ! Il nous restera des ongles à ronger ». Plus tard Cassius tente de convaincre Chabanne de son propre mépris et de sa rupture avec son milieu familial : « Crois-moi : les gens comme moi, je ne les aime pas. Ils sont finis ; moi, je ne les aime pas, je ne me sens pas avec eux, je crache dessus. Ceux que j'aime, moi, c'est les gens comme toi. Mon père par exemple : tu croirais que je suis complice ? Tu croirais que je suis d'accord ? Mais c'est la guerre, entre eux et moi. Je les déteste, je m'en défais, je coupe ». Cassius poursuit en exprimant sa volonté d'*incorporation* à la classe ouvrière, de transformation de son corps, de son apparence : « Tu trouves que j'ai une gueule de fils à papa ? Je suis capable de faire ce qu'il faut pour changer de gueule, je peux me raser la tête, je peux aller travailler : j'y attraperai une gueule d'ouvrier, et tout ce qui va avec. On ne me confondra plus avec moi. Je serai comme toi ». *Ibid.*, p. 80 et 87-88.

¹ *Ibid.*, p. 79.

² *Ibid.*, p. 105.

³ *Ibid.*, p. 123.

⁴ *Ibid.*, p. 124.

⁵ *Ibid.*, p. 81.

⁶ *Id.*

⁷ Louys de SERRES, *Discours de la nature, causes, signes, et curation des empeschemens de la conception et de la stérilité des femmes*, Lyon, chez Antoine Chard, p. 125, cité par Elsa DORLIN, *La Matrice de la race* (2009), Paris, La Découverte, 2015, p. 111.

⁸ Elsa DORLIN, *La Matrice de la race*, *op. cit.*, p. 109.

magasins¹ » qui les vendent – Lidia expose et affirme son libre arbitre et son indépendance.

Le « petit être blanc² » est une figure remarquable dans le roman car Koltès le désigne par le terme « corps³ » mais ne lui attribue jamais de sexe ni de genre. Même les noms communs – « cuisinier, cuistot, marmiton⁴ » – semblent simplement s'accorder grammaticalement avec le genre masculin du nom commun « être ». Cette absence de sexe et de genre s'accompagne d'une intangibilité du personnage : Félice, à laquelle il demande « Tu ne peux pas me répondre ? Je suis invisible ?⁵ », ne semble pas le voir. Sa présence partielle, son instabilité verbale, son énergie destructrice et son caractère invasif le font apparaître comme une allégorie des produits stupéfiants que fabriquent, échangent et consomment les personnages du roman. Par ailleurs, même la nuit est « androgyne » : « [La nuit] s'installait de tout son poids, lourde et sûre, dévoilait son monstrueux visage d'androgyne et elle ouvrait ses bras au vide⁶ ». Le qualificatif est employé pour filer la personnification de la « nuit » en « prostituée » ; associé à l'adjectif « monstrueux », il fait ressortir le caractère hors-norme de ce monde.

Si de nombreuses mises en scène de l'acrobatie restent extrêmement normatives notamment en termes de sexe, de genre, de sexualités et rejouent (voire surjouent) des stéréotypes dominants⁷, la pratique intensive de l'acrobatie façonne des corps qui s'en éloignent. Quel que soit son sexe, la métamorphose et l'exploration dans laquelle l'acrobate s'engage, travaillent à la fois sa puissance musculaire, sa souplesse, son agilité et sa légèreté. La distinction (ou l'indétermination) de genre se joue dans les comportements des acrobates, dans le choix des costumes et de mises en scène plus que dans les morphologies dessinées⁸. Dès lors, les corps ne satisfont pas aux représentations des normes de sexe et de genre dominantes, les contredisent, voire ils les déplacent par le jeu de leurs ambiguïtés. Hommes et femmes sont forts, souples, précis, agiles, malléables ; la force *et* la grâce sont valorisées parmi les

¹ Bernard-Marie KOLTÈS, *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, *op. cit.*, p. 102.

² *Ibid.*, p. 22.

³ *Id.*

⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁶ *Ibid.*, p. 51.

⁷ À ce sujet, voir Solène DERRIEN, *La Fabrique des corps : représentations genrées dans le cirque actuel. Performances, identités, pouvoirs*, mémoire de recherche de master 2 en Études théâtrales, Arts du spectacle, communication et médias, Université Toulouse – Jean Jaurès, sous la direction de Muriel Plana et Marion Guyez, 2015.

⁸ À ce sujet, voir notre article « Cirque et queer. Représentations et mises en scène des genres », in Muriel PLANA, Frédéric SOUNAC (dir.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts. Sexualités et politiques du trouble*, *op. cit.*

critères de virtuosité. Le philosophe Jean-Marc Lachaud repère ainsi que, dans les formes des avant-gardes du début du XX^e siècle, « le cirque légitime un corps non stérilisé, se jouant des carcans et des interdits, un corps projetant à l'avant-scène, sans honte ni retenue, ses débordements¹ » et précise que le corps « n'hésite pas à exhiber son audace, à clamer sa charge érotique² ».

Les corps koltésiens et les corps acrobates partagent un autre champ d'ambiguïté, les deux travaillent l'instabilité entre humain et animal. « Tes sauts – ne crains pas de les considérer comme un troupeau de bêtes. En toi, elles vivaient à l'état sauvage³ », la langue poétique de Jean Genet l'exprime encore. Les acrobates qui occupent l'espace scénique dans tout son volume et dont l'art consiste en grande partie à rompre avec la station debout qui caractérise (entre autres critères) l'être humain adulte⁴ adoptent des postures et des attitudes qui, pour certaines, peuvent évoquer celles d'autres animaux. Le roman de Koltès dessine, quant à lui, tout un bestiaire. Ces figures animales – souvent au renfort de l'argot – se confondent avec les figures humaines. L'auteur joue avec la polysémie de la langue, avec sa poéticité, avec les capacités symboliques et imageantes qu'elle partage avec l'acrobatie. Félice qualifie ainsi de « cochon » plusieurs des êtres qui l'entourent, elle exprime par métonymie l'hostilité du monde tel qu'elle le perçoit. Le terme revient à de nombreuses reprises dans son vocabulaire désignant successivement Tragard⁵, le personnel de l'hôpital⁶, les policiers⁷, ou encore ses « paquets⁸ ». En argot, « cochon » désigne un « individu désagréable⁹ » et sa forme adjectivée signifie « sale, malpropre¹⁰ ». La ville abrite également « une peuplade sauvage de chats¹ » qui

¹ Jean-Marc LACHAUD, « Du cirque et des autres arts : la question du mélange », in Yan CIRET (dir.), « Le cirque au-delà du cercle », *Art Press – Hors série* n°20, Paris, 1999, p. 11.

² *Id.*

³ Jean GENET, *Le Condamné à mort et autres poèmes* suivi de *Le Funambule*, *op. cit.*, p. 126.

⁴ Selon l'anthropologue Nicole Belmont « être droit, c'est posséder l'attribut physique considéré comme définissant l'humanité, la stature verticale, qui la différencie des animaux⁴ ». Nicole BELMONT, « Préface », in Oliver R. GRIM, *Mythes, monstres et cinéma*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2008, p. 9.

⁵ « Du moins ce cochon ne peut pas entrer ici » fait référence à l'homme dans la voiture noire, identifié comme Tragard dans la suite du roman. Bernard-Marie KOLTÈS, *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, *op. cit.*, p. 7.

⁶ « Ces cochons m'ont lâchée avec tous mes bagages ; ils m'ont plantée sur le trottoir, et maintenant débrouille-toi » fait référence au personnel de l'hôpital qui a accompagné Félice pour sa permission. *Id.*

⁷ « Les cochons ! Les cochons ! », désigne les policiers qui passent leur chemin lorsque Félice les interpelle et leur demande de l'aide. *Ibid.*, p. 64.

⁸ « Ces cochons de paquets m'empêchent de réfléchir ». *Ibid.*, p. 7.

⁹ François CARADEC, « cochon », in *N'ayons pas peur des mots, dictionnaire du français argotique et populaire*, Paris, Larousse, 1988, p. 56.

¹⁰ *Ibid.*, p. 57.

dessine les « ombres » que Félice affronte au cours de la nuit enfermée dans le dédale du cimetière où elles « habite[nt]² » :

Elle parcourait les allées, tournant à droite, puis à gauche, puis faisant demi-tour pour semer les ombres hostiles qui la talonnaient – ombres aux formes d'anges et de pleureuses, ombres de chats aux queues dressées, boules noires de chats au travers du chemin pour la faire tomber, et qui jaillissaient sous son pied avec un crachement, crachements terribles de tous côtés³.

Rose en héberge, quant à elle, toute une « troupe⁴ » et passe une partie du roman à « [chercher] son chat⁵ » qu'elle découvre chez Barba, sa voisine, éventré, victime de la colère et du ressentiment de Cassius envers Barba :

Le chat avait fini par cesser de vivre, avec quelques sursauts réprimés de toute la force des bras de Cassius, mi-étouffé par cette main dont les doigts lui entraient maintenant dans les yeux et dans la gueule, mi-étranglé par la tenaille des jambes croisées⁶.

La « caresse⁷ » se transforme en violence. Par extension, l'animal devient un moyen d'atteindre la femme. La violence de Cassius se poursuit lorsqu'il « enfonce d'un coup le couteau dans le ventre du chat⁸ ». Barba est la source de la colère et de la souffrance du jeune homme qui reporte sa colère sur le chat avec une extrême cruauté. Chabanne assimile, pour sa part, Barba à un cheval. Il tire cette métonymie de sa physionomie : « C'est un cheval : regarde sa gueule, regarde ses cheveux, regarde ses dents⁹ ». Le regard humain transforme l'apparence d'une personne en un être hybride mi-humain, mi-animal. Ce rapprochement n'est pas anodin puisqu'il prolonge l'association de Barba à la drogue qu'est l'héroïne, le « cheval » en argot, qui marque son corps. Rappelons que le cheval est l'un des animaux phares des arts du cirque et que les arts équestres y occupent une place majeure. Par ailleurs, l'accouchement bestial que décrit Bernard-Marie Koltès exprime toute l'animalité de cette autre femme dont nous avons déjà relevé la férocité des mains de « rhinocéros » et que confirme l'accumulation suivante : « Lidia rugissait, griffait,

¹ Bernard-Marie KOLTÈS, *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, *op. cit.*, p. 8.

² *Id.*

³ *Ibid.*, p. 123.

⁴ *Ibid.*, p. 90.

⁵ *Ibid.*, p. 8.

⁶ *Ibid.*, p. 84.

⁷ « Mais la caresse de Cassius pesait de plus en plus et faisait dans le pelage une marque profonde ». *Ibid.*, p. 83.

⁸ *Ibid.*, p. 89.

⁹ *Ibid.*, p. 36.

mordait¹ ». L'auteur détaille : « elle coupa les cordons avec les dents² ». La physionomie de Tragard le flic véreux du roman est, en ce qui la concerne, décrite par des attributs d'oiseau. Le « bec », les « ailes » et les « plumes³ » de l'être mystérieux que fuit Félice dans les premières pages du roman lui appartiennent. Plus tard, lors de leur face à face dans le cimetière, elle lui lance : « Votre face d'oiseau ne mérite pas un coup d'œil⁴ ». En argot, le terme « oiseau » désigne un « individu louche⁵ ». Bernard-Marie Koltès file la métaphore impulsée par l'argot en décrivant Tragard avec les attributs d'un volatile. Ce sens correspond au statut ambigu de Tragard dans le roman, partagé entre son incarnation de la loi et son laxisme face à l'illégalité. Il tolère les trafics de la « Griffes rouge » et protège Barba⁶. Ce personnage est une figure intermédiaire entre « deux villes irréconciliables », celle, propre, diurne qui « amasse l'or tout le jour⁷ » et que représente la figure discrète du riche Gros-Nez (qui est par ailleurs le père de Cassius) et celle des *bas-fonds* où grouille la « vermine⁸ », espèce relevant de la famille des « parasites⁹ » dont l'emploi figuré désigne, selon la formule du *Petit Robert*, un « ensemble nombreux d'individus méprisables¹⁰ ». Tragard et Gros-Nez affirment mener une « chasse », ils « traquent les poux, les punaises, les cafards, toute la vermine¹¹ » et rêvent d'une ville « blanche et pure, comme après la pluie », de ce moment où « les impuretés seront drainées vers les égouts, [où] la ville tout entière sera vidangée, et [où] le soleil se lèvera alors sans que plus une ombre ne se refuse à lui¹² ». Koltès s'approprie et pastiche l'un des motifs récurrents dans les représentations des marges sociales assimilées par métonymie à la saleté dans laquelle elles vivent :

¹ *Ibid.*, p. 102.

² *Ibid.*, p. 103.

³ *Ibid.*, p. 8.

⁴ *Ibid.*, p. 119.

⁵ François CARADEC, « oiseau », in *N'ayons pas peur des mots, dictionnaire du français argotique et populaire, op. cit.*, p. 247.

⁶ Bernard-Marie KOLTÈS, *La Fuite à cheval très loin dans la ville, op. cit.*, p. 30 et p. 33.

⁷ Bernard-Marie KOLTÈS, *Nickel stuff*, Paris, Éditions de Minuit, 2009.

⁸ Bernard-Marie KOLTÈS, *La Fuite à cheval très loin dans la ville, op. cit.*, p. 39 et p. 114.

⁹ Article « Vermine », in Paul ROBERT (dir.), *Le Nouveau petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, op. cit.*, p. 2758.

¹⁰ *Id.*

¹¹ Bernard-Marie KOLTÈS, *La Fuite à cheval très loin dans la ville, op. cit.*, p. 114. Dans ces citations et les suivantes, nous conservons l'italique du texte original dans la mesure où, dans le roman, cette typographie récurrente désigne une voix parallèle à celle de la voix narratrice principale que l'on devine être celle du policier Tragard.

¹² *Ibid.*, p. 40.

Ce monde est-il d'ailleurs humain ? L'animalité y est générale. « La vermine, dans ce qu'elle a de plus hideux, pataugeait dans cette fange » : poux, vers, puaises, souvent concurrencés par les rats, tous porteurs de germes et de maladies. [...] L'animalisation affecte aussi les habitants des bas quartiers, comme en témoigne la rhétorique du grouillement, du pullulement, qui sature les descriptions¹.

Alors que ce roman revalorise la marginalité en la plaçant au premier plan du récit, l'assimilation de ces personnes à des parasites représente à l'inverse un discours moralisateur qui les dévalorise en les excluant de l'espèce humaine. La figure des personnages est mouvante et vacille sans cesse entre humanité et animalité. *La Fuite à cheval très loin dans la ville* dessine ainsi un bestiaire qui participe à l'instabilité et la monstruosité des figures, hybrides, difformes, « ni mieux ni moins bien² », du roman.

Cette assimilation métonymique est encouragée par la proximité des animaux qui, dans le cirque classique et dans certaines formes contemporaines³, partagent la piste avec les différents artistes. L'humain qui remotive sa part d'animalité partage la piste avec l'animal qu'il domestique et dresse parfois à son image⁴. Les artistes des disciplines aériennes sont souvent comparés à des oiseaux ou à des singes, l'agilité féline se retrouve dans différents types de disciplines acrobatiques comme le fil de fer où l'artiste traverse avec aisance un câble en hauteur, à l'image d'un chat évoluant sur les bords d'un muret ou d'une fenêtre. L'acrobate redonne à ses membres supérieurs une fonction d'appui, il se rapproche du sol et se recourbe et semble aller à l'encontre de la station debout qui caractérise l'humain. Loin d'être régressive ou dégradante, l'animalité avec laquelle l'acrobate renoue lui permet de développer une agilité qualifiée de surhumaine. La ressemblance entre l'humain et l'animal stimule l'imaginaire.

Comme le roman écrit par Bernard-Marie Koltès, les pratiques acrobatiques travaillent l'étrangeté des corps : des corps hybrides au genre instable, incertain, indéterminé, voire absent, et qui revalorisent la part d'animalité de l'humain. Par la malléabilité des corps et de leurs formes, les disciplines acrobatiques sont aussi capables d'exprimer la métamorphose des personnages au cours du roman. Ces coïncidences (bien qu'elles ne soient pas spécifiques à l'acrobatie) constituent des

¹ Octave FÉRE, *Les Mystères de Rouen* [1845], Rouen, Haulard, 1861, p. 12, cité par Dominique KALIFA, *Les Bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*, op. cit., p. 48-49.

² Bernard-Marie KOLTÈS, *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 42.

³ Nous pensons à *Morsure* (2012) de la Compagnie Rasposo ou encore à *Bestias* (2015) de Baro d'Evel.

⁴ Certains éléments du dressage sont à l'inverse une forme d'humanisation de l'animal lorsque le tour consiste à leur faire imiter un comportement humain ou encore à montrer leur intelligence.

indices de cirque et participent à l'acrobatie du texte dont elles prolongent, accompagnent et construisent l'imaginaire.

L'instabilité et l'hybridité des figures de ce roman qui travaille et renverse les normes dominantes se rapprochent de la « tradition » d'une esthétique carnavalesque comme ne manque pas de le relever Florence Bernard, avant de citer Michel Feuillet qui détaille :

Pendant le carnaval on ne compte pas les êtres ambigus : femme qui laisse entrevoir certains traits virils, couple réuni en une seule personne unissant les contraires en un accouplement primordial, hermaphrodite idéal, androgyne originel qui proclame paradoxalement le bonheur des sexes à venir dans leur opposition et dans leurs amoureuses rencontres¹.

Cependant, l'instabilité carnavalesque qui entre en jeu dans le roman de Bernard-Marie Koltès ne satisfait pas toujours le trouble entre le « jeu » et la « vie » que retient Mikhaïl Bakhtine comme élément de définition du processus carnavalesque – « pendant le carnaval, c'est la vie même qui joue et, pendant un certain temps, le jeu se transforme en vie même² ». Dans *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, le carnaval appartient au songe, à l'hallucination ; le renversement reste de l'ordre du désir, du fantasme ; la « réalité » dans laquelle évoluent les personnages est bien plus sordide :

L'urine lui mouilla les jambes jusqu'aux chevilles, imprégna sa chemise, pénétra l'épaisseur de la veste, et Cassius se retourna dedans, se replia comme un enfant qui s'endort et derrière ses paupières fermées chercha Chabanne au fond d'une nuit de carnaval, striée, étoilée, et piquée de lampions³.

Par ailleurs, l'hybridité qui fait la monstruosité des figures koltésiennes inquiète celles à qui elle échappe. Tragard et Gros-Nez aspirent tout bonnement, comme nous l'avons montré, à éliminer la « vermine » que représentent ces êtres à l'identité instable. Le patron de « La Griffé rouge » fait son commerce d'une monstruosité contrôlée qui sclérose sa potentialité subversive et l'éloigne « du devenir, des alternances, des renouvellements » ainsi que de la « direction d'un avenir inachevé⁴ » qui, selon Mikhaïl Bakhtine, font la spécificité des temps et de la monstruosité

¹ Michel FEUILLET, *Le Carnaval*, Paris, Cerf, 1991, p. 92, cité par Florence BERNARD, *Koltès, une poétique des contraires*, *op. cit.*, p. 150.

² Mikhaïl BAKHTINE, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2012, p. 16.

³ Bernard-Marie KOLTÈS, *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, *op. cit.*, p. 110-111.

⁴ Mikhaïl BAKHTINE, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 18.

carnavalesque. Ici, au contraire, la monstruosité est calculée, la clientèle garde ses distances avec elle : « On y vient pour ce chaos bienséant, pour ce mauvais goût convenable, pour cette anarchie calculée, qui font qu'on s'y sent à l'abri¹ ». Koltès décrit – à grand renfort d'oxymores – la relation « bienséante » et « convenable » que le patron de « La Griffes rouge » entretient avec la monstruosité et qui est très proche de ce qu'elle peut être dans certains spectacles de cirque. La monstruosité y est autorisée, convenue, pour ainsi dire domestiquée, mise en scène comme l'indique le passage didascalique suivant :

Entre autres attributs, le patron de « la Griffes rouge » a un goût prononcé pour la monstruosité, pourvu qu'elle fût décente. De ses chaussures jusqu'à ses serveuses, tout est soumis à une sélection subtile, où le dosage entre l'extraordinaire et le très conformiste est d'une finesse et d'une perfection admirables².

À de nombreux égards, les formes acrobatiques qui mettent en scène des corps hors-norme jouent sur des ressorts semblables, l'acrobatie est un spectacle tout à la fois « extraordinaire » et « très conformiste » par la maîtrise imposée aux corps. La monstruosité alimente le spectaculaire³, les êtres hybrides qui s'y produisent sont exposés, domestiqués et contrôlés. Le rapport qu'un tel spectacle installe avec le public ne repose pas sur son identification à l'artiste en scène, mais justement sur la différence (qu'elle provoque de l'admiration ou du dégoût).

*

Sans surprise, la poétique de l'acrobatie est une poétique du *corps*, un corps minutieusement travaillé, au sens plastique du terme, en relation avec les forces de la physique. Ainsi, c'est sur le corps, sur sa malléabilité que reposent les « dramaturgies » des formes scéniques acrobatiques : sur une *expérience* de transformation de soi et sur une *connaissance* de l'environnement spatial, mais aussi social, esthétique, politique, etc. par le biais de la sensibilité proprioceptive qu'active la pratique acrobatique. Ce corps acrobate que mettent en scène les formes circassiennes fait l'objet de représentations (littérales ou métaphoriques, explicites ou évocatrices), dans d'autres arts. L'acrobatie prête sa poéticité et l'imaginaire

¹ Bernard-Marie KOLTÈS, *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, *op. cit.*, p. 47.

² *Id.*

³ Les *sideshows* ont poussé ce phénomène d'exposition à son paroxysme, mais il se joue également sur les scènes circassiennes (y compris contemporaines).

qu'elle déploie à la littérature dramatique et romanesque (mais aussi à la danse, à la musique et en dehors de la sphère artistique au discours médiatique). Il est alors possible, comme nous l'avons expérimenté avec *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, de réaliser une lecture acrobatique des textes, d'en déceler la potentialité acrobatique. Il s'agit à présent d'étudier comment cette *acrobativité* du texte peut servir d'appui à la création scénique : comment la traduction de la forme romanesque à la forme acrobatique s'opère-t-elle ? Comment, avec le corps au cœur du processus d'adaptation, le texte et l'acrobatie se transforment-ils réciproquement ?

2.2. MISE EN ŒUVRE DE L'HYBRIDATION. PROCESSUS DE CRÉATION DE *BE FELICE*. *HIPPODRAME URBAIN* DE LA COMPAGNIE D'ELLES

Le « spectacle », en tant que forme, peut généralement s'inscrire dans un espace-temps donné, délimité et délimitable : celui de la *représentation*, « ou plutôt de la *séance* [...] qui excède le temps étroit de la représentation de la fiction puisqu'il s'agit aussi d'un temps de sociabilité¹ » comme le précisent Christian Biet et Christophe Triau, un rendez-vous est donné dans un lieu, à un horaire précis et pour une certaine durée. La création des formes scéniques commence pourtant bien avant le début de la représentation et continue au-delà de ce rendez-vous par l'interprétation qu'en font spectateurs et spectatrices. Marie-Madeleine Mervant-Roux a étudié la densité créatrice de cette assistance grâce à laquelle l'éphémère représentation survit et, transformée, se prolonge :

Il s'agit pour nous de ne pas du tout dissocier l'assistance de l'expérience, ni le spectacle des échos qui en parviendront bien après. Dans cette perspective étendue, le spectateur est moins celui qui regarde un spectacle que celui qui, beaucoup plus tard y aura assisté, il est une figure faite de strates de mémoire².

C'est ce temps long de la création, la complexité de ce mouvement souvent sinueux – rappelons que par son suffixe « -ation », le mot création est un terme dynamique qui signifie étymologiquement « action de créer » – que nous nous proposons d'étudier : à partir de la fabrication du spectacle *Be Felice. Hippodrame urbain* créé en 2015 par la Compagnie d'Elles jusqu'à la part de création qui agit dans la réception de cette fiction acrobatique *in situ*, déambulatoire et audiocasquée dont nous présenterons une analyse. Cette étude nous permettra de penser et de théoriser l'hybridation de l'acrobatie et du texte à partir d'un cas précis de création.

Il s'agit de détailler et d'étudier la vaste antichambre de l'œuvre : là où se forment les désirs, les *visions* – c'est-à-dire la façon dont, en amont de la scène, la metteuse en

¹ Christian BIET, Christophe TRIAU, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, op. cit., p. 189.

² Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, *Figurations du spectateur. Une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2007, p. 30.

scène Yaëlle Antoine a pu se représenter en esprit et concevoir des séquences de la forme à venir –, la composition des images de la scène, là où se tissent, se nouent, voire se rompent et se renouent les relations entre les arts, les matériaux, les corps et les personnes qui font le spectacle (de sa production artistique et administrative à sa réception), là où se creusent les doutes et les circonvolutions, où flottent les indéterminations, où les accidents ne manquent pas d'arriver, où s'inscrivent les ratures, là où se fabrique la densité de la forme. Notre étude s'appuie sur les étapes de la fabrication du spectacle et les moyens de sa mise en œuvre en tenant compte d'un contexte, des prémices du désir de cette réalisation scénique par Yaëlle Antoine jusqu'aux premières représentations du spectacle *Be Felice. Hippodrame urbain* au mois de juin 2015 dans le cadre du festival *Le Mans fait son cirque*. Précisons que cette étude se fonde sur notre expérience personnelle dans cette création dont nous sommes co-auteurice avec Yaëlle Antoine et Didier Préaudat, où nous avons pris en charge une part de la fonction de dramaturge et dont nous sommes interprète.

Nous envisageons la création comme un mouvement, une série de transformations, de déplacements, de mutations, de compositions, décompositions, recompositions. Au-delà du premier principe de déplacement que la création scénique induit, celui de la traduction d'une idée, d'un désir, d'un fantasme portés par une ou plusieurs créateurs et/ou créatrices vers leur réalisation par les moyens de la scène¹, notre étude de la fabrication de *Be Felice. Hippodrame urbain* s'intéresse plus particulièrement aux transformations impliquées par l'adaptation d'un roman vers l'acrobatie et la « rue » ainsi qu'aux mutations entraînées par le processus d'hybridation² entre les arts et matériaux que sont les textes, les corps acrobatiques et la rue comme espace scénique.

L'étude de la fabrication d'un spectacle permet à la fois de mesurer et de prendre en considération le hors-champ de la réalisation de la forme finale, de mieux saisir les mécanismes de la transformation et les modalités de l'hybridation – ce que l'analyse de la forme finalisée ne permet pas nécessairement d'identifier dans la mesure où les écueils ont été surmontés ou contournés, où les corps se sont ajustés aux chocs de l'hybridation, se sont acclimatés ou entraînés, où un grand nombre de scènes ou de bribes de scènes ont été, pour des raisons variables, abandonnées. Les

¹ Mouvement de la mise en scène que partage, malgré leurs spécificités, l'ensemble des créations scéniques.

² L'hybridité de la forme relève d'un choix de la part de la Compagnie d'Elles qui n'allait pas nécessairement de soi. Il aurait été possible de proposer une interprétation du texte de Koltès « purement » acrobatique, radiophonique ou sonore, théâtral, cinématographique ou encore marionnettique.

choix qui aboutissent à la réalisation d'une forme scénique ne se font pas sans tensions ni rapports de force qui orientent la création.

Comment un spectacle compose-t-il et se compose-t-il entre les désirs d'une créatrice (et son équipe de création) et le vaste faisceau de contraintes techniques (cirque, casques audio, rue, etc.), économiques, physiques, civiles, légales (occupation de l'espace public, etc.) qu'implique une création telle que celle de *Be Felice. Hippodrame urbain*? Au-delà des tensions esthétiques, nous considérerons celles auxquelles conduisent des modes de fonctionnement et de financement qui – c'est un lieu commun – superposent et confondent l'art et le marché, l'œuvre et le produit, l'artiste et l'entrepreneur, la démarche artistique, la dramaturgie et le « projet ». Ce lieu commun a une incidence si grande sur les pratiques de création et les formes produites dans le champ du cirque, comme dans d'autres domaines artistiques, qu'il ne peut être négligé.

2.2.1. LA CONCEPTION D'UNE FICTION ACROBATIQUE *IN SITU*

Be Felice. Hippodrame urbain est un spectacle créé en 2015 par la Compagnie d'Elles, cette fiction acrobatique *in situ* et déambulatoire imaginée non pas pour « la rue » (comme la profession désigne par métonymie les arts de la rue) mais pour *une* rue, dans la mesure où le spectacle se déroule dans la profondeur d'une ligne de cent mètres de long (une rue, mais aussi un quai, une allée bordée de platanes, etc.), propose à cent-dix spectateurs munis de casques audio une expérience visuelle et sonore intense, à la lisière entre le cauchemar, la crise de démence et l'hallucination. Les spectateurs sont accueillis par des infirmières revêches qui leur proposent d'échanger une pièce d'identité contre un casque audio. Elles leur attachent autour du poignet un bracelet d'hôpital au nom de « Felice Bauer ». Guidées par les infirmières, cent-dix « patientes d'hôpital psychiatrique », se regroupent au bout d'une ligne bordée de barrières métalliques qui dessinent une ligne de fuite. Cent-dix « Félice Bauer » – recomposition de la Félice de *La Fuite à cheval très loin dans la ville* et de la fiancée des *Lettres à Felice* de Franz Kafka (surtout pour le plaisir de la coïncidence) – plongent dans les sombres méandres d'un état schizophrénique, entraînées par les figures qui peuplent la ligne et par le son diffusé aux creux de leurs oreilles. Pendant une cinquantaine de minutes, une Felice aux corps démultipliés est

¹ Franz KAFKA, *Lettres à Felice*, traduit de l'allemand par Marthe Robert, Paris, Gallimard, 1972.

la spectatrice hallucinée de visions fragmentées qui se dessinent devant elle dans un dégradé de bleu ponctué par des détails (éléments de costumes, de scénographie, etc.) orange vif qui se détachent¹. Les sons et les images composent des visions ; souvenirs et hallucinations s'enchaînent, la perception est instable et brouillée. Par « vision » nous entendons ici une « fiction visuelle » : la représentation est composée à la fois d'images scéniques et d'images mentales. « Toute relation à l'image est un roman. Chacun de nous ne peut parler d'image sans construire une fiction² », explique la philosophe spécialiste de l'image Marie-José Mondzain qui conçoit l'image comme une « exigence du regard³ » dont elle précise qu'elle « rend visible ce qui n'est pas là, non parce que ce n'est plus là mais parce que ce n'est pas encore là⁴ ». Le dispositif de *Be Felice. Hippodrome urbain* crée une sorte de cinéma scénico-mental où la scène physique constitue le *cadre* et où l'*écran* serait la scène mentale du spectateur. Jean-Louis Comolli propose la définition suivante du cadre, dont il souligne le dynamisme : « Le cadre est d'abord une forme. Une forme qui encadre d'autres formes, les limite, les cerne. C'est donc une forme active. Le cadre est mutilation aussi bien qu'exaltation⁵ », et précise la manière dont il s'articule avec l'écran : « Nous, spectateurs, qui hallucinons les images projetées sur l'écran, nous *préférons ne pas voir* ce cadre mutilant, que néanmoins nous ne pouvons pas ne pas voir, puisque nous voyons à travers lui⁶ ». Felice qui semble avoir perdu conscience, voit la mort violente de sa sœur jumelle Barba assassinée par Cassius. Elle voit un accident de voiture, puis se voit secourue par les ambulanciers, prise en charge par les médecins, à moins que cette femme entre la vie et la mort ne soit sa sœur. Elle entend leurs questions – « Quel est votre nom ? », « Est-ce que vous m'entendez ?⁷ » – qui se transforment en logorrhée. Elle voit sa mère enceinte d'elle et de sa sœur s'enfoncer dans la ligne et perdre des eaux bleu roi. Elle voit une *pom-pom girl* suspendue dans les airs s'agiter tel un cœur dans ses derniers efforts pour survivre. Elle voit la douceur d'un cheval blanc qui passe, les pas lointains d'un astronaute,

¹ Cette « coloration » de l'image est fabriquée par la couleur des costumes qui sont bleus pour la plupart (jusqu'à la chevelure de la cavalière), à l'exception de certains costumes ou éléments de costumes qui sont orange vif (jusqu'à la chevelure de Barba) ou encore blancs (le petit être blanc, l'astronaute). Une substance liquide bleue s'écoule par ailleurs (régurgitations, perte des eaux de la femme enceinte, lave-glace de la voiture, coulures de peinture sur le dos du cheval blanc, le long des jambes de l'équilibriste), qui teinte les visages, les corps, le sol, la scène.

² Marie-José MONDZAIN, *Images (à suivre). De la poursuite au cinéma et ailleurs, op. cit.*, p. 22.

³ *Ibid.*, p. 23.

⁴ *Id.*

⁵ Jean-Louis COMOLLI, *Corps et cadre. Cinéma, éthique, politique*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2012, p. 17.

⁶ *Id.*

⁷ Extrait de *Be Felice. Hippodrome urbain*, Compagnie d'Elles, inédit.

elle voit aussi la figure monstrueuse de cet être mi-clown, mi-ballerine, qui hante son cauchemar et que quadrille un chœur d'ombres désincarnées.



Figure 1 – Be Felice. Hippodrame urbain, *Compagnie d'Elles*, 2015. © Pierre Acobas. La profondeur de la perspective et le cadre des portiques.



Figure 2 – Be Felice. Hippodrame urbain, *Compagnie d'Elles*, 2015. © Pierre Acobas. La superposition des plans et les mouvements de barrières.



Figure 3 – Be Felice. Hippodrame urbain, Compagnie d'Elles, 2015. © Pierre Acobas. Barba, le petit être blanc. Deuxième station après l'avancée du public.



Figure 4 – Be Felice. Hippodrame urbain, Compagnie d'Elles, 2015. © Pierre Acobas. Les corps flottants.

2.2.1.1. Générique de Be Felice. Hippodrame urbain

2.2.1.1.1. Distribution

Be Felice. Hippodrame urbain.

Cirque déambulatoire et catastrophé pour huit fuyards, une ballerine et un cheval.

D'après une idée de Yaëlle Antoine.

Librement inspirée par *La Fuite à cheval très loin dans la ville* de Bernard-Marie Koltès.

Mise en scène Yaëlle Antoine.

En collaboration avec Marion Guyez, Didier Préaudat.

Avec Sophia Antoine, Simon Deschamps, Marion Guyez, Thierry Jozé, Malika Lapeyre, Julien Le Cuziat, Laura Terrance, Marta Torrents, Netty Radvanyi et Arto ou Sabrina Sow et Babouchka.

Participation créatrice de Xavier Berlioz et Pau Portabella.

*Sparring partners*¹ : Aurélien Bory, Solange Oswald & Joël Fesel, Didier Plane, Paola Rizza.

Création sonore : Didier Préaudat

Scénographie et accessoires Nicolas Gresnot, Mathieu Miorin.

Costumes : Barbara Ouvray.

Coordination : Thérèse Ribeiro.

Régie générale : Nicolas Gresnot.

Vidéo : Sophia Antoine

Community manager : Sophia Antoine.

Graphisme : Sebastian De Neymet.

Administration de production : Aurélie Vade pied / Laetitia Franceschini /Thérèse Ribeiro

Diffusion : Paco Bialek

¹ Yaëlle Antoine désigne par le terme, emprunté au champ lexical de la boxe, de « *sparring partners* », les personnes qui ont joué un rôle ponctuel, souvent informel, mais toujours décisif dans certaines prises de décisions et choix dramaturgiques.

2.2.1.1.2. Production

Une production de la Compagnie d'Elles

Coproductions, résidences et pré-achats

Cité du Cirque, Pôle régional cirque, Le Mans (72) ;
 La Grainerie, Balma (31) ;
 Pôle cirque Méditerranée, Archaos / CREAC, Marseille (13) ;
 La Paperie, Centre national des arts de la rue (CNAR), Angers (49) ;
 Le Citron Jaune, CNAR, Port-Saint-Louis-du-Rhône (13) ;
 Lieux Publics, Marseille (13) ;
 Pronomade(s) en Haute-Garonne, CNAR, Encausse-les-Thermes (31) ;
 L'Usine, Scène conventionnée¹, Tournefeuille /Toulouse Métropole (31) ;
 Ville de Gaillac (81) ;
 EPPGHV La Villette, Paris (75).

Soutien à la maquette et à l'(E)ffraction(S)

Cité du Cirque, Pôle régional cirque, Le Mans (72) ;
 La Grainerie, Balma (31) ;
Scènes de rue, Mulhouse (68) ;
 L'Atelline, Villeneuve-lès-Maguelone (34) ;
 La Chartreuse, Villeneuve-lez-Avignon (30) ;
 CIAM, Université Toulouse – Jean Jaurès, Toulouse (31).

Aides au projet

Ville de Toulouse (Lauréat Toulous'Up) ;
 Région Midi-Pyrénées ;
 DRAC Midi-Pyrénées ;
 Ministère de la Culture/DGCA.

Aide à la production et à la résidence

Association Beaumarchais-SACD : projet lauréat de la bourse Arts de la rue 2015.
 Avec le soutien de la DGCA / SACD : Bourse Écrire pour la rue 2012.
 Projet pré-sélectionné par le dispositif Auteurs d'Espaces 2015, DGCA / SACD.

Financement participatif

Juin 2015, via la plateforme Ulule.fr pour financer l'opération de diffusion dans le Off de *Chalon dans la rue* en Juillet 2015.
 93 contributeurs, collecte de 3986 euros.

¹ L'Usine a obtenu le label de Centre national des arts de la rue en 2016, devenant le quatorzième CNAR.

2.2.1.1.3. Calendrier de la création

Calendrier des résidences

Juin 2013 – Résidence d'écriture. Ville de Gaillac ;
 Octobre 2013 – La Villette, Paris ;
 Octobre 2013 – Cité du Cirque, Pôle régional cirque, Le Mans ;
 Janvier 2014 – Agiter avant emploi #7, L'Atteline, Lieu de fabrique des arts de la rue en Languedoc-Roussillon, La Chartreuse, Villeneuve-lès-Avignon.
 Avril 2014 – Résidence son. Lieux Publics, Marseille ;
 Mai 2014 – L'Usine, Tournefeuille ;
 Juillet 2014 – *Scènes de rue*, Mulhouse ;
 Septembre 2014 – Lieux Publics, Marseille ;
 Septembre-octobre 2014 – Citron Jaune, Port-Saint-Louis-du-Rhône ;
 Juin 2015 – Pronomades, Encausse-les-Thermes.

Diffusion

Juin 2015 – 4 représentations, festival *Le Mans fait son cirque*, Le Mans (72).
 Juillet 2015 – 4 représentations, Arto, La Grainerie, L'Usine, Toulouse (31).
 Juillet 2015 – 8 représentations, *Chalon dans la rue*, Chalon-sur-Saône (71).
 Juin 2016 – 4 représentations, festival *Vivacités*, Atelier 231, Sotteville-Lès-Rouen (76).
 Septembre 2016 – 4 représentations, Pronomades en Haute-Garonne, Labarthe-Rivière (31).
 Septembre 2016 – 4 représentations, *Arto*, festival des arts de la rue de Ramonville (31).
 Octobre 2016 – 2 représentations, *Fête des vendanges*, Suresnes (92).

2.2.1.1.4. Fiche technique

Extrait de la fiche technique *Be Felice. Hippodrame urbain*¹
pour 2 représentations par jour en diurne

Prévoir minimum entre 1 h et 2 h 30 entre les 2 représentations
Spectacle déconseillé au moins de 12 ans

Temps de montage : 4 h

Temps de démontage : 2 h

Durée spectacle hors équipement casques : 52 min

Durée spectacle équipement compris : 75 min environ

Arrivée J -2 pour toute l'équipe si les horaires de jeu sont compris entre 6 h et 14 h.

Arrivée J -1 pour toute l'équipe si horaires de jeu après 14 h.

Besoins en personnel : 2 bénévoles pour aider au montage + 2 bénévoles pour aider à la distribution des 110 casques

Espace scénique : une ligne droite plate de 14 mètres de large sur 100 mètres de long (exemples : Quais, grand parking, coulée verte, stade, route désaffectée, carrière, long hangar vide, parc...)

80 barrières Vauban (sans plaques) en bon état livrées sur le lieu choisi la veille du montage.

¹ La fiche technique complète du spectacle est disponible en annexe. Voir annexe 1, p. 527.

2.2.1.2. Chronologie de la création

Avant d'entrer dans notre étude des mouvements de la création de *Be Felice. Hippodrame urbain*, détaillons la chronologie du long processus de fabrication de ce spectacle dont nous distinguons quatre périodes majeures : celle, préliminaire, du désir de création (1993-2011), celle, avant la scène, du travail préparatoire (2011-2013), celle du passage à la scène (2013-2015) et, enfin, celle de la création en tournée (depuis juin 2015). Si le désir de création remonte à l'adolescence de Yaëlle Antoine, le travail dramaturgique en vue d'une réalisation dans un cadre professionnel ainsi que le montage de production n'ont commencé qu'en 2011. Les premières résidences de création avec l'équipe constituée ont débuté en octobre 2013 et les premières ont eu lieu en juin 2015 dans le cadre du festival *Le Mans fait son cirque*.

Nous précisons l'évolution de nos fonctions dans chacune des quatre grandes périodes que nous identifions ainsi que la manière dont nos postures d'artiste (dramaturge et interprète) et de chercheuse se sont articulées, entremêlées, complétées ou concurrencées.

1993-2011. Les temps préliminaires

La première période du processus de création de *Be Felice. Hippodrame urbain* que nous repérons s'étend de la première lecture du roman *La Fuite à cheval très loin dans la ville* par Yaëlle Antoine, alors âgée de seize ans, de ses premiers désirs de mettre ce texte en scène jusqu'à la prise de décision d'en faire un spectacle près de dix-huit ans plus tard avec la compagnie qu'elle a fondée et dont elle a la responsabilité. C'est en 2011 que le travail dramaturgique en vue d'une forme ambitieuse et le lancement du montage d'une telle production ont débuté.

Le processus de la création de *Be Felice. Hippodrame urbain* commence sans doute avec la première lecture du roman de Koltès *La Fuite à cheval très loin dans la ville* par Yaëlle Antoine dont elle affirme qu'il a, comme la dernière pièce du dramaturge, *Roberto Zucco*¹, marqué son adolescence et alimenté son désir de créer des spectacles. Elle raconte :

Je commence à lire Koltès en seconde, je vais jouer la gamine dans *Zucco*, je suis à fond, et puis un jour on me file ce bouquin, *La Fuite à cheval très loin dans la ville*. C'est le gros coup de foudre. (Je suis en première.) Ça devient une obses-

¹ Bernard-Marie KOLTÈS, *Roberto Zucco* (1990), Paris, Éditions de Minuit, 2004.

sion, et comme je suis en classe-pilote théâtre, je monte tous les monologues, je ne parle que de ça pendant deux ans. Je monte des scènes entières avec des gens de ma promo... Ça fait vingt-quatre ans que je l'ai lu, et je le relis souvent¹.

En 2009, année où sont célébrés les vingt ans de la mort de Bernard-Marie Koltès, disparu en 1989, Yaëlle Antoine est invitée à réaliser une carte blanche consacrée à l'auteur dans le cadre du festival d'Avignon et crée *Fratrie*² à partir de fragments de pièces de Koltès. Cette création, ainsi que celle de *Parricide exit* (amorcée en 2009 et dont les premières ont eu lieu en 2010) à partir de la figure du tueur en série Roberto Succo ont incité Yaëlle Antoine à relire l'œuvre de Bernard-Marie Koltès, ce qui a réactivé son désir de metteuse en scène. À la suite de *Fratrie*, « je rêve de monter un Koltès³ » se remémore-t-elle. La même année en 2009, elle est sollicitée par l'école de cirque du Lido de Toulouse pour mettre en scène un groupe d'élèves de troisième année (dont nous faisons partie). Ayant replongé dans l'œuvre du dramaturge, elle propose aux élèves du Lido de travailler à partir du roman *La Fuite à cheval très loin dans la ville*. Yaëlle Antoine poursuit son récit :

Le Lido m'a contactée pour mettre en scène les élèves de troisième année. À ce moment-là, je venais de faire un travail qui s'appelle *Fratrie*, j'étais en résidence à Évreux au Théâtre Mega Pobec où j'ai rencontré Didier Préaudat [créateur sonore de *Be Felice. Hippodrame urbain*]. *Fratrie*, c'est une commande pour les vingt ans de la mort de Koltès, un événement organisé par Christophe Galent qui est, à l'époque, directeur de la Scène nationale du Havre et qui s'occupe du Off d'Avignon. À cette occasion, j'ai rencontré François Koltès, le frère de Bernard-Marie Koltès et je lui ai demandé comme ça si un jour il m'accorderait les droits de *La Fuite à cheval très loin dans la ville*. Entre-temps, je monte *Parricide Exit*, une reconstitution de la cavale de Succo. Il n'y a pas un mot de Bernard-Marie Koltès dedans. Mais je rêve de monter un Koltès. C'est pour ça que je me suis lancée avec les élèves en troisième année du Lido sur *La Fuite à cheval très loin dans la ville*⁴.

Yaëlle Antoine travaille ainsi le temps d'une semaine avec les élèves de troisième année du Lido (Gabriel Agosti, Tania Cervantes Chamorro, Nacho Flores, Marion Guyez, Ignacio Herrero Lopez, Pau Portabella, Nicolas Quetelard, Marta Torrents Canals) à La Grainerie, fabrique des arts du cirque et de l'itinérance, à Balma puis à La Commanderie, à Vaour dans le Tarn. Ensemble, et malgré les limites de la langue (le groupe ne compte que deux francophones de naissance et certains des élèves

¹ Yaëlle ANTOINE, autrice et metteuse en scène de cirque, Compagnie d'Elles, entretien du 16 janvier 2017.

² Yaëlle ANTOINE, Compagnie d'Elles, *Fratrie*, 2009.

³ Yaëlle ANTOINE, entretien du 16 janvier 2017, *op. cit.*

⁴ *Id.*

étrangers, arrivés récemment en France, maîtrisent encore mal le français), nous élaborons une lecture¹ mise en cirque et *in situ* de *La Fuite à cheval très loin dans la ville*.

Ce premier temps de travail d'une semaine a donné lieu à une présentation à La Commanderie de Vaour puis dans le cadre de la saison d'*Arto*, festival des arts de la rue de Ramonville en périphérie toulousaine. Cette expérimentation du roman avec les élèves du Lido a été pour Yaëlle Antoine une première impulsion en 2009 vers la création de *Be Felice. Hippodrame urbain* :

J'aime beaucoup travailler avec ces jeunes, car ils sont très enthousiastes. Et comme c'est moi qui décide, j'ai choisi [*La Fuite à cheval très loin dans la ville*]. Ils essayent même des choses impossibles ou insupportables. Je travaille souvent comme ça sur des commandes, c'est un endroit de laboratoire, je peux éprouver des choses, ce sont des prémices et peut-être qu'après j'en fais une création².

Ce court temps d'expérimentation conforte Yaëlle Antoine dans son désir de monter *La Fuite à cheval très loin dans la ville* et a, à plusieurs égards, contribué à déterminer certains des choix majeurs – en termes d'espace et de distribution notamment – de la forme en devenir. Yaëlle Antoine explique ainsi son choix intuitif de travailler *in situ* dès son arrivée à Vaour :

On a fait une résidence à Vaour, dans un lieu qui s'appelle La Commanderie. Quand on est arrivé, je me suis rendu compte que la salle est toute petite, qu'elle est basse de plafond. Je n'ai pas envie de travailler dedans alors que dehors c'est super. On est sorti et je me suis dit : « c'est un texte pour dehors ». En plus, derrière la commanderie il y a un champ. On avait tondu une ligne et les artistes se cachaient dans les hautes herbes et à un moment ça montait vers le cimetière. C'était magique !

Après, à Ramonville, au port industriel, ce n'était pas du tout le même spectacle : avec la barque de l'autre côté du canal, les « équi³ » éclairés aux phares de voitures, les barrières Vauban, c'était magique⁴.

Cette semaine permet de mesurer la complexité de l'hybridation du cirque et du texte dans un espace *in situ* extérieur, ce qui conduit Yaëlle Antoine à choisir de travailler à la création de *Be Felice. Hippodrame urbain* avec une équipe composée d'acrobates *et* de comédiens :

¹ Le choix du format de la « lecture mise en cirque » est lié à l'intention de réaliser cette expérience en partenariat avec le Marathon des mots, festival toulousain de lectures. La présentation de ce travail dans le cadre du Marathon des mots n'a pas abouti en raison des difficultés d'obtention des autorisations d'implantation *in situ* dans les espaces envisagés.

² Yaëlle ANTOINE, entretien du 16 janvier 2017, *op. cit.*

³ Le diminutif « équi » désigne la discipline des équilibres sur les mains. « Je fais des équi », « dans ce spectacle, il y a des équi ».

⁴ Yaëlle ANTOINE, entretien du 16 janvier 2017, *op. cit.*

J'ai une première grosse déception, je me suis rendu compte que, quand même, ce n'est pas évident de faire dire un texte comme celui-là à des circassiens. C'est normal, car c'est un vrai travail d'acteur, mais en fait je me suis rendu compte plus tard que ce n'est évident pour personne, car c'est un roman. Mais ça donne quand même de belles images, je suis vraiment séduite par *l'in situ*¹.

De cette expérience d'une semaine ponctuée par une présentation à Vaour, puis par une transposition à Ramonville, émerge le désir d'en faire une création de plus grande ampleur. Yaëlle Antoine et moi-même (soutenues par plusieurs autres participants à cette expérience) déposons dès 2009 un dossier de candidature au dispositif Jeunes Talents Cirque Europe. Le projet d'alors n'est pas retenu, mais porte en germe la création future de *Be Felice. Hippodrame urbain* comme en témoigne la note d'intention qui apparaît dans ce dossier :

Je me décide alors...

Je vais raconter leur histoire, et celle de Barba, traînée et droguée, celle de Félice, sortie de l'asile qui rencontre la nuit, celle de Chabanne, dealer corrompu, celle de Cassius, abuseur, menteur aux abois, celle de Rose qui cherche son chat, celle des ombres qui mouillent d'urine le pain, celle du chat qui fuit son écuelle bien trop remplie, celle du flic ripou, seul et salace, celle et celle, et en selle !

Je m'en vais à cheval, en selle vers les bas-fonds, pour fuir enfin, très loin... Dans la ville. Et revisiter au hasard du cirque et du théâtre, les recoins obscurs de cette gare, le quartier mal famé de cette ville, le hangar en démolition sur ce port...

Le cirque deviendra un moyen de sublimer le sourire édenté de mes personnages, en dévoilant leur beauté.

Suivez-moi, filons, filons...

Car c'est dans la boue la plus noire que se révèlent les pépites les plus vives².

Dans le même dossier, la description des costumes expose déjà les différentes strates de figures qui habitent *Be Felice. Hippodrame urbain* (les figures de Felice, Barba, Cassius et Chabanne aux contours dessinés et aux costumes de couleurs vives sont encadrées par un chœur bleuté d'ombres de la nuit) :

Il y aura les ombres de la nuit, les membres de la secte, les clients de la griffe rouge, les chats errants. Ces personnages ont une vie de groupe. Ce groupe portera des anoraks, des parkas, des casquettes, des bonnets, des uniformes, aucune distinction ne sera faite entre hommes et femmes, et une certaine homogénéité donnera la couleur du groupe investi. Le tout sera assez atone, morne, sale et usé.

¹ *Id.*

² Extrait de la note d'intention de Yaëlle Antoine dans le dossier de candidature au dispositif « Jeune Talent Cirque Europe » en 2009.

Puis il y aura les personnages : Rose, Barba, Chabanne, Cassius, Lydia la Mauseade... Le parti pris de leurs costumes sera la couleur, des silhouettes très années 80, vivement colorées : du orange, du vert pomme, du rouge, du strass, des tissus synthétiques, des tenues moulantes, criardes. Ces personnages dits « principaux » doivent se détacher dans l'espace exploré pour trancher sur le sombre de la nuit, et être distingués de loin¹.

La metteuse en scène distingue déjà par les costumes deux types de figures dont la distinction participe à la composition de la narration : d'une part, les « personnages dits "principaux" » aux silhouettes dessinées par des costumes de couleurs vives, « criardes », c'est-à-dire sans demi-mesure, capables de faire *apparaître* les interprètes dans la densité de l'espace extérieur. D'autre part, les silhouettes plus discrètes des personnages secondaires sont dessinées par des costumes particulièrement couvrants spécifiques aux espaces extérieurs qui protègent du froid et des intempéries. « [B]onnets », « casquettes », « anoraks », « parkas » enveloppent les corps des acrobates dont ils dissimulent le physique saillant et leur confèrent un certain anonymat. La forme *in situ* et déambulatoire, expérimentée avec les élèves du Lido, est, par ailleurs, déjà envisagée dans ce même dossier :

Le spectacle sera déambulatoire. Ce qui implique une adaptation permanente du spectacle, autant sur les lieux de résidence que sur les lieux de présentation du spectacle. Il est très important que, dès la création, la forme soit pensée avec un public en marche. Les agrès de cirque seront autant de stations inhérentes au déroulement du récit. Le spectacle raconte une histoire, on suit Felice qui sort de l'asile, car elle vient d'obtenir une permission de deux jours, et tente de retrouver Barba, sa sœur... À sa quête viennent se mêler celles des autres personnages².

Sans se départir totalement de l'idée d'un « public en marche », censé traduire la fuite, ni d'une « adaptation » à l'espace, la forme finale de *Be Felice. Hippodrame urbain* ne répond pas de manière conventionnelle aux critères courants de la forme déambulatoire à stations. Le public reste le plus souvent statique et la forme ne compte qu'une seule station. Au gré de la création, la fuite est devenue plus contemplative que participative ou déambulatoire.

Dès 2009, l'horizon dramaturgique du projet de spectacle qui deviendra *Be Felice. Hippodrame urbain* se dessine avec précision. Six ans et de nombreuses péripéties remplis de moments de vie et de création mémorables seront cependant nécessaires avant d'aboutir à la forme finale en juin 2015. Les activités de la Compagnie d'Elles

¹ Extrait du dossier de candidature au dispositif « Jeune Talent Cirque Europe » en 2009.

² *Id.*

ont en effet ralenti entre 2010 et 2011 en raison des difficultés de la création de *Parricide exit* ainsi que de la grossesse et de la maternité de Yaëlle Antoine. Cela explique en partie le délai relativement long entre ce temps de travail avec les élèves du Lido, le premier élan d'une création plus ambitieuse et le lancement de la production en 2011, le début des résidences avec l'équipe constituée en octobre 2013 et finalement les premières en juin 2015.

Pour notre part, ce temps liminaire est celui de notre rencontre avec un inépuisable roman, mais aussi celui de la consolidation de notre collaboration avec Yaëlle Antoine¹ que notre goût commun pour la littérature renforce. Entre 2009 et 2011, nous finalisons la création de notre numéro *Inacheveux* avant de travailler avec le Cirque Eloize et la Compagnia Finzi Pasca dans le spectacle *Nebbia*, puis avec la Compagnie Rasposo dans *Le Chant du dindon*. À ces expériences d'équilibriste et d'interprète dans des compagnies reconnues vient s'ajouter peu à peu la fonction de dramaturge (sans que nous la nommions encore ainsi) qui va de pair avec notre retour à l'université et nos premiers pas de chercheuse. Nous nous inscrivons, en effet, à la rentrée 2011 en master 1 dans le parcours Études visuelles de l'Université Toulouse 2 (qui se nomme encore) « Le Mirail » et réalisons notre premier travail de recherche : un mémoire intitulé *Cirque, texte, théâtre au tournant des années 2010. Une expérience de langage, une histoire de cirque*², prémices candides de la présente recherche. Au terme de cette année de master 1 émerge la perspective de la thèse tandis que le travail dramaturgique de *Be Felice. Hippodrame urbain* se poursuit.

Automne 2011 – octobre 2013 : la création avant la scène

Deux ans après la semaine d'expérience avec les élèves du Lido, Yaëlle Antoine a relancé le processus de la création de *Be Felice. Hippodrame urbain* : elle a réamorcé le travail dramaturgique préparatoire qui avait été laissé en suspens et a entamé, avec Paco Bialek et Aurélie Vadepied, les démarches de production.

¹ Notre collaboration avec la Compagnie d'Elles commence en 2008 avec la création de *Lames sœurs* à laquelle nous participons en tant que stagiaire. Elle est confirmée par la coécriture avec Yaëlle Antoine d'*Inacheveux*, un numéro d'équilibres sur cannes d'une durée dix minutes, notre première création personnelle réalisée, comme le stage au sein de la Compagnie d'Elles, dans le cadre de la troisième année du Lido en 2010.

² Marion GUYEZ, *Cirque, texte, théâtre au tournant des années 2010. Une expérience de langage, une histoire de cirque*, mémoire de master 1 en Études visuelles, Arts du spectacle, communication et médias, Université Toulouse 2 – Le Mirail, sous la direction de Philippe Ortel, 2012.

De l'automne 2011 à la première résidence avec l'ensemble de l'équipe constituée en octobre 2013¹, deux questions parfois contradictoires ont guidé la création de la forme en devenir et ont ajusté son horizon : comment réunir les moyens (humains, logistiques et financiers) nécessaires à la réalisation de cette création ambitieuse dans des conditions de travail décentes ? Comment ajuster l'ambition du spectacle rêvé à la réalité des conditions de production ?

L'équipe de production a ainsi organisé de nombreux rendez-vous afin de convaincre les structures coproductrices des créations antérieures de la Compagnie d'Elles de renouveler leur apport à celle de ce nouveau spectacle, ainsi que d'autres coproducteurs potentiels. Elle a également réalisé de nombreux dossiers de demande d'accueil en résidence, de demande de subventions, de candidatures à des prix et bourses, etc. Yaëlle Antoine a élaboré les premières versions d'une maquette. Un support schématique² de la création en cours provisoire, voire un « modèle réduit³ » de l'agencement et du ton de la création envisagée, supposé laisser présager de la forme en devenir ; un outil de communication capable de convaincre et/ou de rassurer les (potentiels) partenaires⁴.

Conjointement à ce travail de production, la forme en devenir s'est dessinée et précisée grâce à un travail de dramaturgie *préparatrice*. C'est durant cette période que nous avons pris peu à peu notre place en tant que dramaturge et co-auteurice de la création. Nous avons contribué par notre lecture du roman et de l'œuvre de Bernard-Marie Koltès, par les références artistiques et théoriques apportées et les analyses de spectacle partagées avec Yaëlle Antoine à l'élaboration de la forme en préfiguration. Ce temps de création préalable au passage à la scène s'est déroulé dans

¹ Cette première résidence a eu lieu au Mans, à la Cité du Cirque, en partenariat avec La Papeterie, Centre national des arts de la rue (CNAR) situé à Angers.

² La maquette est une « ébauche, esquisse, canevas, projet » d'une création en cours selon la définition empruntée aux beaux-arts et à la littérature. CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES, « maquette » [en ligne]. Ressource numérique consultée le 15 février 2017. <http://www.cnrtl.fr/definition/maquette>

³ CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES, « maquette » [en ligne]. Ressource numérique consultée le 15 février 2017. <http://www.cnrtl.fr/definition/maquette>

⁴ Selon le ministère de la Culture et de la Communication, qui attribue une subvention d'aide à la maquette depuis la mise en place en 2001 du Dispositif pour la création artistique multimédia (DICREAM), la maquette est une forme capable de permettre « à un artiste (ou à plusieurs artistes, en cas de demande conjointe) de formuler un projet, mettant en valeur sa démarche artistique et présentant les caractéristiques économiques et juridiques de son projet ». Dispositif de subvention, aide à la maquette, DICREAM, 2001. Ressource numérique consultée le 15 février 2017.

<http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/politique/dicream/intro-dicream.htm#aide-maquette>

des moments et des espaces souvent informels et a pris de multiples formes¹. La création de *Be Felice. Hippodrame urbain* s'est ainsi appuyée sur un important travail de documentation en particulier à partir du roman et de son auteur, ainsi que sur les spécificités de la création *in situ*. À cela s'ajoute le travail d'expérimentation spécifique à la forme envisagée, qu'une approche réflexive et critique sur le travail en cours – et plus largement sur l'état de la création dans les champs des arts du cirque et de la rue – est venue compléter². La question suivante, récurrente dans les préoccupations d'un certain nombre d'artistes des arts du cirque et de la rue, a traversé de part en part la création de *Be Felice. Hippodrame urbain* : comment écrire le cirque ? Vaste question aux multiples strates, prolongée par cette autre interrogation plus spécifique à cette création : comment rendre compte du mouvement de l'hybridation avant même le passage à la scène ?

Ce cheminement dramaturgique a été traversé par un flux d'échanges réguliers entre Yaëlle Antoine et nous-même sur le mode de la conversation à partir duquel nous avons vu se dessiner, non sans circonvolutions, détours et errances, les contours de la forme en devenir. Précisons que, durant ces deux années, de 2011 à 2013, nous sommes principalement consacrées à la lecture du roman et à son étude, ainsi qu'à celle d'autres textes de l'auteur et à sa biographie. La lecture du roman nous a permis de déployer un large champ de références et de résonances théoriques et artistiques qui ont contribué à alimenter le processus de la création. Nous avons, par ailleurs, mis à profit ces deux années pour affiner notre sensibilité à la création *in situ* et à la création sonore audiocasquée, en transformant notre attention et notre perception de la ville et de ses sons, en étant massivement spectatrices de formes des arts de la rue et plus particulièrement de formes déambulatoires et audiocasquées³. Nos échanges ont été largement occupés par des questions

¹ Ce travail réalisé en amont des résidences de création est assez peu visible et valorisé dans la production. Il n'a fait l'objet que d'une seule résidence (Ville de Gaillac, Juin 2013). « Agiter avant emploi » organisé par L'Atteline et La Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon valorise également cette part du travail de création, cependant les auteurs et leurs projets sont soumis au processus imposé par le dispositif. Il ne s'agit pas d'écrire mais d'éprouver l'écriture. Aussi bénéfique que puisse être cet espace de mise à l'épreuve d'une création en cours, il diffère de ce que peut ou pourrait être un temps de résidence d'écriture, de résidence dramaturgique, d'une création en cirque et/ou en rue en amont du temps d'écriture au plateau.

² Au-delà du désir d'affiner un savoir-faire acquis au gré des expériences, il s'agissait également d'être capable de faire saisir aux partenaires engagés ou potentiels l'horizon visé et de les rassurer sur la « faisabilité » matérielle de cette idée de création ambitieuse et complexe.

³ Voir *infra*, p. 303.

esthétiques et dramaturgiques, mêlées à de complexes problématiques de production¹.

Deux premières résidences ont eu lieu dès l'été 2013 réunissant une équipe réduite. Yaëlle Antoine était accueillie par la ville de Gaillac en juin 2013 dans le cadre d'une résidence dite d'« écriture », selon les termes de la metteuse en scène. Il s'agissait pour elle de retravailler sur le texte, son interprétation, ses intentions d'adaptation et d'anticiper l'articulation du son et de l'image scénique². La résidence suivante, accueillie par l'Établissement public du parc et de la grande halle de la Villette (EPPGHV) à Paris au mois d'octobre 2013, représente une transition entre ce temps de création préparatoire au passage à la scène, qui a impliqué un nombre restreint de personnes³, et le passage à la scène effectif avec l'ensemble de l'équipe de création (dont la majorité des membres n'avait jamais travaillé ensemble ni avec la Compagnie d'Elles). La résidence à La Villette a donc été une résidence de « rencontres » : rencontre entre Yaëlle Antoine et chacun des interprètes qui, individuellement, le temps d'une demi-journée, ont exploré et confronté avec elle leurs corps (et la spécificité de leurs disciplines artistiques) à un espace donné. Ces temps exploratoires ont été l'occasion de fabriquer un *teaser* de lancement dont Sophia Antoine, monteuse de formation, s'est chargée. Ils ont été immédiatement suivis par la première résidence qui a réuni l'ensemble de l'équipe de création (sans, encore, le cheval Arto).

Octobre 2013 - juin 2015. La création en scène

À partir d'octobre 2013, des périodes de résidence avec l'intégralité de l'équipe de création s'ajoutent à ce temps de dramaturgie préparatrice et hors-scène. Le champ d'interprétation et le mouvement d'adaptation du roman s'élargissent à un plus grand nombre de personnes, de sensibilités et de savoir-faire ; *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, mais aussi la lecture menée « à la table » par Yaëlle Antoine et nous-même, commencent à être transformés par les corps en scène et par le travail sonore de Didier Préaudat (qui débute en avril 2014), à s'ajuster à la scène *in situ*, puis à s'agencer au fur et à mesure des douze semaines réparties en cinq sessions avant les premières à la fin du mois de juin 2015.

¹ Précisons que nous avons accompagné Yaëlle Antoine et Paco Bialek à un certain nombre de rendez-vous de production, en particulier dans le cadre de festivals, rendez-vous des professionnels des arts du cirque et des arts de la rue, comme *Circa* à Auch ou *Chalon dans la rue* à Chalon-sur-Saône.

² Après y avoir passé un temps seule, elle y a été rejointe par un dessinateur, Sebastian de Neymet, afin d'enrichir sa lecture d'éléments visuels, puis par moi-même.

³ Sophia Antoine, Yaëlle Antoine, Paco Bialek, Nicolas Gresnot, Marion Guyez, Aurélie Vade pied.

Ces temps de résidence sont un ajustement permanent entre l'horizon imaginé et sa mise à l'épreuve par les corps, les sons, les espaces, les agrès, etc. Il s'agit du temps de mise en scène à proprement parler. Yaëlle Antoine décrit son rôle de metteuse en scène de cette forme hybride, la métamorphose de l'imaginaire qui l'habite vers la forme scénique :

Mon métier c'est plus que mettre en scène, je fais plus que ça, je fais tout. Je ne me contente pas de prendre des scènes que j'installe dans un espace, dans mon travail, les scènes n'existent pas, elles sortent de moi ou alors de consignes que j'ai données à des artistes et qui sur scène expérimentent des choses. Dans mon travail, ça sort quand même beaucoup de moi, d'une envie que j'ai, d'une projection que j'ai, et cela se modifie avec les interprètes. Je suis plus que metteuse en scène, je dirais que je suis dramaturge de mes propres spectacles. Je construis l'espace où tout se joue. Et pour ça j'utilise de façon indifférente le son, le texte, le cirque, la lumière, l'espace, je n'ai pas de préférence. Je ne sais plus si je mets en scène, si je mets en cirque, si je mets en son. Dans *Be Felice. Hippodrame urbain* par exemple, c'est le son¹.

Durant ces périodes de résidences et dans ce travail de mise en scène, nous distinguons plusieurs « chantiers » de fabrication et de composition de la forme scénique.

Il y a tout d'abord un temps de fabrication de *matières physiques*, notamment acrobatiques et/ou chorégraphiques avec ou sans agrès et/ou accessoires. Il s'agit d'une appropriation du roman et de l'espace par le biais des capacités métamorphiques et exploratoires des corps acrobates. Les interprètes incorporent, traduisent et transforment le roman – ou les traces transmises par Yaëlle Antoine – selon leurs corporéités acrobatiques et/ou chorégraphiques.

À cela s'ajoute l'élaboration de *scènes* qui peuvent prendre la forme de tableaux figuratifs ou de séquences narratives – « une suite d'évènements isolables dans la construction narrative² » – qui sont, elles aussi, la traduction d'une interprétation du roman. Elles sont souvent nourries par les matières physiques préalablement élaborées et mêlent acrobatie, jeu théâtral, chorégraphie, voix parlées ou chantées, etc. L'hybridation des matériaux y est d'abord assez grossière, puis se précise et s'affine au fur et à mesure des répétitions. De la plupart de ces scènes, il ne reste que des fragments dans la forme finale de *Be Felice. Hippodrame urbain*, quand elles n'ont pas purement et simplement été éliminées.

¹ Yaëlle ANTOINE, entretien du 16 janvier 2017, *op. cit.*

² Marie-Thérèse JOURNOT, « Séquence », *Le Vocabulaire du cinéma* (2004), Paris, Armand Colin, 2011, p. 108-109.

Si une part de composition existe déjà dans l'élaboration de ces scènes, elle se distingue de la *composition* de la forme finale¹, troisième chantier de la création en scène, que Yaëlle Antoine désigne (comme le travail de dramaturgie préparatrice) par le terme d'« écriture ». Alors que la composition des scènes se concentre sur un nœud précis de l'adaptation et/ou de l'hybridation, la composition de la forme finale (ou de ces étapes provisoires) entend jouer avec l'ensemble des éléments du spectacle.

Pour filer la métaphore musicale de la composition, le travail des matières physiques pourrait s'apparenter au travail individuel des différents instruments, celui des scènes aux premières expérimentations de compositions avec des instruments et des voix différentes : quant à la composition de la forme finale, elle s'apparenterait plus largement à l'orchestration d'une partition polyphonique complexe. À la suite d'autres artistes et chercheurs des arts de la scène, nous emprunterons ponctuellement le paradigme de la « partition » pour étudier le processus de création de *Be Felice. Hippodrame urbain* et l'agencement des différents arts et matériaux qui composent cette forme. Il nous faut préciser que nous envisageons la partition dans une acception plus large que son usage dans le domaine musical. Dans le cas de la création que nous étudions, les partitions auxquelles nous nous référons sont le plus souvent « invisibles² », elles sont énoncées ou performées plutôt qu'écrites, tracées ou produites sous forme une forme « graphique³ ». Elles désignent à la fois l'énoncé qui active le processus d'écriture scénique et celui qui fixe (d'abord provisoirement puis de manière plus pérenne) cette écriture. L'emploi de ce terme témoigne de la posture auctoriale de la metteuse en scène d'une forme acrobatique hybride dont la démarche est proche de celles des metteurs en scènes de théâtre ou chorégraphes qui, comme le souligne Julie Sermon, « tout en se posant des questions d'écriture, de composition et de transmission, se sentaient libres à l'égard de la tradition textocentrée – ou désiraient affirmer leur autonomie vis-à-vis d'elle⁴ ». Le paradigme de la partition nous permettra de traduire et de clarifier « les jeux de simultanéité ou

¹ Composition de la forme finale, mais, avant cela, des formes provisoires que sont les « maquettes » ou les successives « étapes de travail ».

² Julie SERMON, « Partition(s) : processus de composition et division du travail artistique », in Julie SERMON, Yvane CHAPUIS, *Partition(s). Objet et concept des pratiques scéniques (20^e et 21^e siècle)*, Dijon, Les Presses du réel, coll. « Nouvelles scènes / Manufacture », 2016, p. 207.

³ *Ibid.*, p. 30.

⁴ *Ibid.*, p. 32.

d'interférence auxquelles [les mises en relation des différentes composantes du spectacle] donnent lieu au fil de la représentation¹ ».

L'équilibre entre ces trois types de travail en scène a varié à chaque résidence en fonction du calendrier et de l'avancement de la création².

La première résidence à la Cité des arts du cirque du Mans a été une résidence de « mise en marche » de la création. Elle a été consacrée à la rencontre des interprètes avec le travail de Yaëlle Antoine (avec sa manière de diriger le travail et avec la tonalité de ses créations) ainsi qu'avec le roman (que la plupart n'avaient pas encore lu). Nous écrivions ainsi dans notre journal de création :

Le Mans, 27 octobre 2013

Cette résidence aura permis aux interprètes de s'imprégner de l'« histoire », du roman et de ses personnages, mais [selon Yaëlle Antoine], il s'agira d'en livrer l'« essence », l'objectif est de chercher à faire de cette histoire une base dont nous ne conserverons que quelques bribes, pour se rapprocher de traits que l'humanité partage³.

Ce temps de travail a également permis à la metteuse en scène d'éprouver par les corps, par la scène et par la mise en espace un certain nombre des idées élaborées avant la scène : il a donné lieu à un premier travail de matières physiques et de scènes⁴. Cette résidence a permis de déterminer certaines orientations définitives à la création : les multiples essais avec les barrières métalliques ont été concluants ; au contraire, il est décidé de renoncer à certains agrès de cirque : le fil de fer et les cannes d'équilibres seront remplacés par des barrières métalliques.

Une résidence spécifiquement consacrée à la création sonore se déroule en avril 2014, accueillie par Lieux Publics à Marseille. Elle réunit Yaëlle Antoine, le créateur sonore, Didier Préaudat, ainsi que les deux comédiens, Sophia Antoine et Xavier Berlioz. Didier Préaudat décrit ainsi sa rencontre avec la Compagnie d'Elles dont il connaissait le travail mais avec laquelle il n'avait jamais collaboré :

La première session de travail [en avril 2014 à Marseille à Lieux Publics] a vraiment été autour du texte, avec le premier comédien, Xavier Berlioz. Le premier jour, c'était un travail plus pour se connaître, savoir où chacun se plaçait dans le parcours de création. J'avais juste eu les informations sur le travail en cours, sur

¹ *Ibid.*, p. 85.

² Le détail du calendrier et des lieux d'accueil en résidence est indiqué dans le générique du spectacle. Voir *supra*, p. 237.

³ Marion GUYEZ, « *Be Felice. Hippodrame urbain*. Journal de création », Le Mans, 27 octobre 2013.

⁴ Le déroulé de l'étape de travail présentée au terme de cette résidence au Mans en donne un aperçu. Voir annexe 2, p. 530.

les recherches, les improvisations qui étaient en train de poser les jalons. La seule chose que j'avais, c'était le dossier, la note d'intention et le texte. [...] Au départ, on devait travailler sur beaucoup de texte, donc on avait fait des essais avec Xavier et on avait présenté une petite maquette à l'issue de cette première session de travail. Je n'avais pas encore les corps. Pour moi, ça a vraiment été une découverte : de ce qu'est le cirque, du *in situ*. J'avais déjà fait des formes *in situ*, mais dans des performances. J'ai aussi fait du théâtre dit de « plein air », pas de rue. Rien à voir¹.

Pour le reste de l'équipe, six mois se sont écoulés depuis la première période de résidence de l'automne 2013. À L'Usine à Tournefeuille en mai 2014, l'équipe a approfondi et précisé le façonnage des matières, repris certaines des scènes travaillées au Mans et entamé l'élaboration de nouvelles scènes. Cette résidence marque les premiers essais d'écriture dans la profondeur de la ligne de cent mètres, un travail rendu laborieux par le fait que la ligne est implantée sur une vaste esplanade et non déjà découpée par l'espace.

La semaine de résidence qui a eu lieu à Mulhouse en juillet 2014 est marquante dans le processus de création de *Be Felice. Hippodrame urbain* dans la mesure où elle a permis de réaliser plusieurs choix de mises en scène majeurs. La résidence se déroulait dans le cadre du festival *Scènes de rue* qui prend le parti de proposer des créations en cours au sein de sa programmation. Après trois jours d'adaptation à l'espace choisi, quatre présentations de la création en cours ont été proposées au public du festival (deux par jours), dans un contexte de grève des intermittents du spectacle. Durant cette résidence, peu de temps est consacré aux matières et aux scènes, l'équipe se concentre sur la composition de la forme provisoire. Implantés, pour la première fois dans un lieu qui a fait l'objet d'un repérage préalable par Yaëlle Antoine, Nicolas Gresnot et l'équipe du festival², la metteuse en scène et son équipe de création ont pu expérimenter sur la profondeur de la ligne dessinée par le quai de l'Alma qui longe à Mulhouse le Canal du Rhône au Rhin, les conditions réelles d'un espace scénique *in situ* (un espace dessiné par l'urbanisme mais aussi *habité*, dans le cas de ce quai traversé dans sa longueur par des piétons et des cyclistes). Yaëlle Antoine raconte :

Yaëlle Antoine. Mulhouse, c'est la première fois où je me permets de rêver sur une ligne.

¹ Didier PRÉAUDAT, créateur sonore, Compagnie d'Elles, entretien du 25 mars 2017.

² Un lieu qui ne soit pas, comme cela était le cas lors des résidences précédentes, un espace aux abords d'un lieu de création des arts du cirque ou de la rue, qui ne soit pas protégé, barriéré, fermé ni identifié comme espace de représentation.

Marion Guyez. C'est aussi la première fois qu'on est vraiment *in situ* avec *Be Felice*.

Y.A. Oui, c'est la première fois que, quand je vais en repérage, je leur dis que je veux une ligne, et je tombe amoureuse de cet espace. En réalité, j'avais déjà vu la ligne où finalement on a joué à Chalon en me disant « *Be Felice. Hippodrome urbain* ça doit se jouer là ».

C'est la première fois que vous l'éprouvez, qu'elle est concrète et qu'on peut dire, « c'est trop étroit, etc. ». Et puis qu'on l'éprouve avec une population. D'ailleurs, c'est comme ça qu'arrive la conductrice, puisqu'il y a cette femme qui passe avec ses talons rouges et sa robe à pois, qui marche avec une certaine démarche. Je me dis : « Elle est trop belle, je la veux ». Elle sera dans *Be Felice* alors qu'elle n'est pas dans Koltès. Ce quai à Mulhouse est un endroit extrêmement passant et moi je vois des gens toute la journée arriver en face de moi ou derrière moi à vélo. Et je me dis : « mais oui, c'est ça la dynamique ! Pourquoi je n'ai pas fait ça avant ? » C'est vachement important *l'in situ*, parce que du coup, tu captas une certaine dynamique de passage, de marche. Et je vous vois à l'intérieur de cette dynamique. Je suis fascinée par le fait de voir quelqu'un arriver et de le découvrir, à chaque pas qu'il fait, de voir un détail apparaître. La voiture, qui reste coincée au fond, etc.¹

Les barrières métalliques qui ont été dans les résidences précédentes défonctionnalisées et explorées comme agrès, élément chorégraphique ou scénographique, retrouvent leur fonction utilitaire de signalisation, de délimitation de l'espace de jeu, de protection de certains éléments techniques tels que les pieds du portique.

Durant la période de résidences suivante, où la Compagnie d'Elles est accueillie par Lieux Publics à Marseille puis par le Citron Jaune à Port-Saint-Louis-du-Rhône, moins de temps est consacré aux matières physiques que les interprètes ont commencé à incorporer, moins de temps est consacré aux scènes que Yaëlle Antoine entreprend de décomposer et/ou de synthétiser afin d'en intégrer des morceaux (de la séquence au fragment) à la forme en construction, dont la composition est suspendue au terme de ces quatre semaines. C'est également à partir de ce temps de résidence que le travail scénique a été mené conjointement avec le travail sonore réalisé par Didier Préaudat qui explique comment la méthode de travail qu'il découvre l'a incité à modifier et à assouplir sa posture et à devenir, par le son, tout autant acteur de la forme que les autres corps en scène :

Le projet de Yaëlle était encore vraiment en construction, alors que moi au départ, je pensais que les choses étaient relativement arrêtées. J'avais même dit à Yaëlle que je ne pensais pas faire le suivi du spectacle. Je m'étais dit : « je vais

¹ Yaëlle ANTOINE, entretien du 16 janvier 2017, *op. cit.*

faire un environnement sonore, je vais le fournir et puis voilà ». Et en fin de compte, au cours du travail, je me suis aperçu de la forme que ça prenait et de la partie très plastique de la chose mise en place au niveau des corps et de l'espace. Il fallait toujours être en réaction à ce qu'on voyait. Il y avait une nécessité d'*être avec* : être avec les corps et être avec la voix du seul acteur du spectacle. C'est devenu une évidence dès les premiers jours de la deuxième session de travail qu'on a eue tous ensemble (À Marseille, à L'automne 2014). [...] Sur les premières sessions, j'avais un travail qui était studio et plateau. Donc je construisais beaucoup de matières en studio que je testais après, en travail de répétition. Et je ne sais pas qui a fait l'un, qui a fait l'autre, mais ce que je voyais me nourrissait énormément¹.

Ce n'est que six mois plus tard, lors de la dernière ligne droite de création accueillie par les Pronomade(s) en Haute-Garonne, que s'est poursuivie et terminée la composition de *Be Felice. Hippodrame urbain* – tâche que l'espace inapproprié (trop court et trop étroit) a rendue malaisée.

Ces cinq périodes de résidence ont chacune été ponctuées par une « étape de travail ». Par ailleurs, la première résidence au Mans a permis de retravailler une maquette enrichie de la présence (modulable) de trois interprètes.

Durant cette période – dont le début a coïncidé avec notre inscription en doctorat en octobre 2013 et à nos débuts comme chargée d'enseignement en études théâtrales, visuelles et circassiennes – notre fonction dans la création s'est progressivement transformée. Au rôle de dramaturge, complice de Yaëlle Antoine, se sont ajoutés celui d'interprète ainsi que celui de chercheuse. Trois rôles qu'il a parfois été délicat de faire cohabiter dans un même corps, en particulier au fur et à mesure que la composition de la forme avançait. Comment avoir une vision d'ensemble d'une forme lorsque l'on est à l'intérieur, qui plus est sur une scène de cent mètres de profondeur ? Nous avons progressivement abandonné notre fonction de dramaturge pour assurer celle d'interprète. Si nous avons contribué à affirmer l'horizon dramaturgique de la forme avec Yaëlle Antoine jusqu'aux premiers temps de résidence et ponctuellement durant le temps de la création en scène, c'est à elle que revient une grande part de la responsabilité de l'écriture finale qu'elle partage avec Didier Préaudat. Une fois la création scénique entamée, notre part d'auctorialité s'est déplacée : celle de dramaturge s'est enrichie de celle de l'interprète. Les allers-retours entre les différentes fonctions que nous avons su aménager durant une large partie du temps de résidence n'ont cependant plus été possibles dans la dernière phase de création en raison de l'intensité du travail (long

¹ Didier PRÉAUDAT, entretien du 25 mars 2017, *op. cit.*

temps de travail au plateau, peu de pauses et de relâches, intensité physique et émotionnelle que demande le spectacle): « Je me concentre sur mon rôle d'interprète. Au détriment de la dramaturgie que je sens bancal et fragile, mais pour laquelle je ne peux rien depuis l'intérieur et à ce rythme¹ ».

Depuis juin 2015. Une création en tournée

Depuis les premières représentations au Mans en juin 2015, *Be Felice. Hippodrame urbain*, trente représentations ont été données dans sept lieux différents et à des horaires variés (de 8 h du matin à 19 h)² éprouvant l'esthétique et le sens de la forme.

2.2.1.3. Contexte de la création

Be Felice. Hippodrame urbain est le troisième spectacle de la Compagnie d'Elles après *Lames sœurs* (2008) et *Parricide exit* (2010) qui sont les premier et second volets d'un triptyque intitulé *Geste criminel, geste circassien, une histoire de centimètres* dont le troisième volet, *Matricule 777* inspiré par l'histoire de la tueuse en série Karla Faye Tucker condamnée à mort aux États-Unis et traitant du sensible sujet de la peine de mort, a plusieurs fois été reporté et reste encore à créer. Si *Be Felice. Hippodrame urbain* interrompt la continuité de la trilogie, cette création ne s'éloigne pas de la démarche de la Compagnie d'Elles. Ce spectacle prolonge certaines des thématiques qui traversent les différentes créations de la compagnie (la violence, le crime, la folie et la mort) et continue ses expérimentations en matière d'hybridation du cirque avec d'autres arts et de compositions scéniques.

2.2.1.3.1. Une création ambitieuse

Be Felice. Hippodrame urbain est une création, à de nombreux égards, ambitieuse. Ne serait-ce que par le nombre d'artistes mis en scène et le nombre de personnes en tournée qui en font une « grande forme » dans un milieu où les formes « légères », c'est-à-dire peu coûteuses, (du solo au quatuor à la fiche technique simple) sont devenues la norme. Le vaste espace scénique qu'occupe *Be Felice. Hippodrame urbain*,

¹ Marion GUYEZ, « *Be Felice. Hippodrame urbain*. Journal de création », Encausse-les-Thermes, 12 Juin 2015.

² Le détail du calendrier et des lieux de diffusion de *Be Felice. Hippodrame urbain* est indiqué dans le générique du spectacle. Voir *supra*, p. 238.

une rue ou une ligne droite (allée, quai, etc.) de cent mètres de longueur et de quatorze mètres de largeur, en renforce la taille. L'ambition de cette création tient encore à son caractère expérimental. Ce spectacle rompt avec les codes et les esthétiques du cirque contemporain et expérimente tant un registre qu'un espace et, par conséquent, une manière de composer avec ce que cela implique d'errance, d'essais, d'erreurs, d'échecs, mais aussi de fertilité. Le cirque reste au cœur de ce laboratoire qui expérimente deux zones d'hybridations de la création et de l'écriture circassienne : l'hybridation de l'acrobatie et du texte (roman, récit, théâtre) – ici, par le moyen de l'adaptation d'un roman pour le cirque – mais aussi la création d'une forme circassienne *in situ*, pour une rue (que nous distinguons du cirque de « plein air » dont les productions sont plus courantes¹). Cette dimension expérimentale entend éprouver et déplacer les habitudes, les registres, les espaces, les esthétiques du cirque, en élargir les potentialités expressives. Il est ainsi nécessaire de penser la mise en œuvre pratique, avant même toute mise en œuvre scénique, en amont et en fonction des spécificités de la création : le travail de dramaturgie et d'écriture, le travail de création au plateau, mais aussi les démarches de production et de diffusion. Le caractère ambitieux de cette création est renforcé par la structuration fragile de la compagnie, encore « émergente » en 2011 ainsi que par l'instabilité générale des conditions de production.

Nous l'avons déjà mentionné à plusieurs reprises, la création en arts de la scène est connue pour être une activité économique fragile, peu rentable, voire assurément déficitaire. « Au croisement du durable et du vulnérable² », selon la formule de Georges Banu, les spectacles sont des œuvres immuablement onéreuses. Les entreprises de spectacle que sont les compagnies (malgré le statut d'association qu'elles ont souvent en France) sont particulièrement délicates à faire vivre et à structurer de manière pérenne³. Chaque nouvelle création est une nouvelle prise de risque économique.

¹ À ce sujet, voir Marion GUYEZ, « Le cirque et la rue : amorce d'état des lieux esthétique », *Parcours découvertes* édités par HorsLesMurs, 2014. <http://horslesmurs.fr/?p=910>

² Georges BANU, *Amour et désamour du théâtre*, Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 2013.

³ Les activités d'une compagnie sont difficiles à stabiliser et la situation reste précaire y compris pour les compagnies reconnues, soutenues, associées aux structures labellisées et/ou conventionnées par les institutions. De nombreuses compagnies sont dissoutes après leur première création ou après quelques années d'existence. Les conditions de création privilégiées – car contractualisées sur plusieurs années et non entièrement soumises à l'extrême précarité du financement par projet – des artistes associés aux structures labellisées ou de compagnies conventionnées par les DRAC sont rares. Elles n'éliminent pas la vulnérabilité de la création dans le champ des arts du corps et de la scène. Afin de soutenir leur démarche dans la durée, les compagnies concernées par ces associations et conventions sont peu souvent renouvelées. « On sait aussi que, par souci d'inscrire la politique de conventionnement du ministère de la Culture et de la Communication sur

Be Felice. Hippodrame urbain est une création ambitieuse pour une compagnie dont la structuration était en 2011 (et reste encore en 2017) fragile malgré le fait qu'elle soit ponctuellement (et de plus en plus régulièrement) accompagnée par les institutions artistiques et culturelles locales, nationales et internationales¹. Comme de nombreux autres artistes et compagnies, la Compagnie d'Elles est longtemps restée (et reste encore ?) cantonnée dans une « émergence » à la définition ample, antichambre de la légitimité pour des compagnies durablement « jeunes » malgré l'expérience, malgré la reconnaissance de la qualité et de l'originalité du travail artistique². « L'émergence, c'est une bulle qui te permet de flotter éternellement entre la professionnalisation et la retraite³ », ironise ainsi Yaëlle Antoine. Plusieurs raisons expliquent cette situation : tout d'abord, la difficulté à stabiliser un fonctionnement économique dans un marché de la création artistique saturé et concurrentiel comme le montre le rapport commandé par le Ministère de la Culture et de la Communication et coordonné par Frédérique Payn pour l'Office national de diffusion artistique (ONDA) en 2014 :

Dans une économie de redistribution des subventions publiques, l'un des enjeux cruciaux de ces compagnies pour se développer est leur accès aux subventionnements indirects par le biais notamment des apports en coproduction et

la durée, le taux de renouvellement des compagnies conventionnées par les Directions régionales des affaires culturelles est relativement peu élevé. En 2010, 88% des compagnies bénéficiaires d'un conventionnement voyaient leur subventionnement maintenu. En 2013, il s'agissait de 94% d'entre elles. Une compagnie bénéficiant d'un conventionnement le conserve donc le plus souvent, sauf cessation d'activité, sur plusieurs périodes de trois ans». Frédérique PAYN, Françoise BILLOT, Catherine MÉNERET, Jihad Michel HOBALLAH, Marie DENIAU, *Les Pratiques de production et de diffusion de spectacles des compagnies subventionnées. Étude réalisée auprès de 29 compagnies de spectacle vivant subventionnées par le ministère de la culture et de la communication, étude confiée à l'Office national de diffusion artistique (ONDA) par le ministère de la Culture et de la Communication - Direction générale de la création artistique (DGCA), 2014, p. 50. Ressource numérique consultée le 15 décembre 2016. <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Ressources/Rapports/Les-pratiques-de-production-et-de-diffusion-de-spectacles-des-compagnies-subventionnees>*

¹ La Compagnie d'Elles a bénéficié de subventions régionales et nationales et compte un nombre non négligeable de partenaires. Yaëlle Antoine a été lauréate de plusieurs bourses en tant qu'autrice.

² Au sujet de l'émergence dans le champ du cirque et des arts de la rue, voir les captations des deux rencontres organisées par Artcena et la SACD le 6 mars 2017 pour le cirque et le 8 juin 2017 pour les arts de la rue, *Émergence... et après ?*, et disponibles en ligne. *Émergence... et après ? #2 Cirque*, Artcena, SACD, Juin 2017. Ressource numérique consultée le 8 juillet 2017. https://www.youtube.com/watch?v=X_iAPpsPL-k
Émergence... et après ? #3 Arts de la rue, Artcena, SACD, juin 2017. Ressource numérique consultée le 8 juillet 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=Yo6EbYYZS6Y>

³ Extrait de notre « carnet de recherche », notes tirées d'une conversation avec Yaëlle Antoine, 23 janvier 2017.

des achats en diffusion. Or, comme nous l'avons observé, le contexte économique actuel dans lequel s'exercent ces activités est très tendu¹.

La création de *Be Felice. Hippodrame urbain* a contribué à la consolidation de la structuration de la Compagnie d'Elles ainsi qu'à la reconnaissance de sa singularité². Cependant, la fragmentation de l'activité par projets et la faible diffusion, implique, comme dans de nombreuses autres compagnies, une instabilité des ressources et une décomposition de l'emploi. Le personnel administratif, technique et artistique de la Compagnie d'Elles travaille pour plusieurs employeurs (plusieurs compagnies, quand les personnes ne cumulent pas les professions). La multiplication des activités, des engagements et des responsabilités professionnelles auprès de différentes structures ne participe-t-elle pas à freiner la structuration de la compagnie ? Le manque de disponibilité et la nécessité de faire concorder les calendriers disparates des différents employés compliquent les conditions de création et de répétition, entraînent le risque de devoir refuser des dates de diffusion, voire nécessitent des reprises de rôles ou l'anticipation de doublures (ce qui contribue à alourdir les coûts de production).

Dans un article publié en ligne en complément du numéro 38-39 de la revue *Stradda* paru à l'été 2016, la journaliste Julie Bordenave dresse un état des lieux alarmiste des conditions de création dans les arts du cirque et de la rue. Elle rapporte l'inquiétude de plusieurs professionnels de ces deux secteurs dont les récentes institutionnalisations³ ont permis l'expansion, mais que freinent, par ailleurs, des restrictions budgétaires non sans conséquence sur les formes et les esthétiques :

Un paysage qui fourmille de vitalité et de création, mais globalement une paupérisation de plus en plus visible. Laëtitia Lafforgue, présidente de la fédération nationale des arts de la rue ces trois dernières années : « [...] Le secteur s'est développé mais il reste dans une très grande fragilité. » La labellisation centres nationaux des arts de la rue (CNAR), découlant du Temps des arts de la rue (2005–2007), n'est ni gage de stabilité financière, ni de pérennité (voir Chalon, Niort...). Idem dans le paysage circassien, qui voit « une augmentation du

¹ Frédérique PAYN, Françoise BILLOT, Catherine MÉNERET, Jihad Michel HOBALLAH, Marie DENIAU, *Les Pratiques de production et de diffusion de spectacles des compagnies subventionnées. Étude réalisée auprès de 29 compagnies de spectacle vivant subventionnées par le ministère de la culture et de la communication, op. cit.*, p. 51.

² La Compagnie d'Elles a été une compagnie appariée à La Grainerie de 2013 à 2016. Yaëlle Antoine est artiste associée de La Verrerie, Pôle National des Arts du Cirque Cévennes à Alès depuis janvier 2016.

³ Comme pour les arts du cirque, les années 2000 ont été pour les arts de la rue une décennie de légitimation par l'institutionnalisation. 2005-2007 : « Temps des arts de la rue » initié par le ministère de la Culture et de la Communication. 2005 : ouverture de la FAI-AR (Formation avancée et itinérante des Arts de la Rue) et labellisation de neuf Centres nationaux des arts de la rue (CNAR). 2006 : création de la bourse SACD, « Écrire pour la rue ». L'ensemble de ce dispositif valorise les écritures *in situ* spécifiques à la rue, à l'espace public, aux espaces extérieurs, aux lieux non dédiés à la création.

nombre de spectacles et de compagnies, mais pas des dotations », analyse Yanis Jean, délégué général du Syndicat du cirque de création.

Conséquence ? Un impact direct sur la création : davantage de petites formes, qui peuvent tourner partout et coûtent moins cher, à produire comme à programmer. [...] Pour les deux secteurs, la diffusion est rendue aussi malaisée par des temps de création qui s'allongent : moins d'argent chez les coproducteurs, donc plus de temps pour boucler les budgets. « Il y a dix ans, le montage financier d'une production se jouait en un an. Il faut désormais compter deux ans, voire deux ans et demi », précise Philippe le Gal [directeur du Carré Magique, Pôle national des arts du cirque de Lannion et secrétaire de Territoires de cirque]¹.

Pour la Compagnie d'Elles, comme pour de nombreuses autres compagnies des arts de la scène, les négociations tardent à aboutir, de nombreuses « options » ne sont pas confirmées, les contrats de cessions sont signés tardivement, quand des contrats signés ne se voient pas menacés d'annulation². Le travail de production représente donc une charge de travail assez lourde, occupe une large part du temps de création et s'étire sur la durée.

Outre ces limites économiques et managériales, des limites culturelles semblent freiner la structuration de la Compagnie d'Elles qui, en fonction des créations, en fonction des spécificités des hybridations, navigue de réseau en réseau.

2.2.1.3.2. Hybridation de la production

Ne relevant ni pleinement du cirque, ni du théâtre, ni de la danse, l'indétermination formelle des spectacles tels que ceux que crée la Compagnie d'Elles (mais aussi d'autres compagnies de notre corpus) peinent à trouver une place dans le cloisonnement catégoriel souvent aussi excessif qu'imperméable qui régit l'organisation des arts et la culture en France. Un cloisonnement insatisfaisant au

¹ Julie BORDENAVE, « Cartocrise aigüe », *Stradda* n°38-39, été 2016.

² Les premières représentations de *Be Felice. Hippodrome urbain* dans le cadre du festival *Le Mans fait son cirque* sont restées longtemps menacées. Selon un article du journal local *Le Maine libre*, les coupes budgétaires prévues par le conseil municipal du Mans ont réduit l'ampleur de la manifestation culturelle *Le Mans fait son cirque* (parmi de nombreuses autres baisses de dotations) : « Le Mans fait son cirque : évolution vers une biannualité de la parade (- 191 500 €) et réduction du village (- 50 000 €) ». « Le Mans. La ville se serre la ceinture », (article non signé), *Le Maine libre* [en ligne], 02 avril 2015. Ressource numérique consultée le 15 janvier 2017. <http://www.lemainelibre.fr/actualite/le-mans-la-ville-se-serre-la-ceinture-des-mesures-pour-economiser-1m-02-04-2015-130150>

À l'occasion de son départ de la direction de la Cité du cirque qui organise le festival, Alain Taillard relativisait : « Même si on a eu des restrictions budgétaires, j'ai vu des collègues plus malmenés que moi : certains ont vu leurs festivals disparaître », explique-t-il à la presse locale. Florence LAMBERT, « Alain Taillard quitte la Cité du cirque », *Ouest France* [en ligne], 19 mai 2016. Ressource numérique consultée le 15 janvier 2017. <http://www.ouest-france.fr/pays-de-la-loire/le-mans-72000/alain-taillard-quitte-la-cite-du-cirque-4241793>

regard des pratiques et de la majorité des créations des arts du corps, mais que les compagnies qui candidatent à l'attribution de subventions publiques doivent prendre en considération. Le choix de la création en extérieur et *in situ* a contribué à *dérouter* la structuration de la Compagnie d'Elles du « cirque » vers les « arts de la rue », selon les labels qui régissent les missions des structures partenaires de cette création. Malgré le fort ancrage de la Compagnie d'Elles dans le champ circassien et la modeste reconnaissance qu'elle connaît dans ce milieu¹, la création de la forme *in situ* qu'est *Be Felice. Hippodrame urbain* est peu soutenue par les PNC et les structures dédiées aux arts du cirque². Le cloisonnement catégoriel a, en effet, conduit l'équipe chargée de la production de *Be Felice. Hippodrame urbain* à convaincre le réseau des arts du cirque à coproduire et à soutenir une création de cirque en espace public et dans le même temps à développer de nouveaux partenariats avec les structures et institutions des arts de la rue afin d'acquérir une légitimité dans ce champ artistique voisin³. Dans le processus de création de *Be Felice. Hippodrame urbain*, l'hybridation ne relève pas seulement de la composition, de l'écriture scénique mais est prolongée par les conditions de production et par la mise en œuvre pratique de la création.

¹ La Compagnie d'Elles est une compagnie issue du dynamique vivier circassien toulousain. Elle est repérée dès sa première création *Lames sœurs* qui, malgré un parcours de diffusion réduit, a connu un réel succès d'estime. Sa fondatrice Yaëlle Antoine est une ancienne élève du Lido en fil de fer et où elle enseigne depuis plusieurs années cette discipline. La compagnie collabore régulièrement avec La Grainerie, fabrique des arts du cirque et de l'itinérance, structure où elle dispose d'un bureau, d'un espace de stockage du matériel et à laquelle elle a été apparée de 2013 à 2016. *Lames sœurs* a été diffusé en 2009 dans le cadre de Midi-Pyrénées fait son cirque en Avignon, un événement que coordonnaient conjointement les trois structures régionales Circa, Le Lido et La Grainerie (événement devenu depuis l'édition 2017 « L'Occitanie fait son cirque en Avignon », La Verrerie Pôle national des arts du cirque d'Alès a rejoint les autres structures). La compagnie est ponctuellement, mais régulièrement, soutenue par des subventions municipales, départementales et régionales ainsi que par la DRAC de Midi-Pyrénées devenue Occitanie. La singularité de son écriture a été récompensée par la bourse Beaumarchais SACD – Écrire pour le cirque, dès son premier spectacle *Lames sœurs* en 2006, mais, et c'est peut-être l'une des raisons de sa stagnation dans l'émergence, pas par Jeune Talent Cirque, le dispositif de reconnaissance majeur de la création circassienne institutionnalisée en Europe.

² Seuls trois partenaires de la création (coproductions, résidences, pré-achats et aides à la maquette) sur quatorze sont des lieux labellisés ou identifiés comme spécialistes des arts du cirque. Sept de ces quatorze partenaires sont spécialisés dans les arts de la rue et quatre n'ont pas de distinction artistique.

³ Malgré une indéniable proximité, les arts du cirque et de la rue sont pourtant, à plusieurs égards, très peu poreux. Ces deux champs artistiques se sont constitués d'abord en tant que contre-cultures à partir des années 1960 et 1970, puis se sont développés et structurés dans les décennies 1980-1990 en profitant de l'élan de la « démocratisation culturelle » avant de connaître une institutionnalisation relativement récente (2001-2002 pour les arts du cirque, 2005 pour les arts de la rue).

2.2.1.3.3. Une compagnie à la production prolifique

Entre le début du montage de production de *Be Felice. Hippodrame urbain* en 2011 et les premières du spectacle en juin 2015, la Compagnie d'Elles a créé plusieurs autres formes plus « modestes » en termes de budget et de temps de création, mais non moins ambitieuses dans leurs expérimentations de l'hybridation et de leur composition : des commandes avec des contraintes précises, des cartes blanches¹ ou des créations menées dans le champ de l'action culturelle. L'ensemble de ces créations souvent courtes, à la diffusion discrète mais aux dispositifs variés ont été autant d'espaces d'expérimentation qui ont permis à Yaëlle Antoine et à la Compagnie d'Elles de continuer à affiner leur expérience de la création, de la distribution et de la composition de formes circassiennes hybrides, mais aussi d'éprouver des disciplines de cirque, des matières artistiques et des façons de les mélanger non sans conséquence sur la longue² création de *Be Felice. Hippodrame urbain*.

La Violence des potiches (2012), *Histoires minimales* (2012) et *Le Mot lilas haut comme il est large* (2014) ont permis d'approfondir l'expérimentation de la relation entre le cirque et la littérature en travaillant différentes modalités d'hybridations. Dans *La Violence des potiches*, deux comédiennes (dont l'autrice du texte Marie Nimier) et deux acrobates (dont Yaëlle Antoine chargée de la mise en espace de cette lecture) se partageaient la scène. Le texte de l'auteur espagnol Javier Tomeo, *Histoires minimales*³, n'a au contraire été créé qu'avec des artistes de cirque, élèves en troisième année de formation au Lido. *Je garde ma pecan Pie pour plus tard* a été créé avec quinze artistes amateurs, étudiants des cursus artistiques de théâtre, de danse, de cirque, de musique, d'arts plastiques et d'arts appliqués de l'Université Jean Jaurès de Toulouse (dont une minorité de circassiens) largement impliqués dans le processus dramaturgique et a été joué dans le cadre des « Bruits du monde » du Festival d'Avignon en 2013. *Le Mot lilas haut comme il est large* est une adaptation des textes *La Pluie d'été*⁴ et du conte *Ab ! Ernesto*⁵ de Marguerite Duras pour un groupe de détenus

¹ Nous considérons comme une *commande* une création réalisée à la demande d'une structure qui propose des contraintes précises (en termes d'espace, de format, de collaboration, de thématique etc.) et comme une *carte blanche* une création réalisée à la demande d'une structure mais qui, à l'inverse, laisse à la compagnie une (voire toute) latitude de création (dans la limite d'un budget et d'un temps de création donné).

² Longue dans le temps, car si la création de *Be Felice. Hippodrame urbain* s'étend sur quatre années, le temps effectif de résidence a été d'une durée relativement courte.

³ Javier TOMELO, *Histoires minimales*, op. cit.

⁴ Marguerite DURAS, *La Pluie d'été*, Paris, P.O.L., 1989.

⁵ Marguerite DURAS, Katy COUPRIE, *Ab ! Ernesto*, Paris, Éditions T. Magnier, 2013.

du Centre de détention de Muret et d'artistes de cirque professionnels, menée en collaboration avec le festival toulousain de lectures, Le Marathon des mots. Après un temps de travail et de création au centre de détention, l'équipe a donné une représentation à La Grainerie à Balma.

Ces formes plus discrètes ont également permis de faire l'expérience de la création en extérieur (*Histoires minimales* et *Je garde ma pecan pie pour plus tard*) ainsi que des spécificités de l'*in situ*. *Inconnue au Panthéon pourvu qu'elle soit une femme* (2014) est, en effet, une création pour l'église du Jésus à Toulouse. Dans cet espace très contraignant par sa charge culturelle et sacrée, par sa dimension patrimoniale peu propice à l'implantation des agrès de cirque aux lourdes contraintes techniques, par les spécificités spatiales et sonores de l'architecture ecclésiale, Yaëlle Antoine a expérimenté l'hybridation du cirque, du texte et du théâtre mais aussi de l'orgue contemporain improvisé¹, en réunissant des femmes acrobates et comédiennes, professionnelles et amatrices, sourdes et entendantes.

Be Felice. Hippodrame urbain est élaboré conjointement à une activité foisonnante qui témoigne de la façon dont la structuration du spectacle vivant favorise la production au détriment de la diffusion, tout en offrant un fourmillant espace d'expérimentation et en participant, dans le même temps, à la construction de la démarche de la compagnie, à sa structuration et à sa reconnaissance.

¹ À ce sujet, voir Gilles JACINTO, « Le féminisme à l'épreuve de la scène circassienne contemporaine : *Inconnue au Panthéon, pourvu qu'elle soit une femme. Une tentative manifeste de féminisme* de Yaëlle Antoine », Journée d'études « Cirques et esthétiques queer », Toulouse, 2015.

2.2.2. MOUVEMENTS, DÉPLACEMENTS, MUTATIONS. ITINÉRAIRES ET ITINÉRANCE D'UNE ADAPTATION

Nous n'arrivons pas à écrire mieux ; tout ce qu'on peut dire c'est que nous ne cessons pas de bouger, tantôt un peu dans cette direction, tantôt dans cette autre ; mais d'un point de vue suffisamment élevé le tracé d'ensemble tendrait à décrire un cercle.

Virginia Woolf¹

La création de *Be Felice. Hippodrame urbain* repose en premier lieu sur un processus d'adaptation – le déplacement d'une forme donnée d'un art vers un autre, ici du roman vers la scène – qui est l'un des activateurs de mouvements. Le roman *La Fuite à cheval très loin dans la ville* est l'un des moteurs de la création de *Be Felice. Hippodrame urbain* : un point de départ dont la forme scénique s'est progressivement éloignée après s'en être pleinement imprégnée. Au terme de la création, il n'en reste plus qu'une trace lointaine². Non contente de trahir l'œuvre initiale, la Compagnie d'Elles s'en affranchit. La création de *Be Felice. Hippodrame urbain* a cheminé par différentes formes d'adaptation que détaille Muriel Plana dans son ouvrage *Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridations et dialogue des arts* et dans lequel elle définit de façon plus générale l'adaptation de la manière suivante :

¹ Virginia WOOLF, « Le roman moderne », in *L'Art du roman* (1979), traduit de l'anglais par Rose Celli, Paris, Points, 2009, p. 7.

² Manon Ona, directrice de rédaction du *Clou dans la planche* (un site internet qui propose des critiques des spectacles proposés sur les scènes toulousaines) et par ailleurs fine lectrice de Koltès, mesurait l'éloignement entre *Be Felice. Hippodrame urbain* et le roman dont le spectacle est tiré. Après avoir reconnu la difficulté de l'entreprise d'adaptation de *La Fuite à cheval très loin dans la ville* – « Même Lynch y laisserait une dent. Pas facile, pas facile du tout, la lecture seule étant déjà assez musclée », écrit-elle –, la critique observe les libertés prises par la Compagnie d'Elles : « Il aura donc fallu puiser une matière personnelle dans ce magma héroïnomane, cette écriture tentaculaire. La Compagnie d'Elles y aura prélevé les minéraux de son choix – son essentiel, pour ainsi dire – sélectionnant et refondant la pulpe jusqu'à en faire un "hippodrame urbain" [...] Alors oui, il faut ici tout lâcher : l'idée de retrouver le roman de Koltès autrement qu'à travers son esprit, sa douloureuse et subversive ambiance – ce qui est déjà beaucoup ! ; l'idée de tout comprendre – à l'exception de l'armature médicale, il n'y a pas ici de *tout* mais plutôt des bulles voletant les unes auprès des autres, et éclatant au hasard des frictions. [...] La compagnie n'a (a priori) pas souhaité se livrer à l'exégèse d'un roman nébuleux, proposant une appropriation tout aussi fuligineuse, et très personnelle, qui d'ailleurs mobilise des éléments extérieurs à l'œuvre – "librement inspiré", le mot exact ». Manon ONA, « La chevauchée bleutée », *Le Clou dans la planche* [en ligne], 10 juillet 2015. Ressource numérique consultée le 24 février 2017. <http://www.lecloudanslaplanche.com/critique-2030-be.felice-la.chevauchee.bleutee.html>

L'adaptation sera donc *un travail consistant à rendre une œuvre adéquate à un espace de présentation différent de celui dans et pour lequel elle a été apparemment conçue*. Pour qu'on puisse parler d'adaptation, il faudra qu'une *permanence de l'œuvre initiale*, qui est à préciser (fond, forme ou éléments quelconques la rendant perceptible dans le résultat de son adaptation), soit constatée, d'une part ; et que, d'autre part, des *modifications induites par l'espace nouveau de présentation quel qu'il soit* apparaissent, modifications qui toucheront le contenu, la forme, la structure, selon les techniques, le projet artistique poursuivi et les époques, afin qu'un *jeu* (harmonieux ou pas) soit créé entre l'œuvre et les contraintes également variables de son nouveau lieu d'existence¹.

Il s'agit ici d'étudier les déplacements spécifiques à cette adaptation d'un genre plus rare que les adaptations d'œuvres romanesques au théâtre ou au cinéma : celle d'un roman écrit par un auteur de théâtre sous la forme d'une fiction scénique hybride mise en scène par une autrice de cirque *in situ*.

Dans le cas de la création de *Be Felice. Hippodrame urbain*, les mouvements de l'hybridation entre les différents arts de la scène dont nous retenons trois matériaux principaux – l'acrobatie, le texte et la rue – travaillent avec les mouvements de l'adaptation.

L'acrobatie est l'un des arts qui fondent l'identité artistique de la Compagnie d'Elles, elle fait du corps l'un des matériaux majeurs de la création. Plus qu'une simple pratique physique, plus qu'une distribution de disciplines acrobatiques, elle est à plusieurs égards l'un des moteurs sensibles d'une démarche esthétique. L'acrobatie est l'un des modes d'expression physique privilégiés avec lesquels la Compagnie d'Elles compose et s'exprime sur les espaces scéniques qu'elle expérimente. Elle est le dénominateur commun des différentes expériences d'hybridations menées dans lesquelles elle éprouve les représentations du monde, les autres matières artistiques, non sans être elle-même éprouvée, déplacée, transformée, voire défigurée. L'acrobatie est également un horizon dramaturgique qui irrigue le processus de création dès les prémices de conceptualisation des formes et les temps d'écriture à la table : elle est tout autant une manière de penser le monde, de penser les relations, de recevoir une œuvre que de rendre compte du monde par la mise en scène de corps acrobates.

Le texte ainsi que le théâtre – que l'adaptation scénique du roman appelle – prolongent les précédentes expériences d'hybridations réalisées par la Compagnie

¹ Muriel PLANA, *Roman, théâtre, cinéma. Adaptions, hybridations et dialogues des arts*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2004, p. 32.

d'Elles. *La Fuite à cheval très loin dans la ville* est un élément majeur du processus de création de *Be Felice. Hippodrame urbain* ; il en est l'un des appuis – au sens acrobatique – principaux. Il offre un cadre et un horizon à la création : il amène des personnages, la parole et la langue d'un auteur, mais aussi une narrativité fragmentée qui suit le cheminement erratique d'un espace mental halluciné. L'écriture en mouvement de Koltès, que détaille Jean-Pierre Sarrazac dans *Jeux de rêves et autres détours*, stimule l'écriture scénique de Yaëlle Antoine :

Toutefois, dans cette dramaturgie qui multiplie effectivement emprunts et citations, le montage des formes s'avère toujours dynamique et non point statique. L'écriture de Koltès ne s'appesantit jamais sur les formes répertoriées ; elle ne les a pas plus tôt convoquées que déjà elle les transperce, les concasse, les entraîne dans un généreux et rapide flux rhapsodique¹.

La dimension carnavalesque du texte que nous avons étudiée dans notre précédent chapitre ainsi que l'ambivalence que relève encore Jean-Pierre Sarrazac dans l'écriture de Koltès² nourrissent le goût pour le mélange, pour le choc et pour le renversement des registres dont Yaëlle Antoine a fait preuve dans plusieurs de ses créations scéniques qui mettent en œuvre une dramaturgie du déséquilibre³.

Le texte motive le désir de scène d'une compagnie : de sa metteuse en scène, Yaëlle Antoine et de toute une équipe qu'elle contamine par son désir. Il est le point de départ de l'élaboration d'une fiction acrobatique : « Même si à la fin, il n'y a plus le texte de Koltès, au départ, je veux vraiment monter *La Fuite à cheval très loin dans la ville* et qu'on l'entende. Finalement, c'est vraiment devenu un prétexte⁴ », analyse Yaëlle Antoine au terme du processus de la création. Le roman, dont nous avons démontré l'acrobatie, oriente la création acrobatique vers la prise en charge assumée d'un récit, dont il reste à étudier les modalités de mise en œuvre scénique. Le processus d'adaptation en une forme acrobatique et *in situ* confronte également le roman à un autre art : roman et acrobatie se nourrissent et s'éprouvent réciproquement. Ajoutons que la non-assignation de *La Fuite à cheval très loin dans la ville* à un art scénique déterminé et l'absence de tradition de représentation de ce texte précis malgré la notoriété de l'auteur lui permet de se prêter, sans doute plus librement qu'un texte écrit pour le théâtre, à une adaptation scénique acrobatique et hybride.

¹ Jean-Pierre SARRAZAC, *Jeux de rêves et autres détours*, op. cit., p. 114.

² « Le théâtre de Koltès devient aussi le lieu de la plus parfaite ambivalence : le haut et le bas y sont superposables ; tragique et comique y paraissent indémêlables ». *Id.*

³ À ce sujet, voir notre étude de *Lames sœurs*. Voir *infra*, p. 402.

⁴ Yaëlle ANTOINE, entretien du 16 janvier 2017, op. cit.

La rue est un espace dont la Compagnie d'Elles avait déjà ponctuellement fait l'expérience et que la création de *Be Felice. Hippodrame urbain* assume et approfondit :

Yaëlle Antoine : Là, j'ai senti cet espace mouvant, cet espace de passage, cet espace public qui peut m'appartenir à un moment et dont je peux faire quelque chose de différent et le partager. C'est une grande histoire d'amour qui commence. Et puis ce n'est jamais ennuyeux, je ne me suis jamais ennuyée dehors¹.

Nous considérons cet espace comme un matériau artistique à part entière au même titre que peut l'être la scénographie dont il est une extension. Une scénographie à l'échelle 1, monumentale et quotidienne, chargée de la richesse signifiante des « objets pauvres² » et augmentée par une dimension sociale dont elle porte la trace : « la patine du temps qui transforme les œuvres humaines en *memento mori* dont il faut saisir la chance³ », selon l'expression du sociologue David Le Breton.

La « rue », prise comme scène et espace de représentation, a la particularité de n'appartenir ni au théâtre ni au cirque ni à la danse ni à la musique. Elle est en cela propice à l'expérience de l'hybridation et permet potentiellement de déjouer les habitudes du processus de la création acrobatique (ainsi que les attentes attachées au cirque, y compris contemporain). « Nés au cœur d'un XX^e siècle caractérisé par les ruptures des avant-gardes, [en France] la reconnaissance et l'institutionnalisation de tendances à la marge et le brouillage entre les disciplines, les arts de la rue sont emblématiques de mutations artistiques et culturelles majeures⁴ », rappelle la spécialiste de ce champ artistique, Anne Gonon⁵. Sans limites spatiales, le format des spectacles y est volontiers monumental, capable de réunir des foules immenses ; il est tentaculaire lorsque le spectacle se déploie en déambulation dans les artères de la ville, mais les formes miniatures et/ou confidentielles – tels que les entresorts pour un seul spectateur ou, dans un tout autre registre, les *happenings* – y trouvent tout autant leur place. La distinction scène/salle tout comme la relation entre les

¹ *Id.*

² Jean-Luc MATTEOLI, *L'Objet pauvre. Mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, *op. cit.*

³ David LE BRETON, « Le paysage pour le marcheur », *Études de lettres* [En ligne], 1-2 | 2013, mis en ligne le 15 mai 2016. Ressource numérique consultée le 16 avril 2017. <http://edl.revues.org/505>

⁴ Anne GONON, *In vivo. Les figures du spectateur des arts de la rue*, *op. cit.*, p. 16.

⁵ Nous ne nous étendons pas sur l'histoire de ce secteur, mais retenons l'amplitude spatiale et sociale de cet espace de jeu à la récente institutionnalisation. Sur l'histoire des arts de la rue, voir Floriane GABER, *Quarante ans d'arts de la rue*, Paris, Éditions Ici & là, 2009 ; Floriane GABER, *Comment ça commença*, Paris, Éditions Ici & là, 2009 ; Anne GONON, *In vivo. Les Figures du spectateur des arts de la rue*, *op. cit.* ; Martine MALEVAL, Jean-Marc LACHAUD, *Rue des arts. Productions artistiques et espaces urbains*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », série « Arts vivants », 2015.

personnes en scène et les spectateurs n'est pas tout à fait la même que dans une salle de théâtre ou un chapiteau et peut faire l'objet, ici encore, de dispositifs variés et souvent singuliers. En 2013, lorsque la Compagnie d'Elles entamait la création scénique de *Be Felice. Hippodrame urbain*, les formes de cirque *in situ* restaient (et restent encore en 2017) des expériences marginales. Elles semblaient être une préoccupation des structures et institutions plutôt que des créateurs de cirque, d'après l'article « Le cirque au risque de la rue¹ » paru dans *Stradda* et le compte rendu des échanges d'une rencontre professionnelle organisée à Mulhouse en juillet 2013².

Pour la Compagnie d'Elles, la rue et la ville sont plus qu'un simple espace scénique et qu'un nouvel agrès pour les acrobates, elles ont une potentialité créatrice et fictionnelle. Elles sont un appui solide dans le processus de création de *Be Felice. Hippodrame urbain* comme elles le sont depuis des décennies dans d'autres domaines artistiques tels que le roman, le cinéma, la photographie, mais aussi la peinture ou les arts visuels et de la vidéo, et bien sûr d'autres formes de théâtre ou de danse *in situ*³. Julien Gracq décrit ainsi son expérience de la ville, propice à la fiction :

Je vivais dans une ville presque davantage imaginée que connue, où je possédais quelques repères solides, où certains itinéraires m'étaient familiers, mais dont la substance, l'odeur même, gardait quelque chose d'exotique : une ville où toutes les perspectives donnaient d'elles-mêmes sur des lointains mal définis, non explorés, un canevas sans rigidité, perméable plus qu'un autre à la fiction⁴.

L'acrobatie, le texte et la rue sont, à la manière des agrès de cirque, des appuis féconds pour la création dans la mesure où ils sont, chacun à sa façon, porteurs de sens forts et culturellement attachés à certains registres de représentation, à certaines esthétiques, à certaines modalités de mise en scène. Leurs spécificités respectives impliquent des contraintes techniques et dramaturgiques conséquentes qu'il s'agit, si ce n'est de concilier, du moins d'agencer. La Compagnie d'Elles a fait le choix d'adapter ce roman par l'hybridation de l'acrobatie et du texte (et non pas d'en proposer une transposition spécifiquement acrobatique ou spécifiquement théâtrale), et de dissocier le travail sonore du travail physique. Parmi les nombreux

¹ Anne GONON, « Le cirque au risque de la rue », *Stradda*, n°30, Paris, HorsLesMurs, décembre 2013.

² « Le cirque dans/à la rue ? », compte rendu de la rencontre professionnelle organisée le 20 juillet 2013 au festival *Scènes de rue* à Mulhouse, dans le cadre du chantier « Le cirque en espace public », réalisé par Anne Gonon, avec la relecture de Patricia Demé et de Frédéric Rémy, 2013. Ressource numérique consultée le 29 avril 2014. http://horslesmurs.fr/wp-content/uploads/2014/04/compterendu_rencontre_mulhouse.pdf

³ Au sujet de la danse en espace public, voir Sylvie CLIDIÈRE, Alix DE MORANT, *Extérieur danse. Essai sur la danse dans l'espace public*, Montpellier, L'Entretemps, 2009.

⁴ Julien GRACQ, *La Forme d'une ville* (1985), Paris, José Corti, 2001, p. 4.

choix intuitifs ou argumentés opérés durant les prémices à la mise en scène, nous retenons particulièrement celui d'accorder une attention égale à la fabrique du son et à la fabrique de l'image. La forme finale est le résultat d'un montage entre une pièce sonore (presque radiophonique) diffusée dans des casques audio et une pièce physique (qui hybride elle-même l'acrobatie, la danse et le théâtre). Nous retenons également le choix d'une distribution composite, c'est-à-dire constituée d'acrobates, de comédiens et d'une danseuse (et non d'acrobates qui prendraient en charge à la fois l'acrobatie et le texte comme c'est le cas dans plusieurs des spectacles que nous étudions au chapitre suivant¹). Yaëlle Antoine a fait le choix d'une distribution qui offre une large place aux acrobates. Ils évoluent aux côtés d'une danseuse (dont il faut préciser qu'elle a également une formation de trapéziste²), d'un comédien et d'une comédienne. Six des interprètes sur les neuf en scène pratiquent une ou plusieurs disciplines acrobatiques : corde lisse, portés acrobatiques, équilibres sur les mains, fil de fer, contorsion, acrobatie au sol, voltige équestre. Ils sont ainsi capables de traduire tout en nuance l'acrobaticité du roman de Bernard-Marie Koltès. Tandis que les comédiens prennent en charge les voix : d'abord la voix du roman dans les premiers temps de résidence, en particulier Xavier Berlioz qui a lu et/ou récité de longs pans du roman, puis celle de la réécriture par Yaëlle Antoine à partir des résidences du printemps 2014.

La création de *Be Felice. Hippodrame urbain* est ainsi façonnée par des mouvements liés à la transformation d'une forme romanesque en une forme scénique, ainsi que par des mouvements liés à la transformation des arts de la scène eux-mêmes (par leurs relations avec le roman, d'une part, et par leurs relations les uns avec les autres, d'autre part). Nous nous proposons à présent d'étudier les mouvements d'adaptation et d'hybridation qui empruntent des chemins entremêlés parfois contradictoires, qui déplacent l'horizon de la création. Il s'agit d'un cheminement parsemé de choix argumentés, documentés, justifiés, mais aussi de choix très souvent intuitifs, dont certains ont été faits dans l'urgence ou ont été conditionnés par des contraintes (dramaturgiques, mais aussi matérielles, économiques, physiologiques, météorologiques, techniques, etc.). Ensemble, ils ont mené à la forme finale. Aborder le processus de création par les différentes modalités des

¹ Voir *infra*, p. 379

² Précisons que la danseuse Malika Lapeyre a la particularité d'avoir été élève en trapèze en formation professionnelle au Lido, Centre municipal des arts du cirque de Toulouse. Elle enseigne désormais la danse contemporaine dans cette même école.

déplacements opérés de *La Fuite à cheval très loin dans la ville* à *Be Felice. Hippodrame urbain* nous permettra de mieux articuler notre propos en circulant entre les intuitions et les choix plus clairement motivés, entre la folie des désirs et les contraintes, entre les différents « chantiers » et les différentes étapes du processus. Nous déclinons notre analyse selon les trois modalités verbales de déplacement suivantes : déplacer, se déplacer, être déplacé.

Empruntons le chemin qui mène de *La Fuite à cheval très loin dans la ville* à *Be Felice. Hippodrame urbain* et retraçons l'itinéraire d'une adaptation faite d'errances et de circonvolutions jusqu'à tracer une trajectoire en ligne de fuite.

2.2.2.1. Déplacer. Du texte à sa mise en corps

[L]e texte tient forcément, au sein de la représentation, un autre statut et une autre fonction que les autres composantes... D'abord, *par défaut* : le texte est l'unique élément qui n'existe plus en tant que lui-même – en tant que texte *écrit* – dans l'évènement de la représentation ; il se transforme, se métamorphose, voire il s'abolit dans le temps même de sa manifestation... Ensuite, *par excès* : le texte est autrement invasif – à travers les corps, les voix, l'espace, et jusque dans l'esprit des spectateurs qui peuvent le connaître antérieurement à la représentation – que tout autre élément présent sur la scène.

Jean-Pierre Sarrazac¹.

2.2.2.1.1. Lire

« Félice fuyait, poursuivie par la voiture noire² ». Tels sont les mots par lesquels commence *La Fuite à cheval très loin dans la ville*. Ce sont par eux que débute également la création de *Be Felice. Hippodrame urbain*. L'impulsion du mouvement de la création jusqu'à la forme réalisée en 2015 par la Compagnie d'Elles commence avec la première lecture du roman que fait Yaëlle Antoine encore adolescente : la découverte de l'objet adapté par sa future adaptatrice, séduite par un texte, par son style, par la sensualité de sa langue, par la polyphonie de ses *voix*, par son oralité – sa

¹ Jean-Pierre SARRAZAC, *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*, Belval, Circé, 2000, p. 66.

² Bernard-Marie KOLTÈS, *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, *op. cit.*, p. 7.

« parlerie¹ », selon l'expression de Jean-Pierre Sarrazac –, par la densité des *visions* que le roman dessine. L'expérience subjective de la lecture opère un premier déplacement du livre vers la scène intérieure de la lectrice, première interprétation de l'œuvre par le corps et sa capacité imaginatrice. La lecture déclenche le désir de scène et amorce le mouvement de l'adaptation ; elle est un premier geste d'appropriation du roman de Bernard-Marie Koltès par Yaëlle Antoine. Initiatrice de la création au sein de la Compagnie d'Elles, la metteuse en scène amène par contamination l'équipe qu'elle réunit à partager cette expérience de lecture. Les livres circulent et la lecture partagée du roman tisse la cohésion de l'équipe de création : *La Fuite à cheval très loin dans la ville* est l'*agrès* que le groupe a en commun malgré les hétérogénéités de la distribution². L'objet livre à la main, lecteurs et lectrices s'approprient le texte que leurs voix physiques donnent à entendre, traduisant les voix rhapsodiques du roman de l'écrit vers l'oral.

Le processus de création amorcé par ces expériences de lectures individuelles et silencieuses se trouve prolongé par une lecture approfondie du roman³ et par des lectures à haute voix⁴ qui, ensemble, contribuent au déplacement du livre vers sa mise en corps, vers sa mise en son et vers sa mise en scène. Selon l'autrice et actrice Sarah Fourage, la lecture est « le point de départ d'une recherche, d'une exploration, rendant possible l'éclosion d'un univers esthétique, et la vibration d'une émotion⁵ ». Dans le cas de *Be Felice. Hippodrome urbain* les différentes modalités de lectures et de relectures – individuelles et collectives, silencieuses et à haute voix, à la table et mises en espace, dramaturgiques et acrobatiques, intégrales et parcellaires – ont

¹ Jean-Pierre SARRAZAC, *Jeux de rêves et autres détours*, op. cit., p. 109.

² L'hétérogénéité est liée aux pluralités artistiques et disciplinaires des interprètes, mais nous pensons, à ce stade de la création, aux différentes langues parlées, à la plus ou moins grande ancienneté des membres dans la compagnie et aux variations de leur familiarité à l'égard de l'organisation et de l'esthétique travaillée, ou encore à des distinctions dans les savoir-faire considérés comme relevant de la technique, de la production et ceux considérés comme artistiques.

³ La lecture approfondie menée par la Compagnie d'Elles s'approche, selon nous, de l'analyse littéraire dans la mesure où Yaëlle Antoine et nous-même avons cherché à saisir l'économie du roman, mais elle distingue de cet exercice par l'autorisation des interprétations les plus subjectives et les plus fantaisistes.

⁴ Des lectures à voix haute à la table avec l'équipe réunie par la Compagnie d'Elles, lors de la première résidence à la Cité des arts du cirque au Mans en octobre 2013 notamment, ainsi que des lectures en espace dès l'expérience menée avec les élèves du Lido en 2009, puis avec le comédien Xavier Berlioz lors des résidences de l'automne 2013 à Paris et au Mans, et, plus ponctuellement, du printemps 2014 à L'Usine à Tournefeuille. Voir le *teaser* de lancement de la création. Sophia ANTOINE, Compagnie d'Elles, « Teaser de lancement de *La Fuite à cheval très loin dans la ville* », 2013. Ressource en ligne consultée le 28 février 2017. <https://vimeo.com/79083162>

⁵ Sarah FOURAGE, « Un point de départ », *Agôn* [En ligne], Enquêtes, « Des lectures, pour quoi faire ? », mis à jour le 25 octobre 2011. Ressource numérique consultée le 28 février 2017. <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1868>

progressivement déplacé *La Fuite à cheval très loin dans la ville* vers l'interprétation scénique de ce roman par la Compagnie d'Elles. L'étude approfondie du roman, que nous avons menée en dialogue avec Yaëlle Antoine et sa *vision* de metteuse en scène, a confirmé, clarifié, précisé, voire élargi, les directions envisagées. Les lectures ont été « un espace de l'apparition, le lieu de la visibilité du texte¹ », tel que le formulent les chercheuses en études théâtrales Alice Carré et Lise Lenne, et forment un espace transitoire vers l'élaboration d'images scéniques, acrobatiques, plastiques et sonores. Ce déplacement initial du texte vers la voix – courant, pour ne pas dire incontournable, dans le processus de la mise en scène d'un texte de théâtre² (moins courant dans le cas d'une forme acrobatique) – relève déjà, selon Muriel Plana, du mouvement de l'adaptation : « C'est dire qu'une lecture à haute voix est déjà une adaptation dans la mesure où, de l'espace de l'écrit, le texte est projeté dans l'univers de l'oralité, où il subit des transformations³ ». Le corps du lecteur ou de la lectrice devient, à la place du livre, un intermédiaire entre le texte et les destinataires de la lecture ; la voix physique, les gestes, les choix livrent une interprétation, subjective, qui s'adresse à un ou des auditeurs et crée déjà un écart avec la forme initiale.

Ainsi, les lectures dramaturgiques et acrobatiques menées à la table, d'une part, associées aux mises en voix et mises en espace, d'autre part, participent au processus d'*interprétation* du roman : d'abord à sa compréhension, au déchiffrement de la polyphonie du texte et des multiples strates de sens, mais aussi à la manière de le traduire vers les arts de la scène avec la part d'appropriation qu'induit une telle transposition. C'est ainsi qu'est opéré un premier déplacement à travers l'appréhension singulière du texte par une metteuse en scène de cirque et par son équipe artistique. Ces lectures entament le processus d'adaptation et dessinent le devenir scénique du roman, non sans une perte brutale ni sans trahison envers la forme initiale. « Et traduire c'est trahir. Même le rhapsode apporte un peu de poison à l'imagination⁴ », rappelle le poète Hakim Bey. La lecture implique d'emblée des choix – coupes dans le texte, isolement des passages choisis et réassemblages – qui, tout en déformant le roman initial, créent un élan vers la forme scénique.

¹ Alice CARRÉ, Lise LENNE, « La lecture : mode, prétexte ou nécessité ? », *Agôn* [En ligne], Enquêtes, « Des lectures, pour quoi faire ? », mis à jour le 10 novembre 2011. Ressource numérique consultée le 28 février 2017. <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1923>

² Qu'il s'agisse de mettre en scène une œuvre dramatique ou d'adapter une œuvre romanesque vers une forme dramatique.

³ Muriel PLANA, *Roman, théâtre, cinéma. Adaptions, hybridations et dialogues des arts*, op. cit., p. 35.

⁴ Hakim BEY, *Sermons radiophoniques*, traduit de l'anglais par Fleur Ramette, Marseille, Le Mot et le reste, coll. « Attitudes », 2011, p. 47.

Si les différents types de lectures préfigurent à de nombreux égards l'horizon de la composition finale, elles ne sont que les prémices d'un long processus d'adaptation et d'hybridation.

2.2.2.1.2. Une expérience de transposition et de réécriture scénique.

Ce qui importe là, ce qui fait notre émotion théâtrale, c'est que nous sommes confrontés à la danse, à la transe, au tremblement immobile de ces corps en cours de disparition et qui ne cessent d'exprimer des paroles au fur et à mesure de leur anéantissement progressif.

Jean-Pierre Sarrazac¹

Une partie du processus de création de *Be Felice. Hippodrame urbain* a consisté à rendre le roman *présent* en le transposant dans une forme scénique au moyen d'arts et de matériaux hétérogènes, en faisant l'expérience d'une interprétation théâtrale, acrobatique, chorégraphique ou sonore. Certains passages ont été transposés scéniquement et se sont souvent transformés en une « réécriture scénique ». Dans la définition qu'elle propose d'un tel mouvement d'adaptation, Muriel Plana souligne la prévalence de la traduction scénique sur la traduction dramatique (effectivement secondaire dans le cas de l'adaptation acrobatique qui nous intéresse) ainsi que l'écart assumé avec l'œuvre adaptée :

[L]e metteur en scène s'attache directement à la matière romanesque, par exemple, qu'il fait exploser dans une démarche purement théâtrale, corporelle et scénographique. Dans ces spectacles, ce qu'on supprime du texte d'origine, c'est bien plutôt ses dialogues ou ses scènes, sa part dramatique, pour en privilégier les descriptions, les flux de conscience, les analyses philosophiques, la durée. Il s'agit donc moins de retrouver la fable du roman ou de le raconter que de l'imaginer – avec ses propres techniques et son propre imaginaire, dans le respect de sa forme initiale, que le théâtre se refuse alors à absorber².

La chercheuse détaille encore la façon dont le passage à la scène morcelle le texte adapté : sa prise en charge est répartie entre les différents composants de l'écriture scénique. Elle explique : « Si quelquefois on reproduit le dialogue romanesque, on traduit la description dans les décors ou dans l'image cinématographique et l'on

¹ Jean-Pierre SARRAZAC, *Jeux de rêves et autres détours*, op. cit., p. 118.

² Muriel PLANA, *Roman, théâtre, cinéma. Adaptions, hybridations et dialogues des arts*, op. cit., p. 35.

cherche à rendre la narration dans l'action et l'expression des acteurs¹ ». Nous avons montré dans notre chapitre précédent la théâtralité et l'acrobaticité du roman écrit par Koltès, étudions, à présent, à partir d'extraits retenus par la Compagnie d'Elles, la transformation de l'écrit livresque en matière scénique, la mutation des scènes de *La Fuite à cheval très loin dans la ville* en séquences qui constituent la substance acrobatique, dramaturgique et chorégraphique de la mise en scène de *Be Felice. Hippodrame urbain*.

« La Griffes rouge » ou l'épreuve de la théâtralisation

Alors que dans l'expérience menée avec les élèves du Lido en 2009, Yaëlle Antoine avait choisi d'adapter certains extraits dialogués, ce sont plutôt des passages narratifs, pouvant s'apparenter à des textes didascaliques que la Compagnie d'Elles a entrepris de traduire scéniquement, de représenter selon différentes modalités en circulant et/ou en superposant, selon les essais, théâtralisation, dramatisation ou mise en récit. Une véritable épreuve pour une équipe principalement composée d'acrobates malgré la polyvalence et la souplesse professionnelle des interprètes. La complexité de la transposition tient en partie à l'écart entre les images romanesques et les images scéniques dont Ariane Martinez rappelle la différence de temporalité : « Lessing l'avait déjà fait remarquer dans son *Laocoon* : on ne peut peindre comme on écrit et réciproquement, car l'image permet de figurer plusieurs actions simultanées, tandis que le discours repose sur la linéarité et la successivité² ». Marie-José Mondzain exprime, quant à elle, de la manière suivante le mouvement de fabrication de l'image par l'écrit : « L'écriture bute contre elle-même lorsqu'elle veut faire advenir l'image. Il y a du déchirement entre le désir d'écrire et le désir de voir³ ». Les corps en scène se saisissent du rebond que provoque le choc décrit par la philosophe pour composer une image scénique à partir de l'image littéraire.

L'extrait suivant que nous désignons par « La Griffes rouge » est non dialogué et s'apparente, malgré le passé simple, à de longues didascalies. Entre le roman et le théâtre, il *donne à voir* une écriture scénique :

Barba prit son service à « la Griffes rouge » à dix heures du soir. Elle fut, jusqu'à minuit, active, distante, efficace ; elle allait et venait d'un pas raide, grave et

¹ *Ibid.*, p. 33.

² Ariane MARTINEZ, « La pièce didascalique au XX^e siècle... », in Florence FIX, Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE (dir.), *La Didascalie dans le théâtre du XX^e. Regarder l'impossible*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2007, p. 186.

³ Marie-José MONDZAIN, *Images (à suivre). De la poursuite au cinéma et ailleurs, op. cit.*, p. 23.

droite comme une infirmière ; elle n'ouvrait la bouche que pour faire les additions, et annoncer les consommations.

À minuit, Cassius entra. (Barba se couvrit d'écailles). À plusieurs reprises, elle s'assit non loin de lui, et tous deux restaient muets sans se regarder. Puis elle se relevait et reprenait le service.

À minuit et demie, Chabanne entra. (Barbara se changea en glace). Il s'installa au bar, elle lui dit quelques phrases.

Tragard entra à la « Griffes rouge », remarqué par quelques filles isolées. Il s'accouda au bar et regarda la salle. Barba passa près de lui, le frôla plusieurs fois, mais ils ne se virent pas. Les yeux de Tragard se fixèrent sur chaque client, un à un. Puis il s'attarda sur les filles isolées, et il leur sourit très légèrement en laissant un peu retomber ses paupières.

Il disparut dans les couloirs sans que personne n'ait remarqué sa sortie.

À une heure, Barba, adossée au mur, se pencha vers le disk-jockey. Il y eut une musique qu'on reconnut ; on chuchota dans la salle, on rit, on l'interpella, Barba ne regardait pas.

Brusquement, comme sous un coup, elle s'ébroua, se tourna de tous côtés ; se mit au milieu de la piste, et resta un moment, les mains sur les hanches. Puis, elle se mit à danser¹.

Ce passage propice à l'adaptation scénique situe un lieu, l'espace clos du bar « La Griffes rouge », sans en donner de description précise². À la manière des pièces didascaliques étudiées par la chercheuse en études théâtrales Ariane Martinez, cet extrait « s'attache à construire dans l'esprit du lecteur un théâtre imaginaire, plutôt qu'[il] n'indique les moyens techniques de réaliser des images sur la scène³ ». Le déroulement précis des entrées successives des personnages et de leurs déplacements en fait une scène aux bornes suffisamment précises pour être transposée sur scène. Le manque d'indications (ou leur indétermination), comme l'absence de description du lieu où se déroule l'action ou encore l'absence de dialogues, laisse une large place à la création scénique. Une temporalité rigoureuse et clairement énoncée rythme la scène – le déroulement d'une soirée entre vingt-deux et une heure du matin –, secondée en ce sens par des phrases courtes et la juxtaposition de verbes d'action. Cet extrait met en scène les actions de plusieurs personnages : il expose tout d'abord la *routine* de Barba dont les indications données dans le premier paragraphe du passage laissent comprendre qu'elle est serveuse dans le bar. Puis, les *apparitions* successives de Cassius, Chabanne et Tragard dans le bar

¹ Bernard-Marie KOLTÈS, *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, *op. cit.*, p. 30-31.

² Si Koltès décrit le soin que le patron de la Griffes rouge prend à choisir (pour ne pas dire à mettre en scène) son personnel, le texte ne livre aucune indication précise sur le décor du bar. Cette indétermination spatiale renforce le caractère théâtral de l'extrait qui semble se dérouler dans l'espace vide d'une scène de théâtre. « De ses chaussures jusqu'à ses serveuses, tout est soumis à une sélection subtile, où le dosage entre l'extraordinaire et le très conformiste est d'une finesse et d'une perfection admirables. » *Ibid.*, p. 47.

³ Ariane MARTINEZ, « La pièce didascalique au XX^e siècle... », *op. cit.*, p. 186.

rythment à la fois la scène et la soirée. « Tout se passe comme si la pièce didascalique tendait à prendre en compte le processus même du regard, où l'observation prévaut sur la nomination, et où l'apparition et la disparition des êtres et des choses précèdent toute interprétation¹ », précise Ariane Martinez. Le texte, dont la narration adopte littéralement le point de vue du spectateur, appelle à l'interprétation et à la projection du lecteur, de l'adaptateur (ou de l'auditeur d'une version radiophonique).

L'entrée de chacun des hommes s'articule autour de la figure de Barba, personnage central de la scène. Ce texte didascalique semble dessiner plusieurs *tableaux* successifs qui se détachent en paragraphes. Il détaille la posture des corps, notamment l'évolution constante au cours de la soirée/séquence du registre de mouvement et de la corporéité de Barba jusqu'à la danse, ce qu'indiquent les successions d'adjectifs et de verbes – « active, distante, efficace », « raide, grave et droite », « elle s'assit », « elle se relevait » – ainsi que les métaphores successives : « Barba se couvrit d'écailles », « Barbara se changea en glace ». Elles symbolisent les métamorphoses de son corps et traduisent l'attitude de la serveuse envers Cassius dont elle semble chercher à se protéger par une carapace d'écailles, puis envers Chabanne à qui elle donne des signes de froideur. Par ailleurs, le texte rend compte du mutisme ambiant – « elle n'ouvrait la bouche que pour faire les additions, et annoncer les consommations », « tous deux restaient muets » – ainsi que des jeux de (non) regards : « sans se regarder », « ils ne se virent pas » et « [l]es yeux de Tragard se fixèrent sur chaque client, un à un ». Si cette scène est dépourvue de dialogues, l'auteur-rhapsode distille dans son récit de nombreuses indications sonores vocales et musicales qui, en plus d'une voix du récit, dessinent une partition sonore parallèle à la partition physique, presque chorégraphiée, tracée par les corps qui dessinent l'espace du bar et l'espace scénique.

Dès le premier essai de transposition réalisé par la Compagnie d'Elles à la Cité du cirque du Mans le 21 octobre 2013 (tout premier jour de résidence avec l'ensemble de l'équipe), le passage à la scène de l'extrait de « La Griffes rouge » se fait en plusieurs essais par décomposition et recomposition selon plusieurs strates : d'une part, une strate vocale et musicale préfigure la création sonore pensée pour une diffusion par le biais de casques audio (dont la Compagnie d'Elles ne dispose

¹ *Ibid.*, p. 189.

pas encore au Mans) ; d'autre part, une strate tout aussi visuelle que théâtrale, elle-même composée d'un assemblage de plans.

Le texte est d'abord mis en voix, traduit par celle du comédien, Xavier Berlioz, qui énonce (lit ou récite selon les tentatives), à voix nue ou à l'aide d'un porte-voix, l'extrait en question (reproduit ci-dessus). La metteuse en scène s'appuie sur la dimension narrative et didascalique du passage et fait du comédien un rhapsode capable de donner à imaginer la scène par la parole. Le corps du comédien est cependant placé en retrait de l'espace scénique qui est occupé par le reste des interprètes. Faute du matériel technique nécessaire, Xavier Berlioz fait office de voix *off* tandis que les acrobates et la danseuse se chargent des apparitions et de la circulation des figures. Une Barba en robe légère et talons hauts, plateau à la main « traverse lentement la scène en vacillant de temps à autre¹ » dans l'espace scénique rectangulaire spontanément redessiné face aux gradins du vaste gymnase de la Cité du cirque du Mans par l'équipe de la Compagnie d'Elles. Son regard fixe ignore l'activité de l'établissement stylisée par les prémices d'une chorégraphie de cabaret réalisée en arrière-plan avec des chaises. L'acrobate Laura Terrance réalise, quant à elle, un enchaînement dans un registre physique emprunté à la *pole dance* mais sur une corde lisse². L'une des interprètes longe la scène en Félice « paumée, [...] "spectatrice" de ce cauchemar³ ». La partition physique s'est précisée et densifiée au fil des essais tandis que le texte a été coupé au fur et à mesure que la metteuse en scène et les interprètes trouvaient des solutions scéniques pour le traduire. La voix narrative qui résiste dans ce premier essai à la transposition scénique participe à l'épïcisation (provisoire) de l'adaptation en y « incorpor[ant] des éléments épiques⁴ », une « narration au passé » qui « médiatis[e] » et « met à distance⁵ » les éléments scéniques, notamment dramatiques. Nous notons dans notre journal de création que la séquence « fonctionne vite et bien ! » avant d'ajouter : « tellement bien que cette scène est assez vite évacuée⁶ ». Nous voyons plusieurs raisons à cette réaction paradoxale liée à la volonté de dépasser une interprétation littérale du roman. Dans cette séquence, les mouvements acrobatiques et chorégraphiques, même stylisés, ne représentent pas autre chose qu'eux-mêmes ; ils perdent alors la dimension

¹ Marion GUYEZ, « *Be Felice. Hippodrame urbain*. Journal de création », Le Mans, 21 octobre 2013.

² Faute de disposer d'une *pole*, nous avons, pour ces premiers essais, remplacé cet agrès par une corde lisse. L'idée de la *pole dance* est abandonnée avec la scène.

³ Marion GUYEZ, « *Be Felice. Hippodrame urbain*. Journal de création », Le Mans, 21 octobre 2013.

⁴ Laurence BARBOLOSI, Muriel PLANA, « Épïcisation », in Jean-Pierre SARRAZAC (dir.) *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit., p. 73.

⁵ *Ibid.*, p. 76.

⁶ Marion GUYEZ, « *Be Felice. Hippodrame urbain*. Journal de création », Le Mans, 21 octobre 2013

métaphorique et poétique que Koltès leur attribue. Par ailleurs, du point de vue de la mise en scène, une telle interprétation fait trop « scène » pour Yaëlle Antoine qui pratique une écriture scénique fragmentée, elle cherche à échapper à une linéarité du récit et à une « évidence » dramaturgique :

Pour Yaëlle Antoine, il faut lutter contre la logique linéaire de la narration à laquelle nous sommes habitués, pour rester dans la dramaturgie fragmentaire et non narrative de l'écriture cauchemardesque.

Ces deux directions dramaturgiques relèvent du bras de fer, la logique narrative linéaire reprenant très vite le dessus. Même si l'écriture visée est fragmentaire, Yaëlle a utilisé cette narration linéaire pour faire « entrer l'équipe dans l'histoire », pour travailler certaines scènes (impro avec des personnages). Ces moments moteurs, ces sous-textes contaminent l'écriture globale¹.

Dans la même journée, l'équipe a essayé une autre modalité de transposition du même extrait (elle aussi partiellement évacuée) qui a donné lieu à une dramatisation en resserrant l'interprétation de la scène sur la relation entre Barba et Cassius ainsi que sur la fin de la séquence lorsque Barba choisit une musique qui fait réagir la salle et qu'elle danse. Notre journal de création porte la trace suivante de ce nouvel essai : « Barba, fixe sur une barrière, chante "L'amour comme à seize ans" de Marie Laforêt, Cassius derrière Barba la fouille² ». Face aux maigres indications apportées par l'extrait, Yaëlle Antoine a d'emblée puisé dans d'autres extraits du roman pour recomposer une scène entre les deux personnages. Elle s'est ainsi inspirée des passages où le jeune homme cherche à soutirer de l'argent à Barba³ tandis que la chanson de Marie Laforêt évoque la jeunesse de Cassius qui transparaît ponctuellement dans le roman, ainsi que la différence d'âge avec une Barba sans âge mais usée⁴. La théâtralisation de cette scène n'a donné lieu à aucune réécriture de dialogues, mais une interprétation sonore a été ajoutée à l'interprétation physique

¹ Marion GUYEZ, « *Be Felice. Hippodrame urbain*. Journal de création », Port-Saint-Louis-du-Rhône, 16 septembre 2014.

² *Id.*

³ L'extrait qui s'étend de la page 12 à la page 17 commence ainsi : « Cassius donne des coups dans la porte ; il sonne, il frappe, il donne des coups de pied. Barbara entrouvre, dit : "Tu es fou ? – Donne-moi cent francs." et Barbara sourit. "J'ai besoin de cent francs. Ne me fais pas attendre : donne !" Cassius tend la main, regarde à côté ; Barba fait non de la tête, recule ; il tape du pied sur le sol et elle ne referme pas la porte. » Bernard-Marie KOLTÈS, *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, *op. cit.*, p. 12.

⁴ « Chabanne s'assied à la table de Cassius : "C'est toi, Cassius ? Quel âge as-tu ? Seize ans ? Dix-sept ans ? Barba se fournit dans les petites tailles maintenant – ne te fâche pas, ce n'est pas après toi que j'en ai. Mais tu es plus jeune que je ne le croyais ; en tous les cas, bien jeune pour te faire Barba. Tu pourrais pourtant te trouver autre chose. Si tu as seize ans, c'est le bout du monde ; et c'est Barba que tu as dégottée ! Qu'est-ce que tu lui trouves ? C'est un cheval ; et toi, à ton âge, avec la gueule que tu as, tu aimes cela ! [R]regarde sa gueule, regarde ses cheveux, regarde ses dents, regarde ses bras ; elle ferait bien d'être un peu plus bourgeoise." » *Ibid.*, p. 36.

(dramatique, acrobatique et chorégraphique). À la voix narrative du roman, se mêlaient des musiques diffusées, ainsi que la chanson « L'amour comme à seize ans¹ » de Marie Lafôret chantée par Marta Torrents dans sa langue maternelle, le catalan.

Si la profusion d'actions de cet extrait semble le rendre particulièrement propice à une théâtralisation, voire à une dramatisation, il apparaît également que la matérialisation physique et spatiale du texte peut avoir tendance à affaiblir, voire à anéantir, la « parlerie » koltésienne. Comment représenter scéniquement les images qui relèvent non pas seulement du déroulement d'une action, mais d'une stylisation de la scène par la poésie de la langue ? Comment représenter physiquement certaines des nuances subtiles de l'état émotionnel de Barba que le texte exprime par analogie (« Barba se couvrit d'écailles », ou « se changea en glace ») ? Les premières étapes de théâtralisation révèlent la question qui traverse l'ensemble du processus d'adaptation de ce roman : comment traduire scéniquement le style d'un auteur tout autant que ce qu'il entreprend de représenter ? Yaëlle Antoine témoigne de son constat de l'affaiblissement du roman par les successives expériences d'adaptation quasi-littérale de différents extraits :

Yaëlle Antoine : Ce dont je me suis rendu compte aussi – je ne sais pas comment je ne m'en suis pas rendu compte plus tôt –, c'est que ce que décrit Koltès, c'est assez moche. C'est le principe d'enjoliver des choses qui sont crapuleuses et moches. C'est-à-dire que quand tu fais juste l'action du texte : il vient défoncer une bagnole. Ok. L'autre, il la tue pour une poignée de billets... Quand tu réduis à une action, quinze pages de description, tu fais : « Ah, oui, d'accord... ». C'est tout moche quoi, et c'est tout violent. Et la rue c'est ça, c'est violent. Et en fait, c'est une pute. En fait, ils sont défoncés. C'est des crapules, sans aucune dignité. En fait, ils sont homo...

La première fois que Marta marche sur ce quai à Mulhouse, je dis en fait Barba, c'est une pute. C'est la sœur de Félice, elle l'adore, mais c'est une pute. Une femme qui marche sur un trottoir, avec des habits un peu sexy, c'est une pute².

Malgré les pertes, les coupes et l'affaiblissement du roman, l'intérêt de la dramatisation d'un extrait tel que celui de « La Griffes rouge » ne se trouve pas tant dans la représentation scénique obtenue que dans le processus activé, dans le mouvement de déplacement opéré. En effet, l'interprétation dramatique d'extraits

¹ « L'amour comme à seize ans » est un titre interprété par Marie LAFORÊT extrait de l'album *Viens, Viens* produit par Polydor en 1973. (Paroles Yves Dessca, composition par Jean-Pierre Bourtayre). La Compagnie d'Elles a été inspirée par le clip disponible au lien suivant. Ressource consultée le 6 mars 2017. http://www.dailymotion.com/video/xq69be_marie-laforet-fais-moi-l-amour-comme-a-seize-ans-1973_music

² Yaëlle ANTOINE, entretien du 16 janvier 2017, *op. cit.*

de *La Fuite à cheval très loin dans la ville* a participé à la compréhension et à l'appropriation du roman par l'ensemble de l'équipe, elle a prolongé par le laboratoire de la scène le travail dramaturgique réalisé à la table en comité réduit. Cette étape a ainsi conduit à la distribution de certains rôles¹ (bien que Yaëlle Antoine ait longuement répété aux interprètes qu'il n'y avait pas de rôles et pas de personnages, pour désamorcer les propositions de dramatisation et encourager la distanciation), notamment ceux des quatre protagonistes principaux tirés du roman, Félice, Barba, Cassius et Chabanne, mais aussi celui de la mère des jumelles, Lidia (qui ne fait que passer dans *Be Felice. Hippodrame urbain*) et celui de la voisine, Rose (qui a disparu sous les couches de réécriture).

Certaines de ces attributions sont restées dans la version finale du spectacle bien que les scènes qui ont fait l'objet d'une dramatisation aient été encore transformées, émettées, voire effacées. Les deux versions détaillées ont été, essais après essais, assemblées avant d'être encore modifiées. D'elles, il reste dans *Be Felice. Hippodrame urbain* les figures des quatre personnages principaux qui, dans la forme scénique, se distinguent par leurs costumes aux couleurs vives, des « ombres » et des figures secondaires qui les entourent, elles, vêtues de costumes de différents tons de bleus (Figure 3, p. 234). Il reste également des bribes d'actions dont la fidélité au roman a été considérablement distendue : l'assassinat de Barba par Cassius qui ouvre le spectacle, la complicité de Chabanne et Cassius, mais surtout la longue scène de viol de Barba, dite des « gros dégueulasses », qui est une réécriture de la séquence de « La Griffes rouge » et représente la violence liée à la prostitution. La figure du « flic véreux », Tragard, n'a jamais fait l'objet d'une transposition dramatique, sa trace apparaît cependant dans deux des silhouettes d'ombres. L'une porte un calot et l'autre une veste de Police.

Les expériences de théâtralisation de différents extraits de *La Fuite à cheval très loin dans la ville* (la Ferrari rouge, l'accouchement de Lidia-la-Maussade, la mort de Barba, etc.) sont des étapes vers d'autres modalités d'adaptation plus spécifiques à la démarche de la Compagnie d'Elles. « [L]e travail fantasmatique personnel du metteur en scène, parfaitement assumé, peut l'éloigner de l'œuvre adaptée autant que cela lui paraîtra nécessaire à la cohérence de son propre spectacle, où règne une fidélité à l'esprit (voire à l'inconscient) plutôt qu'à la lettre du texte² », précise Muriel Plana dans sa définition de la réécriture scénique.

¹ Marta Torrents en Barba, Simon Deschamps en Cassius, Pau Portabella puis Julien Le Cuziat (qui l'a remplacé) en Chabanne, Malika Lapeyre en petit être blanc.

² Muriel PLANA, *Roman, théâtre, cinéma. Adaptions, hybridations et dialogues des arts*, op. cit., p. 35.

Réécritures physiques

« La palabre est une parole qui est un geste. Parole corporelle, à la faveur de laquelle le parleur se livre bien au-delà de lui-même : jusque dans son appartenance à un monde, à un territoire, à une langue¹ », écrit Jean-Pierre Sarrazac à propos de la langue des pièces de Koltès. Conjointement au processus de théâtralisation d'extraits de *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, la Compagnie d'Elles entreprend une réécriture plus spécifique à sa démarche et à la sensibilité acrobatique de sa metteuse en scène, comme de la majorité des interprètes.

Étudions la manière dont la Compagnie d'Elles transpose la matière romanesque en matière acrobatique. L'extrait suivant, que nous nommons « l'homme au crachat », sert d'appui à l'élaboration d'une matière physique d'acro-contorsion². Au cœur de sa nuit d'errance, Félice fait la rencontre, près d'une pissotière du quai de la Planque aux Anges, d'un groupe de « silhouettes³ » qui, lorsqu'elle demande « Mais vous, qu'est-ce que vous faites ici, à cette heure⁴ ? », lui décrivent une série de rituels fétichistes dont celui de l'homme qui attend pour se faire cracher dans la bouche :

Félice est intriguée. On lui dit :

« Veux-tu lui faire plaisir ? Veux-tu le rendre heureux pour le reste de la nuit ?

– Écoute : tout le temps qu'il est ici – il n'en part jamais avant le matin –, il se promène ; il ne dit rien, ne demande rien, il attend qu'un visage lui convienne – soit qu'il le reconnaisse, soit qu'il y voie un signe qui lui fait croire qu'il sera compris. Alors, il s'en approche.

– Il faut que l'autre s'arrête ; s'il continue son chemin, lui continue le sien en sens inverse ; s'il s'arrête, il faut qu'il ne parle pas – s'il dit un mot, lui s'éloigne vite sans se retourner. Mais l'autre peut rire, avoir l'air méchant, l'air de se moquer de lui : cela ne le concerne pas.

– Si tout se passe comme cela, il se place en face de l'autre, ne lève pas les yeux, ne sort pas les mains des poches, ne bouge plus, mais ouvre la bouche. Il ouvre la bouche et attend. »

On rit à voix basse.

« Il attend que l'autre prépare un beau crachat – plus il mettra de temps, plus, lui, il se réjouira – et il lui crache dans la bouche.

– Il referme sa bouche, reste un peu encore sans lever les yeux, comme pour remercier, et il s'en va. On ne le voit plus pendant deux ou trois heures.

¹ Jean-Pierre SARRAZAC, *Jeux de rêves et autres détours*, op. cit., p. 110.

² Nous désignons par le mot composé d'acro-contorsion le mélange d'hyperflexibilité de la contorsion avec le dynamisme de l'acrobatie : une acrobatie toute en souplesse, une contorsion dynamique. La contorsion classique consiste au contraire à réaliser une série de poses dans des postures montrant une extrême souplesse.

³ Bernard-Marie KOLTÈS, *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, op. cit., p. 61.

⁴ *Ibid.*, p. 58.

- Bien souvent, la nuit passe sans qu'il ait été satisfait une seule fois ; car il ne demande rien ; il attend d'être compris.
- Petit à petit, maintenant cela se sait ; et celui qui veut faire plaisir vient le voir.
- Car lui ne demande rien, ne dit rien, ne regarde jamais plus haut que la bouche. Il attend. »¹

Remarquons d'emblée la théâtralité de ce passage énoncé au discours direct par des voix distinctes, mais indéterminées. Malgré les tirets, l'auteur ne distribue pas précisément la parole entre les différents locuteurs dont le lecteur ignore le nombre et l'identité (le groupe est systématiquement désigné par le pronom indéfini « on »). La succession de répliques s'adresse à Félice dans une voix commune qui, relayant la voix de la narration, lui décrit avec précision, comme un protocole, le rituel de l'homme qui attend un crachat. Comme dans la scène de « La Griffes rouge », le discours des silhouettes donne à voir une scène et se rapproche de la didascalie. Les voix décrivent la circulation codifiée des corps, les conditions de la rencontre, les sorties – « lui s'éloigne vite sans se retourner », « et il s'en va » – et insistent sur le silence des deux personnages, condition de l'aboutissement du rituel-scène : celui qui attend le crachat « ne dit rien, ne demande rien », quant au cracheur « il faut qu'il ne parle pas ». Une fois les conditions énoncées, les voix décrivent l'action de la scène en détaillant le rythme, érotique et spectaculaire, selon lequel le crachat est réalisé. Au ballet de l'approche entre les deux personnes succède une immobilité dense, remplie par les préparatifs du crachat qui approche. La durée de l'attente, gage de qualité du « beau » crachat, renforce l'intensité de l'instant attendu, « plus il mettra de temps, plus, lui, il se réjouira », confient les voix avant de révéler à Félice, non sans guetter sa réaction, l'objet de cette cérémonie. L'homme « referme la bouche » et, savourant son plaisir, « reste un peu encore sans lever les yeux, comme pour remercier », à la manière d'un acrobate qui salue après l'exécution d'une prouesse. La théâtralité de cette description tient encore à la présence d'une assistance que Félice représente comme l'indiquent les rires du groupe juste avant l'annonce de ce qu'attend mystérieusement celui qui ne demande rien et que renforce la notoriété naissante – « maintenant cela se sait » – de cet *excentrique* au rituel singulier². La brièveté, l'étrangeté de ce rituel sexuel raconté comme une scène théâtrale ainsi que son caractère intimiste tendent à rapprocher ce passage du format

¹ *Ibid.*, p. 58-59.

² Nous entendons ce terme dans un double sens : le sens commun de personne hors norme, extravagante ou bizarre, auquel nous ajoutons le sens que le terme possède dans le vocabulaire du spectacle. Au cirque ou dans les variétés, « excentrique » désigne une catégorie de numéros à la mise en scène atypique et/ou comique.

de certains entresorts qui reposent sur un *effet* spectaculaire. Si La Griffe rouge met en scène une « monstruosité [...] décente », « bienséante » et « convenable¹ » qu'il est possible d'assimiler à un certain registre de cirque « tout public » comme nous l'avons montré dans notre précédent chapitre, l'épisode nocturne et confidentiel du quai de la Planque aux Anges dévoile une monstruosité qui outrepassé, quant à elle, les convenances et les normes sociales couramment admises. Précisons que la temporalité mise en place qui repose sur l'attente, le vide, le rien et donc la rareté² renforce l'effet spectaculaire. À la manière de certains « phénomènes » exhibés dans les *sideshow*s, mais aussi de certaines mises en scène de cirque, le crachat provoque autant d'attraction que de répulsion, de curiosité que de dégoût, une curiosité de la saveur du dégoût.

Nous repérons dans cet extrait deux éléments qui motivent une interprétation acrobatique. D'abord, la posture immobile la bouche ouverte de l'homme – que l'on imagine debout la tête légèrement penchée en arrière pour mieux accueillir l'offrande, comme au départ d'une descente en pont par l'arrière – appelle un désaxement du corps. Elle devient un appui à une représentation scénique par l'acrobatie et plus particulièrement par la discipline plutôt statique qu'est la contorsion. Cette discipline permet d'accentuer et de styliser la torsion qu'amorce le corps qui attend. Par ailleurs, la souplesse extrême façonne un corps étrange. La contorsion entretient ainsi une fascination pour le bizarre et certaines figures déforment tellement les corps qu'elles provoquent le dégoût, mais aussi le plaisir, de certains spectateurs. La contorsion traduit donc scéniquement par le corps à la fois la posture du corps et l'étrangeté sociale de l'homme qui attend le crachat. Il ne s'agit pas tant de représenter littéralement la scène décrite par les silhouettes que de prendre appui sur elle pour élaborer une image scénique. L'acrobate et contorsionniste Laura Terrance qui a été chargée par Yaëlle Antoine de l'interprétation acrobatique de cette scène a ajouté à sa pratique de l'acro-contorsion la contrainte de garder la bouche ouverte, tendue vers le haut et le visage renversé. Le pont arrière est la stature stable de cet être étrange (comme la station debout est celle de l'être humain adulte). Les mouvements dynamiques de l'acrobatie lui permettent de circuler dans l'espace dans cette posture. Le corps souple évolue autour d'un visage à l'expressivité rendue étrange par la bouche constamment ouverte et par le visage renversé qui attend manifestement quelque chose et qui,

¹ Bernard-Marie KOLTÈS, *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, *op. cit.*, p. 47.

² Le spectateur potentiel attend tellement qu'il n'attend plus vraiment. Les voix précisent par ailleurs que « bien souvent, la nuit passe sans qu'il ait été satisfait une seule fois ». *Ibid.*, p. 59.

dans l'adaptation réalisée par la Compagnie d'Elles, reste indéterminé dans la mesure où aucun texte ne vient seconder cette traduction physique et que personne ne vient jamais cracher dans cette bouche ouverte. La physicalité développée traduit la présence énigmatique de cette figure qui « intrigu[e]¹ » Félice sans fournir l'explication de ce comportement étrange, sans jouer non plus du ressort inconvenant de la scène. De cet extrait du roman, de la matière physique et des séquences qui ont été composées à partir de cela, il ne reste plus qu'une traversée au tout premier plan de la ligne dans la forme finale de *Be Felice. Hippodrame urbain* ; de la scène du roman, il ne reste plus que la *figure* de l'homme au crachat, sa posture plus que les interactions avec les silhouettes.

Le petit être blanc, autre figure étrange du roman, a également fait l'objet d'une traduction physique par la Compagnie d'Elles. Félice rencontre cet être dont nous avons montré l'indétermination et l'abstraction dans notre précédent chapitre², lorsqu'elle rend visite à son ancien amant, Chabanne. Ce dernier refuse d'abord d'ouvrir à Félice qui le supplie, « Félice : Ouvre-moi, ouvre-moi !³ », puis il cède lorsqu'elle insiste encore dans une réplique si exagérément théâtrale qu'elle en devient comique : « Félice : Chabanne, je me laisse mourir devant ta porte⁴ ». La porte s'ouvre sur un passage qui alterne l'épique et le dramatique, sur le récit – ici encore aux allures didascaliques et au passé simple – de la scène et la voix intarissable du petit être blanc au discours direct qui prend Félice pour Barba. Comme dans le cas de l'homme au crachat, les postures et mouvements du « corps blanc » motivent l'interprétation acrobatique de cette figure monstrueuse, très agitée, offensive et toxique qui tétanise Félice⁵, dissout Chabanne⁶ et empêche leur rencontre⁷. La rapidité, la mobilité, l'agilité et la légèreté dont le petit être blanc fait

¹ *Ibid.*, p. 58.

² Voir *supra*, p. 205.

³ Bernard-Marie KOLTÈS, *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, *op. cit.*, p. 22.

⁴ *Id.*

⁵ « Félice avançait toujours, évitant mille obstacles, tâtonnant comme en pleine nuit ; et, lorsque sa main rencontra le dossier d'une chaise, elle s'en saisit brusquement, s'assit, poussa un soupir, et décida de ne plus bouger. » *Ibid.*, p. 23.

⁶ « Félice voulut dire : “Chabanne, oh, Chabanne !”, mais Chabanne se confondait déjà avec la fenêtre. [...] Chabanne s'était dissout dans la lumière de néon qui traversait les vitres ; et Félice se mit à trembler. » *Ibid.*, p. 24.

⁷ « [E]lle ne put rien appréhender de [Chabanne], de son regard, de ses mains, de son visage, et fut de nouveau ressaisie par les deux boules brillantes, tout près d'elle, qui ne voulait pas la lâcher. » *Ibid.*, p. 22.

preuve, mais aussi sa capacité à s'agripper aux corps¹ qui l'entourent et à tourner² sont des appuis à l'élaboration d'une interprétation physique et dynamique (pour ne pas dire acrobatique) de cette figure mutante, c'est-à-dire hybride *et* changeante.

La Compagnie d'Elles, soucieuse de traduire la monstruosité et la difformité de cette figure insaisissable – une personnification de la drogue en corps volatile, hypermobile et possessive³ –, représente un personnage tout aussi hybride et changeant. Elle compose une silhouette difforme à la fois ballerine et clown blanc, ni acrobate ni danseuse, au genre indéterminé qui gravite autour des personnages, s'y accroche comme au corps de Chabanne ou les humilie comme Félice et Barba (Figure 3, p. 235).

Si la voltigeuse Marta Torrents interprétait un petit être blanc hyperactif accroché à Chabanne (incarné par le porteur Pau Portabella) dans les premières expérimentations menées par Yaëlle Antoine avec les élèves du Lido, c'est une danseuse – une « ballerine⁴ », selon le dossier de production – que la metteuse en scène distribue dans ce rôle qu'elle affuble d'un tutu plateau et de pointes⁵. Outre l'oxymore que représente le choix de faire sortir la ballerine des grands plateaux pour la faire évoluer sur le bitume des « cagnes-trottoirs » (sans en faire sa caricature), les tissus délicats et clairs des tenues de danse classique résistent mal au contact du bitume qui les déchire et les salit. Il en va de même pour les pointes qui s'usent à un rythme effréné : le tissu s'use et l'humidité dissout le plâtre qui les

¹ « Elle essaya immédiatement de s'arracher aux aspérités du petit corps qui l'accrochaient, la pinçaient, la piquaient, la retenaient comme des crabes [...] et fut de nouveau ressaisie par les deux boules brillantes, tout près d'elle, qui ne voulait pas la lâcher. [...] Félice entra, poussant le petit corps blanc qui reculait par à-coups, sans relâcher ses innombrables étreintes. » *Ibid.*, p. 22 et 23.

² Les didascalies au présent et entre parenthèses qui accompagnent les répliques du petit être blanc l'indiquent – « (Il tourne sans arrêt autour de Félice, assise, qui n'ose pas lever les yeux) [...] (Il colle son visage aux lunettes de Félice) [...] (puis il se remet à tourner, de plus en plus vite autour d'elle) [...] Le petit être blanc (s'arrêtant brusquement de tourner) » – ainsi que certaines des suspensions narratives au passé simple : « Le petit corps blanc se remet à tourner ». *Ibid.*, p. 23 et 24.

³ Le petit être blanc ne manque pas de rappeler à Félice que Chabanne est sous sa coupe et que l'intruse n'est pas la bienvenue : « Tu es l'ancienne de Chabanne, n'est-ce pas ? mais il a changé, tu sais. Il n'est plus pour toi, maintenant. Il était bien, Chabanne, n'est-ce pas ? [...] Le petit être blanc (s'arrêtant brusquement de tourner) : je me fous comment tu t'appelles ; je m'en fous qui tu es. Ce que je peux te dire, c'est que tu ne resteras pas ici ; tu ne vas pas rester ici longtemps. Après, tu déguerpis. Ne crois pas que tu vas t'installer ici. C'est moi qui paie, ici ; moi, moi seul ! Le fric, c'est moi qui le sors ; ce qui mijote, là — tu sens ? —, c'est moi qui l'ai payé. Tu sens ? Et ce n'est pas n'importe quoi. L'appartement, c'est moi qui le paie, avec mon fric. Alors, tu ne vas pas rester ici. » *Id.*

⁴ « Cirque déambulatoire et catastrophé pour huit fuyards, une ballerine et un cheval ». Voir le générique de *Be Félice. Hippodrome urbain*, voir *supra*, p. 236.

⁵ Après avoir auditionné des danseuses et recruté l'une d'entre elles de formation classique, c'est finalement Malika Lapeyre (initialement chargée de la part chorégraphique de la création) qui interprêtera ce rôle suite au désistement de la danseuse recrutée.

constitue. Les accidents du terrain urbain précarisent la fluidité, voire entravent, les petits pas de la danse classique. En plus d'exposer la fragile sylphide aux rudesses de la rue, un maquillage de clown blanc ainsi qu'un chapeau conique viennent perturber la silhouette de la danseuse classique. La nudité du torse blanchi par un maquillage délavé déchoit le clown blanc de la prestance qui est la sienne¹. Outre le caractère mobile et dynamique que nous avons déjà signalé et que la danse peut tout autant traduire que l'acrobatie, la description du « corps maigre, sec, dont la peau s'entortillait autour des os² » du petit être blanc évoque en effet la maigreur associée aux danseuses classiques (comme la maigreur des corps toxicomanes), les pointes, quant à elles, traduisent métaphoriquement les « aspérités du petit corps » qui « piquent³ » Félice avant qu'il ne tournoie autour d'elle. La scène prend une tournure clownesque, hyperbolique, monstrueusement fellinienne lorsqu'à la fin du passage, le petit être blanc surjoue son rôle de « marmiton⁴ ». La succession d'actions que les didascalies indiquent dessine le canevas d'une partition physique aux gestes vifs et amples, extrêmement sonore :

(Il renifle) [...] (Il se remet à tourner, et Félice ferme les yeux) [...] (Il va chercher une casserole sur la cuisinière, lui met sous le nez) [...] (Son rire mitraille Félice, qui perd l'équilibre) [...] (il se frappe la poitrine) [...] (Il lui met la casserole sous le nez) [...] (Il tourne). [...] (Il se frappe la poitrine ; puis) [...] (Sans cesser de tourner, il se met à pleurer et cela crépite sur le sol comme une pluie)⁵.

Les énumérations de types de cuisson, de plats et de sauces ponctuées de courtes phrases interrogatives adressées à Félice continuent de marteler le rythme toujours plus effréné de cette séquence assourdissante :

Cuisinier, c'est mon métier : rôtis, braisés, fricassés, sautés, sautés, sautés ! (Son rire mitraille Félice, qui perd l'équilibre). C'est mon métier : sauté, farci, soufflé, étouffé ; j'aime cela. – Toi, tu ne me vois toujours pas ? – Gibelotte, marinade, pigeons, poulardes, cocottes (il se frappe la poitrine), c'est moi ! (Il lui met la casserole sous le nez). Tu ne sens rien ? Tu ne vois rien ? Tu es timide ? Tu es bête, bête, bête ? Je sais tout faire, moi ; cuisinier c'est mon métier. (Il tourne). Qu'est-ce que tu veux que je fasse ? Cuissots, blanquettes, matelottes ? (Il se frappe la poitrine ; puis :) sauces soubise, gribiche, sauces ravigotte, charcutière, bordelaise, moutarde, bâtarde ? (Sans cesser de tourner, il se met à pleurer

¹ Clown aux bonnes manières, le clown blanc représente la droiture et l'autorité dans les trios de clowns classiques qu'il forme avec l'auguste et le contre-pitre. Son costume, le « sac », élégant voire fastueux, contribue à sa prestance.

² Bernard-Marie KOLTÈS, *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, *op. cit.*, p. 22.

³ *Id.*

⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁵ *Ibid.*, p. 24-25.

et cela crépite sur le sol comme une pluie). Je sais tout faire, moi, sauce poulet, je sais tout faire !¹

Des larmes inattendues, exagérément abondantes et sonores, comme le signale la comparaison avec le crépitement de la pluie sur le sol, est le point culminant de ce numéro clownesque juste avant que, coupé par Chabanne dans son élan, le petit être blanc ne se dégonfle comme un ballon de baudruche : « (Il paraît s'endormir) [...] et il ne bougea plus² ».

Malika Lapeyre n'est cependant ni clown ni danseuse classique ni acrobate : la corporéité de cette danseuse contemporaine exigeante, familière du cirque et formée aux pratiques somatiques³ tranche avec la silhouette que dessine le costume et accentue l'étrangeté et l'hybridité du personnage. Avant de trouver une place autonome dans le spectacle, Malika Lapeyre a travaillé le petit être blanc en relation avec la figure de Chabanne (incarnée par les porteurs Pau Portabella puis Julien Le Cuziat) dans un duo entre les portés acrobatiques et le pas de deux de la danse classique, plus spécifiquement l'adage qui se danse souvent à deux et qui peut contenir quelques portés. L'hybridité du duo – composé d'un porteur formé en cirque et d'une voltigeuse-danseuse formée en danse, deux techniques physiques proches mais différentes dans la mesure où elles appartiennent à deux milieux artistiques distincts – servait d'appui à l'interprétation du passage par Yaëlle Antoine. Le pas de deux du ballet classique est réalisé par un duo danseur-danseuse qui, malgré la verticalité du corps de la danse classique et la différence de rôle du danseur et de la danseuse, évoluent tous les deux au sol. Les portés sont des passages dans la variation chorégraphique. Le danseur soulève la danseuse, il accompagne l'élévation de certains de ses sauts. Dans les duos de main à main, les portés sont, au contraire, au cœur du mouvement et de la relation, la personne qui voltige évolue *sur* la personne qui porte et ne touche que rarement le sol. Le porteur (ou la porteuse) soulève, pousse, propulse, stabilise, retient, rattrape, etc. le corps de sa ou son partenaire qui réalise des figures d'équilibre sur les pieds, les mains, la tête ou les hanches ainsi que des figures acrobatiques (salto, courbettes, etc.). Voltigeurs et voltigeuses se suspendent, s'accrochent, s'agrippent ou se posent sur ce corps-pilier avec les mains mais aussi avec les moindres creux, rebonds, replats et autres plis du corps. Les peaux, les chairs et les muscles adhèrent. Précisons que l'emprunt de l'adage par des duos de portés acrobatiques est courante. Ces duos

¹ *Ibid.*, p. 25.

² *Id.*

³ Malika Lapeyre est diplômée en Éducation somatique par le mouvement (ESM).

chorégraphient leurs portés grâce à des gestes, une fluidité du mouvement, voire des costumes empruntés à la danse classique. Certains duos y intègrent même la danse sur pointes comme le duo chinois de la troupe de Guang Dong¹.

Dans le cas du duo composé par la Compagnie d'Elles, la corporéité solide de Pau Portabella ancré dans le sol, renforcée par un regard absent, ignorant les sollicitations de sa partenaire, traduisait l'impassibilité du personnage comme paralysé : « mais Chabanne était loin, indistinct, vague silhouette en contre-jour, appuyé tout au fond de la pièce contre la fenêtre² ». Au contraire, la corporéité sautillante de la danseuse sur pointes, prompte à s'agiter autour de son partenaire traduisait l'hyper-mobilité d'un petit être blanc intrusif et possessif³, aux allures de parasite qui s'accroche et s'agrippe à sa proie. L'alignement et la verticalité des corporéités respectives attendues de la part d'un porteur de main à main et d'une danseuse ont peu à peu été transformés au profit de la férocité de la relation : tout en conservant la solidité pour l'un et l'extrême mobilité pour l'autre, les corps se déforment, celui de la danseuse se ramasse sur soi et glisse vers une corporéité animale. Le souffle nécessaire à l'exécution des mouvements physiques se transforme en grognements et en feulements ; les visages grimacent.

Après avoir essayé d'autres modalités de transposition de la figure du petit être blanc, cette ambivalence initiale résiste dans la version finale du spectacle. Le pas de deux en duo a été effacé, mais le petit être blanc mi-clown, mi-ballerine, mi-homme, mi-femme, hante l'espace scénique de sa pâleur fantomatique et mêle aux pas de danse classique une corporéité animale, féroce et nerveuse dont la brutalité et l'appui sur les quatre membres tranchent avec la légèreté sautillante de la ballerine. La fragilité de sa peau nue contraste également avec la rigueur du revêtement des sols urbains (bitume, graviers, cailloux, etc.) qui renforce l'étrangeté de sa présence. Malika Lapeyre incarne une figure difforme que sa corporéité mutante, car en transformation permanente, rend aussi monstrueuse qu'insaisissable.

Les différents exemples de transpositions et de réécritures scéniques de *La Fuite à cheval très loin dans la ville* montrent la brutalité du déplacement opéré par l'adaptation, les mutilations, les déformations et la défiguration de l'œuvre qu'un tel

¹ Voir le pas de deux acrobatique de la troupe de Guang Dong dans l'émission télévisée *Le Plus grand cabaret du monde* sur France 2, 21 février 2015. Ressource numérique consultée le 9 juillet 2017. <http://www.patricksebastien.fr/guang-dong-pas-de-deux-le-plus-grand-cabaret-du-monde>

² Bernard-Marie KOLTÈS, *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, *op. cit.*, p. 23.

³ Le petit être blanc s'adresse ainsi à Félice : « Qu'est-ce que tu faisais, par là ? Tu passais ? Tu étais dans les parages ? Tu venais juste faire une petite visite ? Cela, c'est possible : tu manges, tu dis bonjour, c'est normal. Mais, après, tu te casses. » *Ibid.*, p. 24.

processus engendre. Ces expériences confirment dans le même temps la potentialité de l'acrobatie à traduire scéniquement des figures romanesques ambiguës et complexes.

2.2.2.1.3. Recomposition d'une écriture

À ce déplacement par extraits et par figures s'ajoute un déplacement de la forme même du roman. L'économie du roman *La Fuite à cheval très loin dans la ville* guide celle de la forme scénique et déplace, par là même, les codes de composition de l'acrobatie. Bien au-delà d'une histoire et de ses personnages, la Compagnie d'Elles transpose et recompose toute une écriture – une fiction hybride et polyphonique – qui rompt tant avec le registre performatif, qu'avec les logiques courantes d'agencement des formes circassiennes de même qu'avec une certaine idée de la narration sur scène (réaliste, vraisemblable, linéaire, etc.). La forme romanesque donne des points d'appuis (autrement dit un cadre) à la création acrobatique qui diffèrent de ceux que cet art peut prendre lorsque l'acrobatie préside à la création. L'adaptation demande (ou permet) de repenser la représentation et la composition acrobatique, qu'elle éloigne des conventions acrobatiques courantes. Elle semble tendre vers la « romanisation » de la forme acrobatique. Dans la définition de la « romanisation » – qui n'est pas nécessairement une adaptation – qu'elle élabore à partir de la théorie du roman de Mikhaïl Bakhtine, Muriel Plana souligne en effet que ce processus travaille à déstabiliser le carcan formel de l'art romanisé : « Quand il se romanise, le drame n'emprunte pas de formes au roman, "car [celui-ci] ne possède pas le moindre canon", mais l'imite en se libérant de tout ce qui est "conventionnel, nécrosé, ampoulé, amorphe [...] de tout ce qui freine [sa] propre évolution, et [le] transforme en stylisation [...] d'[une] forme [...] périmée [...]”¹ ». Comment le passage par le roman déforme-t-il et dépèce-t-il les conventions formelles de l'acrobatie ?

En premier lieu, en adaptant *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, la Compagnie d'Elles se réapproprie le régime de représentation du roman, celui de la fiction. Rappelons qu'un tel régime ne va pas de soi dans le cadre de la création acrobatique et scénique contemporaine plus volontiers performative, abstraite ou autoréférentielle qui privilégie « l'opsis » plutôt que le « *muthos*² » et que l'on trouve

¹ Mikhaïl BAKHTINE, « Récit épique et roman, méthodologie de l'analyse du roman », in *Esthétique et théorie du roman* (1975), traduit du russe par Daria Olivia, Paris, Gallimard, coll. « Tel », cité par Muriel PLANA, « Romanisation », in Jean-Pierre SARRAZAC (dir.) *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit., p. 189-190.

² Jacques RANCIÈRE, *La Fable cinématographique*, op. cit. p. 9.

plus couramment dans les formes cinématographiques de cirque que scéniques malgré la potentialité fictionnelle du mouvement acrobatique que nous avons démontrée¹. La Compagnie d'Elles se réapproprie également une *fable* dont le cadre n'est pas celui du cirque et qui n'est pas régie par les spécificités du corps acrobatique malgré l'acrobaticité du texte. Les exemples de transpositions que nous avons déjà étudiés montrent comment l'équipe de création s'est appropriée des personnages et des figures, des relations, des actions, des scènes qui composent des bribes d'histoire et qui superposent les strates spatio-temporelles du roman à l'espace-temps de la scène. Au-delà de ces éléments, c'est aussi la part esthétique, politique et philosophique du *muthos* de *La Fuite à cheval très loin dans la ville* que la Compagnie d'Elles interprète, emprunte à la fable koltésienne et déplace dans le champ acrobatique. En suivant le « voyage immobile » et polyphonique d'une Félice-rhapsode à sa sortie d'hôpital psychiatrique, le roman propose une représentation du monde du point de vue de personnes peu audibles et peu visibles dans l'espace d'expression publique et artistique dominant. Koltès met dans le même temps en lumière les vies « minuscules² », insignifiantes, improductives voire dévastées par la drogue, la maladie, la précarité de la « vermine », plus fréquemment stigmatisées, étrangéisées ou exoticiées dans le discours public que considérées dans leur dignité humaine. Sans jamais nommer les maux ni les vices (à l'exception de la maladie mentale de Félice), le roman contribue, par son cheminement, à représenter l'ordinaire complexité, la vitalité et l'humanité de ces vies envahies par la violence. À contrepied des discours et des représentations stigmatisantes, spectaculaires ou misérabilistes, Koltès entreprend une réhabilitation sociale des personnes marginalisées (ou qui ont fait le choix de la marginalité). La polyphonie, les styles, les métaphores et les images de la langue de Koltès dont nous avons donné plusieurs exemples, esthétisent tant la cruauté et la violence que la sensibilité et la vitalité des personnages qu'ils subliment. Les métaphores et les personnifications font des personnages des figures allégoriques et déploient la part de parabole qui anime la fable somme toute assez simple du roman si l'on s'en tient à son intrigue. Jean-Pierre Sarrazac souligne ainsi la portée philosophique des textes et des personnages koltésiens qui transcendent la simple représentation et affirment « une certaine conception du monde » :

¹ Voir *supra*, p. 68.

² Pierre MICHON, *Les Vies minuscules* (1984), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996.

Le théâtre de Koltès a ceci en commun avec le dialogue platonicien que chaque personnage y accouche de ses propres pensées et opinions, lesquelles sont aussitôt confrontées à celles des autres personnages. D'où le statut si particulier du personnage koltésien : à la fois individué – incarné – et allégorique – exprimant une tendance et une position générale de l'humanité. Palabreur ou griot, il entre en scène en champion d'une certaine conception du monde¹.

La potentialité métaphorique des gestes et mouvements acrobatiques qui, nous l'avons expliqué, n'ont pas ou peu de référents dans le réel permet de transposer cette portée allégorique de la fable koltésienne. La discipline aérienne qu'est la corde lisse, ainsi que les portés, la voltige équestre et les disciplines d'équilibres (fil de fer et équilibres sur les mains) mettent en scène des corps renversés et flottants, suspendus, dans des mouvements d'élévation. Les variations de rythme des mouvements (de la rapidité à l'extrême lenteur, voire à la staticité) et leurs postures dans l'espace, ne touchant plus terre, déforment les représentations courantes, réalistes et vraisemblables des corps humains et se prêtent à une interprétation métaphysique. L'acrobatie dynamique (sauts, propulsion des corps) et l'acrobatie contorsionnée, réalisées au sol, travaillent l'animalité des corps, une animalité que la présence d'un (vrai) cheval et la relation sensible et sensuelle entretenue avec sa cavalière renforcent.

L'adaptation implique cependant de reconfigurer la façon dont l'acrobatie (encore souvent démonstrative et spectaculaire) est mise en scène ainsi que sa manière de représenter l'humanité. Le déplacement consiste ici à sonder les strates de signification du geste acrobatique, à l'inscrire dans le mouvement plus large du spectacle (à la direction tracée par l'interprétation du roman) et d'en ajuster l'intensité pour lui donner une juste place par rapport à l'équilibre de l'ensemble de la création, au « sens » de la fable et à l'orchestration de la composition. Par ailleurs, une « [r]hapsodie des formes² » s'ajoute à celle des voix, comme le souligne Jean-Pierre Sarrazac à la suite de Patrice Chéreau : « Mais [cette liberté] renvoie aussi, toujours selon le jugement de Chéreau, à la propension de Koltès à traverser et à assembler en rhapsode des formes théâtrales (ou para-théâtrales, extra-théâtrales) diverses et contrastées³ ».

L'hétérogénéité, la fragmentation, mais aussi les variations de styles et de rythmes spécifiques au roman se traduisent par l'hybridation de la forme scénique, sa fragmentation, par son réassemblage et ses réajustements. Didier Préaudat fait

¹ Jean-Pierre SARRAZAC, *Jeux de rêves et autres détours*, *op. cit.*, p. 111.

² *Ibid.*, p. 113.

³ *Id.*

part de sa perception de cette expérience de dramaturgie par la scène et par la transformation des matières scéniques façonnées :

Dans mon expérience de théâtre, la création se faisait dans une espèce de déroulé qui suit le texte. Alors que là, la construction se faisait au jour le jour et se repensait à chaque fois. J'ai trouvé ça très intéressant, très déstabilisant – entre autres pour les comédiens. Au départ on était tous en train de chercher le cadre, on était tous en train de naviguer dedans. Et ça, ça m'a laissé énormément de champ de travail¹.

Précisons que si le processus d'adaptation déplace l'écriture romanesque vers l'écriture scénique, la « romanisation » vers laquelle elle tend alors déplace à son tour la composition acrobatique qui s'écarte des conventions contemporaines dominantes et s'ajuste à la dramaturgie du spectacle. La dynamique de composition de l'acrobatie est perturbée par la dynamique de romanisation.

2.2.2.1.4. Mise en son : entre le roman et la scène, entre la voix et la vision

L'importance accordée à la création sonore pour laquelle Yaëlle Antoine a fait appel à Didier Préaudat, créateur sonore par ailleurs scénographe, tenait en premier lieu au souci de *faire entendre* le roman, la voix d'un auteur au-delà des genres, la voix de Koltès – avec toute la part de sacralité que peut contenir ce nom pour celles et ceux qu'il a transformés et qu'il fait vibrer –, la singulière polyphonie de la « parlerie » du texte ainsi que la « rhapsodie des formes », dans un environnement, *in situ* et acrobatique, *a priori* peu propice à la qualité de prise de parole et d'écoute à laquelle nous ont habitués les « abri[s]² » que sont, selon Marie-Madeleine Mervant-Roux, les salles de théâtre « moderne[s] ordinaire[s]³ ». La chercheuse souligne que ces salles, dont elle étudie l'évolution acoustique, sont l'un des rares lieux des espaces urbains à être « protégé[s] des bruits de l'extérieur (le reste du théâtre, la rue)⁴ », ce qui n'est pas le cas dans les chapiteaux de toile qui restent inévitablement bruyants, car poreux à ces bruits. Mervant-Roux ajoute que, dans une salle de théâtre, « [l]es voix, les sons (toutes les voix, tous les sons) ressortent sur un *fond de*

¹ Didier PRÉAUDAT, entretien du 25 mars 2017, *op. cit.*

² Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, « Du lexique de l'acoustique au lexique de la sonorisation. Une altération sourde du théâtre », in Jean-Marc LARRUE, Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, *Le Son du théâtre. XIX^e-XX^e siècle*, Paris, CNRS éditions, 2016, p. 72.

³ *Id.*

⁴ *Id.*

*silence*¹ ». Comment rendre le texte audible en dehors d'un tel écrin de protection ? C'est à cette question que se confronte la Compagnie d'Elles en adaptant *La Fuite à cheval très loin dans la ville* dans une forme *in situ* comme nous en avons déjà fait mention dans notre chronologie de la création². Le casque audio qui isole partiellement des bruits extérieurs et permet une qualité d'écoute subtile permet de satisfaire cette exigence « aurale³ ». Yaëlle Antoine décrit sa découverte de l'utilisation du casque dans le cadre de la création de spectacles et les potentialités scéniques qu'elle en saisit :

Et puis il y a un spectacle décisif pour moi, quand je vois le Begat Theater au festival de Ramonville, le spectacle *Les Demeurées*. Là, je découvre le casque. Le spectacle me plaît énormément, mais surtout : le casque ! Et je me dis : « Mais oui ! Il faut faire du spectacle de rue avec des casques ! » Il y a une relation au son qui vient se superposer à l'espace. Deux choses importantes de mon travail : le son et l'espace. Les ajustements sont possibles. Et surtout, on ne demande plus à des circassiens de jouer comme des « théâtraux », le texte peut être chuchoté, murmuré, des choses peuvent être chuchotées, les choses naturelles marchent. Plus c'est « cinéma », plus ça marche. Je me dis donc que c'est un outil intéressant⁴.

Le casque est le dispositif par lequel est pensée la création de *Be Felice. Hippodrame urbain*. Les spécificités de cet appareil conditionnent la mise en son, la mise en voix et plus largement la mise en scène de cette forme hybride *in situ*.

La mise en voix et en son du roman, pensée et fabriquée en même temps que sa mise en corps, prolonge cependant le mouvement amorcé par la lecture à haute voix d'un texte au devenir-radiophonique tout aussi prégnant que son devenir-scénique. Le travail de création sonore diffusé par le biais de casques audio déborde largement la « simple » voix *off*, plus couramment utilisée sur les scènes acrobatiques que la prise de parole. Plus qu'une transposition sonore du roman, plus que l'enregistrement de la forme intermédiaire qu'est la lecture, la création sonore construit un espace à part entière, poreux à l'environnement *in situ*. Le musicologue Jean-Yves Bosseur insiste sur la dimension spatiale de la création sonore dans son *Vocabulaire de la musique contemporaine* : « La dimension de l'espace s'est peu à peu imposée au cours de ce siècle comme une propriété à part entière du phénomène

¹ *Id.*

² Voir *supra*, p. 240.

³ Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, « Du lexique de l'acoustique au lexique de la sonorisation. Une altération sourde du théâtre », *op. cit.*, p. 68.

⁴ Yaëlle ANTOINE, entretien du 16 janvier 2017, *op. cit.*

sonore, susceptible d'être gérée aussi rigoureusement que les autres¹ ». Didier Préaudat revendique une telle approche du son, il précise ainsi à propos de son travail dans *Be Felice. Hippodrame urbain* : « Je suis scénographe, j'ai construit des volumes, des décors, et je construis le son avec la même démarche. Je construis des *volumes sonores*² ». La mise en son du roman de Koltès dans un cadre *in situ* que propose la Compagnie d'Elles s'inscrit en cela dans la continuité des expériences de la création musicale et sonore en espace public dont Anne Gonon propose une étude subtile et détaillée dans son ouvrage *Tout ouïe* qui contribue aux récentes études des scènes (autres que musicales) par le son³. L'autrice souligne à plusieurs reprises l'importance de l'articulation (ou de la concurrence) entre le sonore et le visuel dans les multiples pratiques sonores qu'elle observe. Elle écrit ainsi :

Dans la rue, la musique se regarde autant qu'elle s'entend. Elle s'entend même peut-être mieux quand elle se regarde. L'espace public induit, voire exige, un régime de mise en visibilité spécifique. L'invention de formes et de formats, de dispositifs, poursuit un objectif : organiser la rencontre avec le public dans un lieu qui n'est pas préalablement dédié à la réception de la musique. Cette sortie à l'extérieur la bouleverse, la pousse dans ses retranchements et, peut-être, la corrompt, l'éloignant de sa quintessence la plus pure. À moins qu'elle ne pointe la dimension construite et fantasmée d'une prétendue « pureté » de l'art musical, joué à l'abri, loin du réel⁴ ?

Dans le travail de dramaturgie préparatrice mené avant les résidences de l'automne 2013, Yaëlle Antoine avait envisagé un *montage sonore* des voix du roman réparties, sur le modèle de la bande son du cinéma, entre un son *in* – les voix et les sons des corps en scène sonorisées en direct – et un son *off* – les voix et les sons préalablement enregistrés et montés. À ce travail sonore diffusé par le biais de casques audio s'ajouteraient les sons non amplifiés de l'espace scénique : des sons du spectacle (les sabots du cheval, ou encore le *klaxon* de la voiture, le raclement des barrières métalliques sur le sol, le bruit de leurs chutes), mais aussi des sons de l'espace environnant (la circulation avoisinante, les aboiements d'un chien qui passe, la fête étudiante sur la terrasse de la Toulouse Business School voisine, les commentaires des spectateurs, etc.). Cet assemblage sonore était pensé pour des casques dits « ouverts » qui laissent passer les sons extérieurs (ce qui n'est pas le cas des casques dits « fermés » qui isolent plus encore l'auditeur de l'environnement

¹ Jean-Yves BOSSEUR, « Espace », in *Vocabulaire de la musique contemporaine*, Paris, Minerve, 1996, p. 51.

² Didier PRÉAUDAT, entretien du 25 mars 2017, *op. cit.*

³ À ce sujet, voir Jean-Marc LARRUE, Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, *Le Son du théâtre. XIX^e-XX^e siècle*, *op. cit.*

⁴ Anne GONON, *Tout ouïe. La création musicale et sonore en espace public*, Montpellier, L'Entretemps, 2016, p. 44.

sonore qui l'entoure). Un tel agencement sonore qui s'appuyait avant tout sur les voix du roman répondait à la préoccupation initiale de traduire la densité de la langue et des images du roman. Cette pré-partition – une sorte de script à la manière du cinéma – détaillait en six colonnes les strates d'ébauches de séquences. De manière assez banale, elle séparait les éléments visuels (action dramatique d'une part, danse et acrobatie d'autre part) du son et de la parole. Le son *in* reprenait les paroles prononcées par les corps en scènes, souvent des passages du roman au discours direct dans la répartition envisagée. Quant aux sons enregistrés, ils se divisaient en deux colonnes, l'une destinée au monologue intérieur, l'autre à la voix du narrateur. L'enregistrement de la voix devait traduire la matérialité de la première interprétation par la lecture du roman et créer un espace transitoire entre le roman et la scène, dans la mesure où la mise en voix permet, à la manière d'un conteur, de traduire par la parole la densité visuelle du roman. Il s'agissait en outre, par ce montage, d'échapper à l'appauvrissement que peut comporter le mouvement de l'adaptation et le passage à la scène. Le découpage envisagé par cette pré-partition a été expérimenté dès les premiers temps de résidence mais sans le dispositif sonore pour lequel il avait été pensé¹ et avant l'arrivée de Didier Préaudat dans la création de *Be Felice. Hippodrame urbain*. Il a été travaillé selon les modalités de théâtralisation et de mise en corps décrites précédemment. Bien que fondé sur le texte, cet assemblage anticipait, sans la traduire dans toute son ampleur, la potentialité sonore du contexte et la puissance compositionnelle de l'espace urbain dont Anne Gonon détaille la complexité en s'appuyant sur les créations développées au XX^e siècle par des compositeurs de musique contemporaine tels que Karlheinz Stockhausen et Iannis Xenakis. Selon l'autrice, la prise en compte de l'espace comme appui de la composition participe au caractère novateur des créations de ces précurseurs qui ne manquent pas d'influencer des artistes de la rue dont beaucoup développent une création musicale contextuelle. Elle explique :

L'espace urbain est appréhendé comme un lieu de liberté totale, toutes les configurations scéniques y sont possibles. Il devient une donnée première dans la composition, travaillé dans une double dimension : l'espace physique dans lequel l'œuvre s'inscrit (donnée quasi topographique à l'acoustique propre) et l'espace sonore de l'œuvre lui-même. Les artistes vont imbriquer, intriquer, jux-

¹ La Compagnie d'Elles n'a disposé des casques que tardivement, lors des dernières périodes de résidences au mois de juin 2015.

taposer ces deux espaces, faisant émerger des situations inédites pour des spectateurs qui n'en croient pas leurs oreilles¹.

La mise en son de *Be Felice. Hippodrame urbain* réalisée par Didier Préaudat s'appuie tout autant sur le texte (ce qui était la commande initiale de Yaëlle Antoine) que sur le contexte de la création elle-même, sur le mouvement des corps mais aussi sur les espaces occupés. Le travail d'adaptation du roman à la scène, sa mise en corps, est déjà largement entamé lorsque Didier Préaudat commence sa collaboration avec la Compagnie d'Elles en avril 2014 lors d'une résidence spécifiquement dédiée à la partie sonore de la création qui se déroule principalement en studio avec une équipe réduite, sans acrobates, danseuse, ni cheval. Didier Préaudat détaille les appuis qui, au-delà du roman, ont été les siens pour entrer dans la création de *Be Felice. Hippodrame urbain* et y trouver une juste place, à l'occasion de cette résidence :

Didier Préaudat : Je viens du théâtre, je suis quelqu'un qui travaille essentiellement avec le texte et j'ai une formation de scénographe. Je suis très attaché au littéraire et au texte par le théâtre. Je ne connaissais pas le premier roman de Koltès, que j'ai lu : un roman de jeunesse, très plein, très dense. J'ai cherché l'endroit où je pouvais me placer sur cette recherche. Et je savais qu'il y avait une danseuse, Malika, et qu'elle avait fait des improvisations sur un pas de deux [voir *supra*, p. 283]. Ça, ça me parlait : j'ai cherché un peu dans l'histoire de l'opéra ce qu'il y avait comme pas de deux, et je suis tombé sur *Casse-Noisette*, un conte de Noël, dans la féerie, où tout se métamorphose un peu comme chez Koltès, où, d'un coup de baguette magique, un casse-noisette se transforme en fée. *Casse-Noisette*, c'est aussi cette vieille histoire entre l'amour et la haine, entre l'amour et la peur. Ce que racontait Koltès, pour moi, était très en lien. Je suis donc parti de la « fée dragée » et, à partir de ça, j'ai construit tout mon environnement sonore. C'était ma piste de travail : tous les sons que l'on entend sont écrits sur le rythme de cette musique. Ça a été vraiment ma base, il me fallait quelque chose sur lequel m'asseoir pour commencer.

Marion Guyez : Et pourquoi le pas de deux ?

D. P. : Et bien déjà, moi le cirque je ne connaissais pas. Je n'avais jamais travaillé avec des circassiens. La danse : j'avais travaillé avec des chorégraphes. Le théâtre : je connaissais, mais le comédien n'était pas là les premiers jours donc je ne pouvais pas travailler sur le texte. Donc je me suis demandé quelle entrée je pouvais avoir, et j'ai pris celle-là par pure intuition qui au cours du temps et du travail s'est révélée juste. Puis, quand Xavier est arrivé, on a travaillé sur tout un tas d'enregistrements de textes².

Ce témoignage montre comment Didier Préaudat s'est d'emblée saisi d'éléments scéniques issus de l'interprétation du roman par Yaëlle Antoine, de la création en

¹ Anne GONON, *Tout ouïe. La création musicale et sonore en espace public*, op. cit., p. 37.

² Didier PRÉAUDAT, entretien du 25 mars 2017, op. cit.

cours et de l'écart ainsi creusé avec la forme initiale du roman. Relevons que le choix de contourner le cirque et l'acrobatie en s'appuyant sur une matière physique plus familière, le pas de deux et la danse, a contribué à accentuer l'écart entre la part visuelle du spectacle et sa part sonore. En effet, dans *Be Felice. Hippodrame urbain* la corporéité et la musicalité de la danse sont pensées en contrepoint de la corporéité et de la musicalité acrobatique. Lors des premiers essais d'assemblage des matières sonores proposées par Didier Préaudat à partir de la fée dragée avec les matières physiques en cours de travail, le son répercute cet écart et entretient le choc entre le mouvement physique et le mouvement sonore.

À partir de la période de résidence réalisée à l'automne 2014 accueillie par Lieux Publics à la Cité des arts de la rue de Marseille puis au Citron Jaune à Port-Saint-Louis-du-Rhône, la fabrication sonore a pris une autre tournure. Les premières compositions réalisées en studio – sans que Didier Préaudat ait vu les matières scéniques et physique en cours de fabrication – ont été retravaillées et enrichies par un son construit au rythme et à l'écoute (au sens propre des termes) de la création scénique. Didier Préaudat n'a pas réalisé une mise en son littérale du roman de Koltès, ni une pièce radiophonique : son travail restitue les strates de l'adaptation. Il n'a pas enregistré seulement la matérialité des voix du roman, mais aussi la matérialité de la création. Si, avant la scène, la danse a été l'un des premiers moteurs de la création sonore, la rencontre avec les acrobates a permis à Didier Préaudat de s'approprier par le son la corporéité particulière des acrobates. Il précisait lors de notre entretien : « le déplacement d'un corps, ou un corps qui tombe, avant tout je l'analyse en son, en rythme¹ ». Les mouvements acrobatiques ont une musicalité qui leur est spécifique, toute une palette de contacts avec l'agrès, le sol, avec un partenaire qui ont chacun leur sonorité : des frottements, des glissements, l'impact d'une prise, d'une réception, voire d'une chute, rythmés selon le *tempo* du mouvement lui-même (qui peut être ajusté par l'acrobate à celui d'une musique donnée à force d'entraînement). Didier Préaudat a ainsi collecté toute une palette d'impacts et de bruits de chute tels que ceux des barrières métalliques qui fondent une partie du travail acrobatique, chorégraphique et scénographique de *Be Felice. Hippodrame urbain*. Il explique :

Je me suis aussi appuyé sur la scénographie : sur les barrières, les Vauban, c'est de la matière, c'est du bruit, c'est du son. J'avais travaillé tout un tas de petites

¹ Didier PRÉAUDAT, entretien du 25 mars 2017, *op. cit.*

partitions sonores à partir de barrières que je captais. J'ai demandé à des circassiens et aux comédiens de taper dessus avec des bâtons¹.

À ces sons tirés de la matière scénique en cours de fabrication s'ajoutent des sons industriels et métalliques extraits de l'environnement de la création qui y font écho. Didier Préaudat a, par exemple, enregistré le bourdonnement sourd et ponctué d'effondrements produit par la déchetterie des Aygalades située en contre-bas de la Cité des arts de la rue à Marseille et qui accompagnait la création au quotidien :

À côté de Lieux Publics, il y avait un chantier de recyclage qui était installé et j'ai trouvé que ça allait bien avec ce qu'on faisait. Il y avait tout un tas de sons industriels qui sortaient de machines, de pelleteuses, de ferraille et de gravats qui tombaient. Il y avait beaucoup de bruits de chute. J'ai construit pas mal de nappes sonores avec cette base un peu industrielle².

La matière sonore fabriquée puise une partie de ses sons très loin dans le quinzième arrondissement de la ville de Marseille. Elle porte la trace du spectacle en train de se faire ainsi que celle des lieux habités par la création. Il faut bien convenir que les lieux de créations des arts de la rue (du moins ceux qui ont accueilli *Be Felice. Hippodrame urbain*) ont cela en commun d'être, chacun à sa manière, excentrés ou décentrés : installés dans des quartiers, des « zones », des villages désertés ou isolés socialement et/ou géographiquement. L'une des strates sonores comporte ainsi la mémoire du mouvement de l'adaptation. Les différentes nappes sonores sont construites en amont, elles installent un espace sonore fabriqué capable de trancher avec l'immédiateté des corps en scène et avec les voix amplifiées en *live*. Une strate sonore dense et composée qui creuse un écart entre l'espace visuel et l'espace sonore. Le casque et la création sonore produisent ainsi un effet d'éloignement par rapport aux images scéniques composées par les corps en scène.

Paradoxalement, c'est le dispositif sonore choisi précisément pour faire entendre la voix de Koltès qui conduit Yaëlle Antoine à affirmer le déplacement d'un art à l'autre : à restituer à travers sa stylistique scénique son interprétation du roman de Koltès, à en assumer les pertes et les déformations. C'est par le son que *Be Felice. Hippodrame urbain* prend le pas sur *La Fuite à cheval très loin dans la ville*. Yaëlle Antoine explique le rôle qu'a joué la résidence consacrée à la création sonore dans le cheminement de la composition de la forme, la façon dont la malléabilité et la

¹ *Id.*

² *Id.*

théâtralité du son ont confirmé le mouvement d'appropriation initié par la transposition scénique :

Yaëlle Antoine. On s'est rendu compte avec Didier [Préaudat] que tout ce qu'on avait fait pendant cette résidence son a servi dans *Be Felice. Hippodrame urbain*¹. Alors que j'ai vraiment essayé des choses, je me suis sentie beaucoup plus libre avec le son. Tu peux faire exister plein de choses avec du son. En plus Didier est très mobile, il réagissait vraiment à moi. On a passé une semaine à se raconter des histoires. Sophia et Xavier inventaient des espaces rien qu'avec la voix. On avait vraiment une grande liberté.

Marion Guyez. Il n'y avait pas les corps encombrants des acrobates qui doivent passer une heure à s'échauffer...

Y.A. Oui. En plus, le corps de l'acrobate, tu le sonorises²...

Débarassée pour un temps de l'inertie des corps en scène, mais avec la complicité de la voix des comédiens, Yaëlle Antoine et Didier Préaudat dessinent le contour de certaines des séquences qui s'écartent du roman. Ou, du moins, qui le prolongent. Ils composent notamment les prémices du faisceau de séquences liées à l'environnement médical qui donneront dans la forme finale les séquences de l'accident de voiture et de l'arrêt cardiaque, celles du trio de médecins, ainsi que le dispositif d'accueil des spectateurs dans un cadre hospitalier. *La Fuite à cheval très loin dans la ville* est alors relégué à l'arrière-plan, les livres sont remisés. Les séquences travaillées ne le sont plus suivant l'économie du roman, mais selon celle du spectacle en devenir. Ce choix, qui réduit la part d'auctorialité du romancier et rehausse celui de la metteuse en scène de la forme scénique, nous paraît travailler le rapport de force entre auteur dramatique (puisque c'est de ce genre plus que de son unique roman que Koltès tient sa renommée) et autrice de cirque, entre auteur dramatique et metteuse en scène de cirque. Faut-il lire dans ce changement de cap la revanche d'une autrice-acrobate saisie du courage (ou de la prétention) de se substituer à l'auteur dramatique (et non des moindres) dont l'autorité du nom a permis à l'une des rares femmes metteuses en scène de cirque de se lancer dans une création hybride ambitieuse et d'assumer son désir d'écriture ? Ou s'agit-il du renoncement de la metteuse en scène face à l'autorité du roman ? Les deux sans doute.

La création sonore et le dispositif audio-casqué restent cependant un appui pour Yaëlle Antoine, qui écrit, dès lors, elle-même les textes du spectacle. Didier Préaudat explique :

¹ Précisons qu'au contraire, une très grande part de la matière physique et scénique a été abandonnée (ou synthétisée) au cours de la création.

² Yaëlle ANTOINE, entretien du 16 janvier 2017, *op. cit.*

Là, pour *Be Felice. Hippodrame urbain*, il y avait le jalon qui était le texte, ce roman. J'avais de la matière sonore enregistrée avec les voix : la voix de Xavier [Berlioz], des passages du récit qui ont été très vite abandonnés. Les textes qui sont restés sont les textes qui ont été écrits par Yaëlle. Les textes que dit Thierry [Jozé]¹.

Alors qu'elle abandonne le texte du roman, Yaëlle Antoine écrit une série de trois dialogues pour le trio de médecins sur le modèle des protocoles d'interventions en urgence (dont la série télévisée *Urgence* a inscrit la ritournelle dans l'esprit de bon nombre de téléspectateurs), qui se transforme peu à peu en interrogatoire. Dans un registre cette fois contemplatif, la dernière séquence se prolonge par un monologue-logorrhée de l'un des médecins resté seul. L'autrice en revient à une « dramaticité » typique de l'adaptation classique des romans. L'évolution de la place du texte se traduit en outre à ce moment-là par l'abandon du titre du roman comme titre du spectacle et par la quête de celui de la forme neuve à laquelle a conduit le processus d'adaptation. Jean-Pierre Ryngaert rappelle que de telles modifications sont communes dans les processus de réécriture dont elles sont un repère : « Les changements de titre sont importants, parce qu'ils révèlent bien une opération de transformation d'un texte qui change de langue, de style, d'époque² ». Précisons encore qu'alors que les comédiens et comédiennes ne disent plus un mot de Koltès, il reste dans *Be Felice. Hippodrame urbain* trois citations du roman travaillées en studio puis mixées en spectacle par Didier Préaudat³. Ces extraits sont si ouvragés, décomposés et recomposés, défaits de leur sens au profit de la matérialité du son, que, pris dans la densité sonore du spectacle, ils sont à peine audibles et intelligibles.

Didier Préaudat : Mais même les enregistrements de Koltès, je me demande s'ils n'ont pas été un peu réécrits. Et en plus il y a l'écriture du texte et moi je fais une réécriture sonore. Je me permets de faire des répétitions, de couper les mots, de changer à l'intérieur même la tonalité des mots. J'ai essayé de revenir

¹ Didier PRÉAUDAT, entretien du 25 mars 2017, *op. cit.*

² Julie SERMON, Jean-Pierre RYNGAERT, *Théâtres du XXI^e siècle : commencements*, *op. cit.*, p. 67.

³ « Un jour j'habiterai dans une chambre toute petite, minuscule, une chambre juste à ma taille, sur mesure, où l'on ne pourrait rien loger d'autre que moi, et que plus personne, plus personne ne puisse me picorer dans le nez et dans la bouche ; une chambre coulée sur moi. », Bernard-Marie KOLTÈS, *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, *op. cit.*, p. 15. « Barba prit son service à la Griffes Rouge... », *Ibid.*, p. 30. Voir *supra*, extrait cité p. 273. « Voilà ton secret : je te parle, et tu n'oses pas me répondre – oh la sorcière qui t'a jeté ce sort ! Mais il reste que ton oreille est le dernier lien qui nous unit ; je m'y plonge, je m'y attache, j'y colle la bouche, – sens-tu bien que mes lèvres sont accrochées à ton oreille ? – Voilà le maléfice : je te regarde, et tu n'oses pas ouvrir les yeux. Oh mais l'oreille que je vois et que je tiens mordue, il faut bien qu'elle m'entende ! Un jour tu m'as lâchée, j'ai glissée sur une peau de banane et un gros trou m'a happée ; il m'a tournaillée dans sa gueule, j'en ai approfondi le noir en spirales et on ne remonte pas ! Maintenant, Chabanne, Barba, Cassius ouvrent leur bouche, s'ouvrent la braguette, mangent le pain pisseux. », Bernard-Marie KOLTÈS, *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, *op. cit.*, p. 112.

au plus proche du sens sensitif du mot, plus que du sens de la narration ou du sens de ce que dit le texte. J'ai essayé de trouver l'endroit où cela pouvait faire pleurer, où ça touchait, mais physiquement. Je me suis permis de travailler le texte comme on travaille un essoufflement, une respiration, ou un chant de désespoir. Je me suis permis de retravailler, de casser et de reconstruire complètement. Donc : Qui appartient à qui ?¹

Frédéric Sounac nomme « mélogène » une telle « opération » qui « tend à la production de “musique verbale” par désémantisation² », dans la thèse de doctorat en littérature comparée qu'il consacre à la musicalisation du roman. Dès lors, le roman perd sa complexité rhapsodique et devient un texte-matériau absorbé, mâché, transformé par l'assemblage sonore que fabriquent Didier Préaudat et Yaëlle Antoine avant d'aboutir au montage de sons, de voix et de musiques *in* et *off* mixés en direct durant le spectacle. L'adaptation acrobatique cède à la pulsion postdramatique de la création. L'hybridation est déplacée des voix romanesques vers les strates sonores qui font coexister dans le temps de la représentation d'autres temporalités que celles de l'action et du mouvement scénique. L'artificialité du son composé³ tranche ainsi avec la « réalité » de l'espace scénique *in situ*, c'est-à-dire avec l'immédiateté de la voix du comédien qui s'adresse à Félice en chuchotant. Cet effet accentue le phénomène de dé-réalisation que le dispositif de sonorisation rend propice et participe à l'esthétique symboliste de la forme, c'est-à-dire à une scène de l'intériorité. Didier Préaudat détaille la composition de la création sonore :

Le seul moment où il y a la voix seule, c'est sur le monologue du comédien. Un micro omnidirectionnel capte tout son environnement. C'est un choix technique, mais c'est important. On aurait pu prendre un micro qui ne prenait que la voix, mais il est intéressant d'avoir l'environnement du réel et de passer d'un son fabriqué et travaillé à un son pris dans l'environnement. On revient à une réalité du moment. Avec le chant, c'est le seul corps qui prend la parole. Ce sont les seuls moments où l'on est dans l'instant. Autrement, le son est construit, il y a énormément d'éléments, de micros événements à l'intérieur des événements⁴.

¹ Didier PRÉAUDAT, entretien du 25 mars 2017, *op. cit.*

² Frédéric SOUNAC, *Modèle musical et « composition » romanesque dans la littérature française et allemande du XX^e siècle : genèse et visages d'une utopie esthétique*, thèse de doctorat soutenue en octobre 2003, sous la direction de Françoise Escal, tome I, p. 36-37, cité par Floriane RASCLE, *Les Écritures dramatiques et romanesques des XX^e et XXI^e siècles à l'épreuve des arts non verbaux. Modèles et dispositifs*, tome I, thèse de doctorat en études théâtrales, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, sous la direction d'Arnaud Rykner, 2016, p. 101.

³ « Il y a très peu de sons de la réalité, ou s'ils le sont, ils sont déconstruits. Il n'y a que le cheval : à un moment donné on entend au loin un cheval, et souvent le son du cheval arrive avant même qu'on voie le cheval. » *Id.*

⁴ *Id.*

Le dispositif enveloppant du casque audio, placé sur la tête de chaque spectateur et diffusant le son au plus proche de son corps, ne contribue-t-il pas cependant à uniformiser cette hétérogénéité sonore ?

Dans le processus de création de *Be Felice. Hippodrame urbain*, la mise en son apparaît comme une charnière entre le roman, la rue et l'acrobatie. Le dispositif audio-casqué rehausse la part de la voix que la densité des espaces urbains et de la mise en mouvement acrobatique pourrait affaiblir. Associé à la prise de son par des micros, le casque permet de nuancer le niveau et le ton de la voix, il transforme les registres de jeu courants dans les formes des arts de la rue. En dehors de certains espaces protégés et intimistes, la scène hors les murs nécessite souvent pour les interprètes de pousser la voix, de grandir le jeu physique et les mouvements, de mobiliser une énergie haute (de « surjouer ») pour être entendu, vu et reçu par chaque spectateur, par l'ensemble des spectateurs. Le casque, au contraire, peut donner l'illusion que la voix, les corps, la scène s'adressent individuellement à chacun. La capture des voix et des sons ainsi que leur circulation par les appareils du dispositif d'amplification par audio-casques fabriquent un espace intermédiaire et transitoire : entre le roman et la scène, entre la forme radiophonique et la forme scénique, mais aussi entre la *voix* et la *vision*. La « coupure sémiotique¹ », liée à l'enregistrement et à la recomposition sonore, crée un écart et de la distance entre les corps et les voix qui échappent à la dramatisation, tout en activant l'imagination. Dans cet espace intermédiaire entre la voix et la vision physiques, la parole et le son fabriquent des images. La voix détachée du corps en scène active la vision : elle fait exister un hors-champ, un ailleurs ou encore une intériorité qui reprennent corps sur la scène mentale du spectateur. Une vision construite par le son se superpose à la vision construite par le regard, elle s'y articule : l'agrandit ou la contredit. À la manière des scènes symbolistes, un tel montage appelle un spectateur contemplatif.

Le processus d'adaptation réalisé par l'équipe de la création se compose d'une série de gestes qui, de la lecture à la réécriture scénique, de la mise en corps à la mise en son, transpose le roman et, ce faisant, le transforme et en fait une forme scénique. L'équipe de la Compagnie d'Elles déplace le roman dans son champ artistique, se l'approprie selon les différents savoir-faire dont dispose l'équipe réunie. La mutation vers *Be Felice. Hippodrame urbain* ne se contente cependant pas de ce

¹ Daniel BOUGNOUX, *La Communication par la bande*, Paris, La Découverte, 1998, p. 132.

mouvement, mais s'inscrit dans une démarche réflexive. Étudions comment la mise en mouvement des formes, leur déplacement, se fait conjointement avec une mise en mouvement de soi. Il ne s'agit pas seulement de déplacer, mais aussi de « se déplacer » en tant qu'artiste, qu'acrobate, que spectateur, mais aussi plus largement en tant que champ artistique. *Se déplacer*, c'est également s'éloigner du point d'appui initial : « Yaëlle re-précise ses choix à l'équipe, son objectif de faire *sa* fuite à cheval, de ne pas "coller au texte", de donner *sa* vision du roman¹ ». La création aspire le texte tout en l'épargnant comme une chose originelle et sacrée, fétichisée. Comment la marche, la circulation et l'errance ont-elles participé au mouvement de la création et à la métamorphose de la forme ?

¹ Marion GUYEZ, « *Be Felice. Hippodrame urbain*. Journal de création », Marseille, Cité des arts de la rue, 11 septembre 2014.

2.2.2.2. Se déplacer. Dramaturgie par l'errance

Si Bernard-Marie Koltès me paraît s'imposer, au théâtre, comme le *rhapsode moderne* par excellence, ce n'est pas seulement par la façon dont il coud et découd, rapproche et disjoint des formes *a priori* lointaines et inconciliables, c'est aussi, c'est surtout parce qu'il incarne au plus haut point, en cette fin de XX^e siècle, le statut itinérant, l'exil perpétuel de Homère et de ses descendants.

Jean-Pierre Sarrazac¹

L'art du funambule qui avance, sans même l'appui du balancier, est paradigmatique de toutes les disciplines du cirque comme de celle de la pensée. Les funambules marchent sur un fil dont leurs pas ne peuvent s'écarter et pourtant la trajectoire qu'ils poursuivent ne cesse d'être guidée par tous les écarts, tous les sauts et tous les déséquilibres dont leur corps fait l'épreuve volontaire, ininterrompue et périlleuse.

Marie-José Mondzain²

Se déplacer. Intéressons-nous à la part *exploratoire* de la création, à la mise en marche des parties prenantes de ce processus et aux itinéraires par lesquels elles ont circulé, non sans errance ni égarements, non sans surprises ni accidents. Étudions comment par leur mobilité, les personnes, les fonctions et les champs artistiques *se* sont transformés tout autant qu'ils ont transformé le roman.

2.2.2.2.1. Marcher

Étudions en premier lieu, l'un des moyens de déplacement les plus élémentaires, la marche. La spécialiste des arts de la rue, Anne Gonon, rappelle que l'expérience nourrit bien des démarches de création des arts en espace public : « Expérience physique de l'espace et du temps, immersion dans le tissu urbain ou le gigantisme de

¹ Jean-Pierre SARRAZAC, *Jeux de rêves et autres détours*, op. cit., p. 115.

² Marie-José MONDZAIN, *Images (à suivre). De la poursuite au cinéma et ailleurs*, op. cit., p. 19-20.

paysages naturels, [la marche] constitue une source inépuisable d'inspiration¹ ». La création *in situ* – qui fait d'un espace donné un partenaire de jeu à part entière – nécessite de saisir la dynamique physique, spatiale et sociale d'un lieu. Comme de nombreux artistes avant elle, à l'image de Baudelaire et ses célèbres « pérégrinations² » de « flâneur³ » théorisées par Walter Benjamin, la Compagnie d'Elles a fait de la marche l'un des modes privilégiés de perception de la ville. Le sociologue David Le Breton analyse les propriétés de la marche :

La marche est une méthode d'immersion dans le monde, un moyen de se pénétrer de la nature traversée, de se mettre en contact avec un univers inaccessible aux modalités de connaissance ou de perception de la vie quotidienne. Au fil de son avancée, le marcheur élargit son regard sur le monde, plonge son corps dans des conditions nouvelles⁴.

Malgré la banalité de ce mouvement, il est courant de considérer que la marche tranche avec la vitesse des moyens de transports et de communications modernes. Ce mode de déplacement est ainsi associé à la lenteur, à la contemplation et bien souvent également à un retour à la nature, comme dans l'éloge qu'en propose David Le Breton pour qui la marche – dont il critique l'instrumentalisation par l'industrie du tourisme – perd tout son charme dans un cadre urbain :

La marche est aussi une traversée du silence et une délectation de la sonorité ambiante car on ne conçoit guère la tournure d'esprit ou la redoutable distraction de qui déambulerait le long des glissières d'autoroutes ou même au bord d'une nationale. Le marcheur prend la clé des champs pour échapper notamment au bruit des voitures ou des villes⁵.

C'est pourtant précisément la poétique des glissières d'autoroute, la musicalité des moteurs diesel, la chorégraphie des passants pressés, les motifs que dessine le bitume craquelé dont se délecte toute une frange des créateurs des arts de la rue et qui nourrit différentes démarches (esthétique et/ou critique et/ou sociale, etc.) dont celle de la Compagnie d'Elles dans le cas de *Be Felice. Hippodrame urbain*. L'historien de l'art Thierry Davila souligne cette potentialité créatrice de la ville dans l'ouvrage

¹ Anne GONON, *Tout ouïe. La création musicale et sonore en espace public*, op. cit., p. 114.

² Walter BENJAMIN, *Charles Baudelaire* (1955), traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Éditions Payot, coll. « Critique de la politique », 1990, p. 82.

³ *Ibid.*, p. 55.

⁴ David LE BRETON, « Chemins de traverse : éloge de la marche », *Quaderni* n°44, *Les industries de l'évasion*, Printemps 2001, p. 12. Ressource numérique consultée le 16 avril 2017. http://www.persee.fr/doc/quad_0987-1381_2001_num_44_1_1478

⁵ *Id.*

Marcher, créer qu'il consacre à des créateurs dont la marche motive la démarche artistique¹ :

Pour le marcheur actuel, la ville est le théâtre d'opérations par excellence, un territoire ouvert qui propose ses avenues, ses quartiers et ses collages architecturaux comme autant de terrains à explorer dans lesquels l'improvisation de gestes, d'actions, d'interventions, dans lesquels les œuvres peuvent avoir lieu : des mouvements, des circulations, des déplacements utilisés comme processus de mise en forme².

Malgré l'apparent (néo)romantisme qui lui est associée, rappelons que la marche est l'un des mouvements de base de l'acrobatie dont elle permet l'élan : une expérience quotidienne et incorporée de la mise en déséquilibre du corps. Précisons encore que les marches constituent la palette gestuelle et physique du fil de fer (discipline acrobatique de prédilection de Yaëlle Antoine). Sur cet agrès, la finesse de la marche préside et, comme en danse, il s'agit de composer et d'orchestrer des pas. Nous envisageons ainsi la marche avec les variations et les sensibilités spécifiques aux corps acrobates.

Dans le cadre de l'adaptation de *La Fuite à cheval très loin dans la ville* vers une forme acrobatique *in situ* par la Compagnie d'Elles, la marche est bien une expérience sensible, elle est un moyen d'exploration du roman et de la ville par le corps, et plus précisément le corps acrobate. L'équipe de création ne s'est pas contentée de déplacer le roman vers la scène, mais s'est déplacée dans la ville *à travers* lui et *avec* lui.

Marcher au pas du roman

Plus sensible [...] à l'odeur, au hâle, au grain de peau d'une ville qu'aux bijoux dont elle s'enorgueillit, si isolés de sa substance qu'ils en donnent parfois l'impression d'être amovibles.

Julien Gracq³.

La ville dans laquelle Félice s'égare est une ville fictionnelle. Koltès ne donne aucun nom, ne désigne aucun monument identifiable mais un cimetière, un quai,

¹ À ce sujet, voir également la thèse que Bridget Sheridan consacre aux artistes-marcheurs. Bridget SHERIDAN, *Les Cheminements de la mémoire : marche, photographie, écriture*, thèse de doctorat en arts plastiques, Université Toulouse – Jean Jaurès, sous la direction de Dominique Clévenot et Isabelle Alzieu, 2016.

² Thierry DAVILA, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*, Paris, Éditions de regard, 2002, p. 44.

³ Julien GRACQ, *La Forme d'une ville, op. cit.*, p. 108.

une rue aux noms imagés¹ : le « cimetière de la colline aux crapules », le « quai de la planque aux anges », la « rue de la sombre gueule ». Nous avons considéré, avec Yaëlle Antoine, le roman comme un guide et nous sommes aventurées à pied dans une dérivation urbaine, dramaturgique, métamorphique et, pour ainsi dire, anthropologique² : prenant appui sur le texte comme sur une carte (cryptée, trouée et fictionnelle), nous avons exploré et éprouvé « la ville » avec le roman pour guide individuellement au gré de nos lectures respectives, durant le travail de dramaturgie préparatrice. Nous avons aussi entraîné l'équipe avec nous pendant les temps de résidences lorsque le roman devenait un prisme commun de lecture du monde. *La Fuite à cheval très loin dans la ville* et sa fiction ont ainsi désorienté nos itinéraires composés de détours, d'errance, de staticité et de contemplation. Pas à pas, la sensibilité de la marche a permis la mise en relation des corps acrobates, avec le roman et la ville. Mi-touristes, mi-flâneuses, nous avons arpenté les rues et les quais de Toulouse, de Mulhouse, de Paris, de Port-Saint-Louis-du-Rhône et de bien d'autres villes encore à la tombée de la nuit, les bars et les clubs de nuit, les rues désertées. Mi-anthropologues, mi-romancières, nous croisions des inconnus qui devenaient des Félice, des Roses, des Barba, des Cassius et des Chabanne. Jusqu'à observer, au Cimetière de Montmartre, à l'occasion d'une visite à la sépulture de Koltès avec Yaëlle et Sophia Antoine, le ballet des chats qui y logent et que l'auteur décrit dans ses *Lettres*³ tandis que passait un homme les bras chargés de gros sacs :

Une peuplade sauvage de chats habite le cimetière de la Colline aux Crapules. Ils se vautrent sur les tombes, s'enroulent aux croix de marbres, trônent aux faites des mausolées et font surgir leurs corps gras aux détours des oratoires. C'est une communauté humaine cependant, très secrète, qui y gouverne clandestinement – sa puissance est impartagée, ses ramifications innombrables, ses cellules cloisonnées à l'extrême ; ses membres, aux visages desquels une terrible taciturnité monte la garde, sont insaisissables. La seule idéologie connue de la secte est : la survivance éternelle des chats ; et la cause évidente de la multiplicité des chats à cet endroit se trouve dans les gros

¹ Koltès explique cependant dans un entretien que la ville dont il trace les contours dans *La Fuite à cheval très loin dans la ville* est Strasbourg où il vivait peu avant d'écrire ce roman : « La ville, c'est Strasbourg. J'y ai vécu. Je la déteste, mais c'est une ville étrange, un peu comme une ville posée sur l'eau qui part à la dérive. » Bernard-Marie KOLTÈS, *Une Part de ma vie*, *op. cit.*, p. 42.

² David Le Breton explique la dimension anthropologique de la marche : « L'expérience pédestre est une activité anthropologique par excellence car elle mobilise en permanence le souci pour l'homme de comprendre, de saisir sa place dans le tissu du monde, de s'interroger sur ce qui fonde le lien aux autres. » David LE BRETON, « Chemins de traverse : éloge de la marche », *op. cit.*, p. 14.

³ « Je suis revenu de Paris chargé d'idées, mes nuits tumultueuses m'ont laissé plein d'images utiles – le cimetière de Montmartre et ses chats ont été la première chose que j'ai mise par écrit : cela ouvre le "roman". » Lettre du 1 avril 1976 à Nicole Archen, Bernard-Marie KOLTÈS, *Lettres*, *op. cit.*, p. 243.

sacs que, plusieurs fois par jour, des gérontocrates graves et furtifs déballent au pied des buissons isolés, en faisant sortir de leurs lèvres de tout petits sifflements¹.

Et nous d'imaginer le pain mouillé dans les sacs. Nous avons erré au pas du roman laissant les images de la fiction se superposer aux mouvements de la ville, laissant la marche « transforme[r] en fable² » les lieux et recomposer *in vivo* notre *Fuite à cheval très loin dans la ville*. Nous avons relu la ville à l'aune du roman ; ce faisant, nos perceptions, nos sensations, l'attention de notre regard sur les détails de la ville et sur les gens qui l'habitent se sont transformées, se sont affinées. Par ce processus, nous avons recomposé la ville en « paysage », ainsi que le définit David Le Breton :

Le paysage est un récit sur l'environnement, une mise en intrigue de l'espace. Il n'est qu'une métaphore, il ne cesse de dire autre chose que lui-même car il n'existe que dans la parole que l'on tient sur lui. Il est une scène découpée dans l'environnement, une prise de sens. Le paysage est souvent associé à un point de vue, à une émanation sélective d'un regard qui découpe une parcelle de l'environnement³.

Le double mouvement du regard et de la marche a transformé la représentation des lieux parcourus sur notre scène intérieure. Ce cheminement très loin dans l'imagination qui consiste en une fictionnalisation de l'environnement urbain et de notre perception de la ville par superposition de visions romanesques aurait pu nourrir une création réalisée dans un espace scénique classique : une scène de théâtre, voire la piste d'un chapiteau. L'itinéraire mené à l'allure du roman (prolifère mais statique) a permis l'ajustement de nos regards d'autrices de formes scéniques à l'échelle de l'espace extérieur dont il a fallu prendre la mesure. À l'inverse de l'espace vide et circonscrit de la scène d'un théâtre – placé à une distance stable du regard du spectateur assis – sur lequel les arts de la scène sont capables de tout faire apparaître, l'espace scénique *in situ* et extérieur est *plein*. Il est ouvert et chargé de signes : certains sont très proches du corps du spectateur, d'autres en sont très éloignés, certains sont de subtils détails *quasi* imperceptibles, d'autres sont très imposants par leur taille et/ou par leur charge patrimoniale. Le mouvement de la marche qui active une « pensivité du regard⁴ » nous a permis de recalibrer tout le jeu des apparitions et disparitions dans l'espace public-scénique. L'attention à la profondeur des espaces, aux alignements des aménagements urbains, aux fissures

¹ Bernard-Marie KOLTÈS, *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, *op. cit.* p. 8-9.

² Thierry DAVILA, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 82.

³ David LE BRETON, « Le paysage pour le marcheur », *op. cit.*

⁴ Marie-José MONDZAIN, *Images (à suivre). De la poursuite au cinéma et ailleurs*, *op. cit.*, p. 375.

des murs, aux écailles des portes, à la couleur des graviers, à la densité du bitume, aux transformations liées aux variations de la luminosité ou de la météo, à la manière dont les corps circulent ou s'attardent, se parlent, se touchent, à leurs multiples corporéités, aux silhouettes qui se dessinent au loin et habitent l'histoire, aux croustons de pain discrètement disposés dans les villes, aux gamelles de croquettes au coin d'un trottoir, aux chemins des chats dans les buissons, nous a permis de voir apparaître une véritable *dramaturgie de la ville* à l'aune de nos interprétations du roman. Impulsées par la topographie du roman, cette imprégnation et cette acclimatation sensible, visuelle et sociale à certains espaces ont servi d'appui à la composition de *Be Felice. Hippodrame urbain*. Elles ont notamment permis de définir le « rapport aux lieux¹ » dont la chercheuse Anne Gonon souligne la pluralité, de mieux « choisir le mode d'investissement² » de ces lieux et de déterminer avec précision les espaces de jeu les plus adaptés au spectacle (ainsi que ceux à éviter).

Les premières résidences ont d'emblée (et sans surprise) confirmé le caractère déterminant du repérage dans la dramaturgie du spectacle. L'exercice est subtil mais crucial pour les créations acrobatiques *in situ*. Outre les critères dramaturgiques, le repérage du lieu investi par *Be Felice. Hippodrame urbain* tient compte des contraintes techniques (profondeur, largeur minimum, possibilités d'implantation des portiques) ainsi que de l'organisation logistique des lieux de résidences et de diffusion (autorisation d'implantation par la commune, gestion de la circulation, accès du public, etc.) qui peinent parfois à trouver le juste équilibre. Dans sa thèse en architecture, intitulée *Les Espaces publics urbains à l'épreuve des actions artistiques*, la chercheuse Catherine Aventin détaille les réglementations et les pratiques d'utilisation de l'espace public par les compagnies et les structures qui créent et diffusent des spectacles de rue³. Elle étudie en outre le cas de trois repérages par la compagnie 26000 Couverts, le collectif Z.U.R. et la compagnie Transe Express en soulignant l'étroite collaboration entre artistes et organisateurs « sans cesse dans un jeu de compréhension mutuelle et de négociation pour accéder aux espaces convoités pour les spectacles⁴ ». Pour la Compagnie d'Elles, il a souvent été difficile de faire entendre la nécessité d'un espace scénique tel que le décrit la fiche technique

¹ Anne GONON, *In vivo. Les figures du spectateur des arts de la rue*, op. cit., p. 78.

² *Id.*

³ Catherine AVENTIN, *Les Espaces publics urbains à l'épreuve des actions artistiques*, thèse de doctorat en sciences de l'ingénieur, spécialité architecture, Université de Nantes, sous la direction de Jean-François Augoyard, 2005, p. 76.

⁴ *Ibid.*, p. 116.

– « une ligne droite plate de 14 mètres de large sur 100 mètres de long¹ » – tant que le spectacle n’a pas été finalisé. L’équipe de *Be Felice. Hippodrame urbain* a ainsi travaillé sur une esplanade à L’Usine de Tournefeuille, sur une allée trop étroite et trop courte à Encausse-les-Thermes obligeant l’équipe à morceler le spectacle. Les dates jouées à Toulouse en juillet 2015 se sont déroulées sur une place si vaste que les barrières métalliques peinaient à dessiner la perspective sur laquelle les corps en scène s’appuient.

Poétique de la ville

« Pour [Michel Crespin et Marcel Freydefont], les arts de la rue sont, fondamentalement, des arts de la ville, de sa mise en espace et en représentation² », rapporte Anne Gonon. Les espaces urbains possèdent une force visuelle, poétique et sémantique avec laquelle les formes *in situ*, à l’« écriture fondamentalement située³ », entreprennent de composer. Pour cela les artistes prennent en compte dans leurs écritures et dans leurs mises en scène l’environnement social et spatial : « La puissance d’un lieu impose le désir de s’y immerger, de ne plus en être un seul spectateur mais en lui, de le traverser de tous ses sens en une sorte d’appropriation sensuelle⁴ ». Cette attention portée au contexte fait la spécificité de ces « auteurs d’espaces⁵ », pour reprendre la formule de la bourse que la SACD attribue aux créateurs des arts de la rue. La création s’imprègne de la ville, Anne Gonon affirme ainsi que « [l]’art du repérage, c’est la capacité à regarder la ville comme une scène : le spectacle permanent qu’elle offre, l’espace scénique potentiel qu’elle constitue pour une proposition artistique⁶ ». La chercheuse précise qu’il s’agit d’« adopter une posture d’écoute et d’attention à l’égard de l’environnement d’accueil⁷ ». Ainsi, les paysages urbains sont envisagés comme une scénographie chargée d’une très grande densité de signes dont beaucoup passent inaperçus pour les usagers quotidiens⁸ de ces lieux : des éléments fixes (bâtiments, mobilier urbain, arbres, signalisation

¹ Voir *supra*, p. 239.

² Anne GONON, « Le repérage comme outil scénographique », Atelier FAI-AR, 2016. Ressource numérique consultée le 31 décembre 2016. <http://www.faiar.org/le-reperage-comme-outils-scenographique>

³ *Id.*

⁴ David LE BRETON, « Le paysage pour le marcheur », *op. cit.*

⁵ « Auteurs d’espaces », soutien à la création des arts de la rue, SACD. Ressource numérique consultée le 17 janvier 2017. <http://www.sacd.fr/Auteurs-d-espaces.1985.0.html>

⁶ Anne GONON, « Le repérage comme outil scénographique », Atelier FAI-AR, 2016. Ressource numérique consultée le 31 décembre 2016. <http://www.faiar.org/le-reperage-comme-outils-scenographique/>

⁷ *Id.*

⁸ Pour y vivre, y travailler, le traverser, le mettre en scène, en être spectateur, etc.

routière, etc.) ou mobiles (corps humains, animaux, véhicules, vent, etc.), monumentaux (bâtiments, grues, etc.) et microscopiques (poussières, graviers, mouches, etc.), des flux de personnes, de véhicules, d'animaux, d'air, de sons, d'eau, mais aussi la composition architecturale, les lignes, les volumes, la nature des revêtements, la propreté (ou la saleté) des espaces, leurs odeurs, etc. L'esthétisation du regard auxquels invitent les artistes de rue en révèle la profusion. La création *in situ* consiste à orchestrer le degré d'« irruption de l'œuvre » dans le réel de l'espace, sa perturbation par l'artificialité de la mise en scène. Dans le cadre de leurs *Voyages extraordinaires*, les artistes de la Grosse situation ont entrepris en 2010 une randonnée de six jours sur le nouveau tronçon de l'autoroute A65 qui relie Bordeaux à Pau avant son ouverture à la circulation². Dans ce voyage ironiquement intitulé « *Into the wild* », elles ont pris le contre-pied tant du balisage du tourisme pédestre que du dispositif autoroutier en randonnant sur la ligne droite entourée de grillages de cette voie rapide qui n'est pas conçue pour un usage piétonnier et bivouaquant dans ses environs.

Déambulations

Les spectacles déambulatoires, spécifiques aux arts de la rue, recouvrent une grande diversité de forme dont le point commun est le déplacement : déplacement des artistes et/ou des spectateurs³, déplacement continu et/ou à stations⁴, pour un grand nombre de spectateurs ou une assistance (très) réduite⁵ sur des distances plus ou moins longues. Les déclinaisons sont nombreuses et variées, spécifiques à chaque création quand cela n'est pas à chaque représentation tant ces formes sont adaptables, voire modulables. Entendu dans un sens large, le « déambulatoire » laisse une très grande latitude de création. Dans le cas des formes circassiennes, certains

¹ Anne GONON, « Le repérage comme outil scénographique », *op. cit.*

² « Into the wild », *Voyage extraordinaire n°6*, La Grosse situation, 2010. Ressource numérique consultée le 19 avril 2017. <https://vimeo.com/19432325>

³ Si dans certaines formes déambulatoires, le public suit le spectacle (Oposito, *Kori kori* ; Pipototal, *Juste avant la fin* ; Thé à la rue, *À vendre* ; Rara Walib, *Deblouzay*, etc.), dans d'autres le spectacle, sur le modèle du défilé, ne fait que passer devant les spectateurs qui stationnent le long d'un circuit (Pipototal, *Déambuloscopie*, les parades de Toulouse en piste), dans d'autres formes encore, le spectacle se déplace à la rencontre de spectateurs (Les Goulus, *Les Horsemen*, *Les Cupidons*).

⁴ Chaque « station » propose une nouvelle scène, un nouveau tableau ; artistes et spectateurs changent littéralement de décor. Théâtre de l'Unité, *Mac Beth en forêt*. Les Arts oseurs, *Livret de famille*, Montréal Complètement Cirque, *Les Minutes complètement cirque*. Les Batteurs de Pavés, *Les Trois Mousquetaires*.

⁵ Le Begat Theater, *Histoires cachées*, *La Disparition*.

artistes conçoivent des agrès mobiles¹. Par ailleurs, le principe des « stations » expérimenté par Yaëlle Antoine avec les élèves du Lido permet que différents agrès soient montés simultanément à des endroits différents². Ce n'est plus la manœuvre technique du montage ou du démontage qui est une contrainte pour la mise en scène mais le déplacement d'un espace à l'autre des artistes et des spectateurs. De nombreuses créations en espace public prennent la forme de parcours ou de promenades parfois individuels³, mais plus souvent collectifs qui proposent à un public-marcheur une expérience esthétique (spectacles, installations, parcours sonores) par la marche dans un cadre urbain. Plusieurs des promenades dont nous avons pu faire l'expérience s'apparentent à des flâneries contemplatives (Rode Boom), voire à de véritables randonnées urbaines tant la distance parcourue est grande (Rara Woulib, *Deblouzay*) qui défonctionnalisent et esthétisent le déplacement en le musicalisant, le sonorisant, le théâtralisant ou encore en le chorégraphiant.

Marcher au pas d'un spectacle audio-casqué

Juillet 2012, festival *Chalon dans la rue*, Chalon-sur-Saône. Avec Yaëlle Antoine et Paco Bialek, nous mettons à notre programme de festivaliers professionnels tous les spectacles déambulatoires, tous les spectacles audiocasqués et surtout tous les spectacles déambulatoires audiocasqués proposés dans cette édition du festival qui est l'une des vitrines majeures des arts de la rue en France. Nous nous sommes ainsi constitué un corpus de références dans ce type de formes⁴. Une année faste en la matière, à tel point qu'Anne Gonon qualifie de « déferlante », de « révolution anthropologique », mais aussi d'« overdose⁵ » la multiplication des formes casquées

¹ Le bateau à pédales de la compagnie Pipotoal dans *Déambuloscopie* (le mât et la voile sont des agrès de cirque) ou le side-car, à pédales également, de la compagnie Belle Pagaille dans *Les Exploratrices* qui dispose lui aussi d'un mât chinois sur lequel évolue une acrobate.

² Les agrès sont l'une des contraintes principales des créations de cirque. Il n'est pas toujours possible qu'ils soient installés dans un même espace. Lorsque c'est le cas, l'espace scénique est encombré, ce qui ne correspond pas toujours à la dramaturgie de la création. Leur montage et leur démontage sont souvent des moments fastidieux et délicats à intégrer dans une mise en scène. Il est courant de placer par commodité les agrès volumineux en début ou fin de spectacle pour n'avoir qu'une seule des deux opérations à effectuer dans le temps de la représentation. Ou encore d'élaborer une scénographie (souvent monumentale) qui les intègre.

³ Dans *La Disparition* du Begat Theatre, les spectateurs sont convoqués individuellement à cinq minutes d'intervalle et suivent seuls (mais guidés par un *smartphone*) la trace de Carlotta Valdès, autrice de polars mystérieusement disparue.

⁴ Nous avons poursuivi notre spécialisation de spectatrice de formes déambulatoires et/ou audio-casquées par d'autres expériences dans d'autres lieux, d'autres festivals et avons été progressivement rejoints dans l'expérience par d'autres membres de la Compagnie d'Elles en fonction des disponibilités de chacun.

⁵ Anne GONON, *Tout ouïe. La création musicale et sonore en espace public*, op. cit., p. 113.

dans le récent ouvrage qu'elle consacre à la « création musicale et sonore en espace public¹ ». La chercheuse précise que bien que récentes, ces formes qui se sont multipliées depuis le début des années 2010 en raison des évolutions du matériel et des technologies grâce auxquelles le dispositif fonctionne ne sont pas neuves et cite la création de *WALK MAN 1* en 2001 par l'auteur, scénographe et metteur en scène français Hervé Lelardoux et sa compagnie, le Théâtre de l'arpenteur. Anne Gonon décrit ce spectacle qui compte parmi les formes pionnières de la déambulation audiocasquée comme un « véritable théâtre portatif, écrit, enregistré et écouté *in situ*, [qui] croise le principe de l'écoute mobile et joue de la confrontation entre le réel et la fiction² ». De points de départ en points d'arrivée, nous avons marché du matin jusqu'au soir parcourant la ville de Chalon-sur-Saône selon un itinéraire et un rythme imposés. Le temps d'un festival, nous avons éprouvé la *marche au pas d'un spectacle*. Les festivaliers amateurs de formes déambulatoires, de parcours et de promenades disposent d'une bonne condition physique. Yaëlle Antoine et nous-même cherchons à saisir par l'expérience de spectatrices les potentialités et les subtilités de mobilité et de composition des formes audiocasquées dont il faut souligner la variété. Anne Gonon démontre qu'elles sont révélatrices des évolutions de la création dans l'espace public :

Profondément hybrides, les parcours avec casques sont représentatifs de l'évolution du paysage sonore hors les murs : les foules des grands formats musicaux ont fait place à la figure du spectateur-auditeur, le plus souvent seul. Du spectaculaire à l'intime au creux de nos oreilles, il n'y avait qu'un pas³.

Paco Bialek (secondé par certains coproducteurs ou coproducteurs potentiels) cherche, quant à lui, à dissuader Yaëlle Antoine d'utiliser ce dispositif, inutile selon lui et qui, il faut bien le reconnaître, alourdit considérablement le budget de production du spectacle.

¹ Anne GONON, *Tout ouïe. La création musicale et sonore en espace public*, op. cit. Précisons que nous avons complété la lecture de cet ouvrage par l'écoute du podcast suivant consacré à l'« écoute en marche ». « Les études sonores #7 », *Les Études sonores* [podcast en ligne], Marseille, Euphonia, Radio Grenouille, La Cité de la musique de Marseille, juin 2016. Ressource numérique consultée le 29 mars 2017. <http://euphonia-atelierstudio.com/les-etudes-sonores-7/>

² Anne GONON, *Tout ouïe. La création musicale et sonore en espace public*, op. cit., p. 100. Anne Gonon analyse de façon détaillée ce spectacle dans l'article suivant : Anne GONON, « Une géographie sonore et sensible des villes », in Jean-Marc LARRUE, Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, *Le Son du théâtre. XIX^e-XX^e siècle*, op. cit., p. 381-388.

³ Anne GONON, *Tout ouïe. La création musicale et sonore en espace public*, op. cit., p. 113.

De la déambulation audiocasquée au cinéma *in situ*

Le casque audio du baladeur – dont le premier modèle, le Walkman, a été inventé en 1979 – a profondément transformé les pratiques de l'écoute. Selon le chercheur en science de l'information et de la communication Raphaël Roth cet appareil est devenu « à la fin du XX^e siècle [...] le symbole de la solitude au milieu de la foule¹ ». La dimension individuelle du casque isole l'individu du monde de manière sonore pour des raisons physiologiques que détaille l'électroacousticien et fondateur de la Compagnie Inouïe, Thierry Balasse :

Si on met un casque sur les oreilles, le cerveau détecte des mouvements de cou qui devraient modifier des perceptions, or rien ne change, la seule interprétation possible pour le cerveau est que le son vient du crâne. C'est un rapport d'écoute très intime un peu comme si le son était généré spontanément par l'auditeur. Peut-être que cela nous renvoie à l'écoute qu'on peut connaître lorsque l'on rêve².

Ce dispositif modifie la perception de l'environnement sonore, stimule un espace intérieur et isole l'auditeur des autres et de l'espace dans lequel il se trouve. Anne-Marie Green, sociologue de la musique, analyse la manière dont le baladeur contamine l'espace dans lequel se trouve le corps de l'auditeur par un espace musical et mental qui s'en dissocie totalement ou partiellement : « L'espace musical n'est donc pas un espace géométrique ou physique (espace où se répandrait une musique donnée à partir de sources sonores), mais c'est un espace vécu, une représentation mentale. Bref, l'espace musical est un espace mental³ ». Selon Anne-Marie Green, l'écoute au baladeur « permet de s'évader des activités vécues comme contraignantes ou répétitives⁴ », il a la capacité d'apporter par le son un imaginaire autonome « à tout instant, dans tous les environnements⁵ ». Chaque utilisateur du baladeur peut en faire l'expérience, « [l']écoute au casque établit des connexions étranges entre le

¹ Raphaël ROTH, « L'écoute musicale en balade : lorsque la musique nous transporte. Une approche interactionniste des usages du baladeur musical dans le train », *Sociétés*, 2009/2 n° 104, p. 73-82

² « Une écoute intime », entretien avec Thierry Balasse propos recueillis par Hélène Doudiès, dossier « À l'écoute du monde », coordonné par Anne GONON, *Stradda* n°27, janvier 2013, p. 15.

³ Anne-Marie GREEN, « Les usages sociaux du walkman dans le quotidien urbain. Ou le "temps musical" comme élément de transformation de l'espace social », *Sociétés*, 2004/3 n° 85, p. 104. Ressource numérique consultée le 10 janvier 2017. <http://www.cairn.info/revue-societes-2004-3-page-101.htm06/04/publications-de-Green-Anne-Marie--1198.htm>

⁴ *Ibid.*, p. 109.

⁵ *Ibid.*, p. 104.

paysage visuel et le paysage musical. Selon la musique écoutée, la ville prend des tons et des reflets variables¹ », souligne Jean-Paul Thibaud.

L'écoute au baladeur – longtemps presque exclusivement musicale – accentue l'esthétisation de la perception des espaces traversés et occupés². Le décalage spatiotemporel qu'engendre l'écoute au casque, l'écart du son avec l'image, induit un rapport esthétique au monde dès son utilisation individuelle et quotidienne. Jean-Paul Thibaud relève ainsi que le dispositif engendre « une isomorphie entre les rythmes musicaux et les rythmes kinésiques du passant³ ». Le baladeur influence et esthétise jusqu'à la manière de se mouvoir de l'auditeur qui règle son déplacement sur le rythme sonore plutôt que sur le rythme environnant. En cela, l'appareil « “défonctionnalise” le déplacement⁴ ». Jean-Paul Thibaud insiste sur la coupure que produit la dissociation spatiotemporelle :

En tant qu'écoute déterritorialisée, cette pratique produit un effet de distanciation et d'étrangeté vis-à-vis du paysage sonore urbain. Elle déjoue l'évidence des sonorités locales au profit d'une mise en résonance d'espaces-temps pluriels⁵.

Le décalage entre la vision et le son perçu dans le casque crée des ellipses et creuse des écarts. L'auditeur recompose un paysage par la « recherche d'un point de convergence entre l'audible et le visible⁶ » que Jean-Paul Thibaud nomme un « nœud visio-phonique⁷ ». L'espace environnant devient le décor du ou des espaces-temps mentaux que le baladeur transporte. L'appareil est en cela propice à la fabrication de fiction dans la mesure où il contribue à transformer l'environnement par le son, à remodeler le sens par le biais de formes sonores composées, voire à *créer* de la représentation. C'est cette potentialité fictionnelle du dispositif que nous allons à présent démontrer.

¹ Jean-Paul THIBAUD, « Composer l'espace : les territoires du pas chanté », in Michel BASSAND, Jean-Pierre LERESCHE (dir.), *Les Faces cachées de l'urbain*, Berne, Éditions Peter Lang, 1994, p. 183-195 (p. 10 du document en ligne). Ressource numérique consultée le 8 juillet 2017. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00379493>

² L'usage individuel du baladeur a longtemps été principalement associé à l'écoute de la musique, le développement et la massification des baladeurs mp3 puis des *smartphones* ont transformé l'usage du baladeur et multiplié la variété de sons écoutés, dont internet est une source inépuisable : radio, podcast, livres audios, etc.).

³ Jean-Paul THIBAUD, « Composer l'espace : les territoires du pas chanté », *op. cit.*, p. 13.

⁴ *Id.*

⁵ *Ibid.*, p. 3.

⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁷ *Id.*

Lorsque le casque est utilisé comme dispositif de sonorisation d'un spectacle, l'« auditeur-baladeur¹ » devient un auditeur-spectateur ou un « spectateur-auditeur² », selon les configurations et les sensibilités de chaque spectateur. L'écoute reste individuelle, mais ce n'est plus l'auditeur-spectateur qui choisit le son qu'il entend puisque le casque est le récepteur du système de diffusion de la création sonore du spectacle qui est – comme dans les créations scéniques – produite, mixée, donc imposée par la compagnie. Il reste à l'auditeur du spectacle casqué la liberté d'adapter le volume ou d'enlever le casque. Mettre en scène un spectacle audiocasqué revient ainsi à composer les « nœuds visio-phoniques » théorisés par Jean-Pierre Thibaud, à orchestrer, voire à chorégraphier – comme ont pu le faire la compagnie Victor B dans *Trop de Guy Béart tue Guy Béart*, Roger Bernat dans *Domini Public* ou encore Rimini Protokoll dans *Remote Avignon* – une pratique individuelle et nomade. Adressé au plus près des organes de l'ouïe, le son participe, via l'appareil, à la recomposition et à la délimitation de l'espace scénique du spectacle. Les enceintes miniatures et mobiles que sont les casques audio modifient les conditions de réception des formes de spectacles *in situ*. Face à l'ouverture immense de la scène pleine et sans borne que peut être l'espace urbain, le casque audio permet de délimiter l'espace scénique par le son. Dans le chapitre de son ouvrage *Tout ouïe* qu'elle consacre aux formes audio-casquées, Anne Gonon analyse la théâtralité du son que travaille le casque :

Ce dispositif en apparence très simple [...] démontre que le théâtre peut exercer toute sa puissance dans la rue par le seul recours au son [...] Le casque fait advenir [la fiction] dans l'espace public, en implantant dans la rue des situations fictionnelles entendues avec précision, dans une impression d'immense proximité³ [...]

L'appareil permet de déployer une écriture fictionnelle dans l'espace *plein* de la rue, de jouer avec le réel, de le mettre en scène, d'orchestrer les présences et les apparitions et de créer de la distanciation par l'écart entre le son et l'image :

Dans une logique complexe, le parcours au casque repose sur une dualité qui concilie ces perspectives. Il plonge bel et bien le spectateur-auditeur dans une composition créée de toutes pièces, qui, qu'elle soit très documentaire ou fortement fictionnelle, voire théâtralisée, ne prétend à aucun réalisme. [...] Dans sa capacité à mobiliser des espaces-temps pluriels, le son écouté au casque instaure

¹ *Id.*

² Anne GONON, *Tout ouïe. La création musicale et sonore en espace public*, *op. cit.*, p. 100.

³ *Ibid.*, p. 100 et 104.

un quasi-don d'ubiquité. Être à la fois ici et maintenant, et ailleurs, en un autre lieu et/ou un autre temps¹.

L'électroacousticien, Thierry Balasse détaille plusieurs des spécificités du casque comme dispositif de sonorisation de créations scéniques :

On peut créer une proximité particulière avec la voix, donner la sensation que le texte est murmuré à l'oreille. Le deuxième intérêt du casque est la possibilité de faire entendre des sons inaudibles autrement. On peut aller très loin dans l'idée du zoom sonore, travailler de tout petits sons avec une bonne qualité à l'audition².

Si le casque permet, comme une amplification classique, aux spectateurs d'entendre le son du spectacle, ces spécificités techniques renforcent certains registres narratifs et dramatiques des créations scéniques. Le casque favorise, en effet, les adresses directes aux spectateurs que l'individualisation du dispositif rend presque personnelles. La voix adressée au plus près de l'oreille prend le pas sur les corps en scène – lorsqu'il y en a encore –, dont la posture est reléguée au second plan – s'ils restent à vue. Anne Gonon explique qu'« une voix qui parle au creux de l'oreille génère une forte impression de présence, en dépit de son immatérialité³ ». Elle précise :

Le recours au casque instaure une proximité physique impossible dans la réalité, le guide allant jusqu'à chuchoter à l'oreille du spectateur qui, bien vite, se familiarise avec lui, lui confère mentalement une apparence physique, et s'attriste même de devoir le quitter à la fin⁴.

Dans *Trop de Guy Béart tue Guy Béart*, la Compagnie Victor B. fait ainsi des spectateurs et spectatrices les stagiaires d'une initiation à la découverte de la nature en ville guidée sur un ton burlesque par un duo d'acteurs. Plusieurs créations audiocasquées vont jusqu'à profiter du dispositif pour littéralement manipuler les spectateurs comme Rimini Protokoll dans *Remote Avignon* où une voix synthétique dicte le chemin à la manière d'un *tour operator* à « la meute » particulièrement docile que constitue le groupe de spectateurs casqués. Ou comme Roger Bernat dans *Domini Public* où une voix orchestre le comportement des spectateurs qui se transforment en acteurs involontaires d'une fiction policière. La place que le casque donne au son transforme la mise en scène des corps *in situ*. Associé à la densité

¹ *Ibid.*, p. 120.

² « Une écoute intime », entretien avec Thierry Balasse propos recueillis par Hélène Douidiès, *op. cit.*, p. 15.

³ Anne GONON, *Tout ouïe. La création musicale et sonore en espace public*, *op. cit.*, p. 101.

⁴ *Ibid.*, p. 100.

dramaturgique de l'espace, il peut conduire à un jeu très cinématographique. Si les voix favorisent l'adresse aux spectateurs-auditeurs, les corps, eux, leur tournent volontiers le dos, s'en éloignent, ne dessinent qu'une silhouette au loin, habitent un hors-champ, quand ils ne sont pas purement et simplement absents, tout en chuchotant à l'oreille des spectateurs. Ces présences dissociées font tendre ces créations scéniques vers une esthétique cinématographique que ne manquent pas de relever chercheurs comme artistes. Jean-Paul Thibaud souligne ce trait dans son étude de l'esthétisation de la ville par le baladeur :

De nombreux auteurs ont analysé ce trait marquant de la culture visuelle urbaine et ont insisté sur le rôle particulier que joue le baladeur dans cette évolution. Ian Chambers (1986) considère le walkman comme un dispositif d'esthétisation de la ville, Paolo Prato (1984) évoque un « processus de spectacularisation » et Claus-Dieter Rath (1986) annonce la naissance de la ville-écran en indiquant la fonction qu'assure le baladeur à ce propos¹.

L'autrice et metteuse en scène Céline Houdart, créatrice avec le compositeur Sébastien Roux de ce qu'ils qualifient de « *land art* sonore² », compare ainsi la démarche du duo aux pratiques du cinéma : « C'était comme si nous faisions la bande-son d'un film dont l'image ne serait jamais tournée³ ». La chercheuse Anne Gonon analyse, quant à elle, ce phénomène :

De telle torsion entre proximité et distance, intimité auditive et éloignement physique, ont tout du langage cinématographique importé dans une mise en scène de rue. L'enchâssement des deux mondes, la fiction à l'intérieur de la réalité, provoque par ailleurs de stimulants effets de décalage de réception⁴.

Dans la continuité de cette parenté esthétique, nos expériences de spectatrice et de créatrice de formes audiocasquées nous incitent à considérer certaines de ces créations comme une forme hybride de cinéma *in situ* – lorsque le montage des matériaux sonores et visuels, des voix et des corps, sont particulièrement composés et travaillés.

La marche apparaît ainsi comme l'une des charnières entre l'acrobatie, le roman et la rue, les trois principaux matériaux de la création de *Be Felice. Hippodrame urbain*. Elle est un moyen pour la Compagnie d'Elles de s'approprier par le corps le roman

¹ Jean-Paul THIBAUD, « Composer l'espace : les territoires du pas chanté », *op. cit.*, p. 10.

² Anne GONON, *Tout ouïe. La création musicale et sonore en espace public*, *op. cit.*, p. 102.

³ Célia Houdart, entretien réalisé par Anne Gonon le 10 novembre 2012, in Anne GONON, *Tout ouïe. La création musicale et sonore en espace public*, *op. cit.*, p. 102.

⁴ Anne GONON, *Tout ouïe. La création musicale et sonore en espace public*, *op. cit.*, p. 104.

adapté en entamant la traduction scénique des lieux que sa fiction représente, par une fictionnalisation de lieux réels. La marche, qui permet une immersion sensible dans les lieux et dans leurs mouvements, fait ainsi partie intégrante du processus de création *in situ*. Elle est encore un moyen de s'approprier la forme initialement envisagée de la déambulation audiocasquée : d'en saisir les potentialités en termes de composition d'une fiction *in situ*, tout comme la place que ce dispositif réserve au spectateur-marcheur-auditeur et à la spectatrice-marcheuse-auditrice¹.

2.2.2.2.2. De l'acrobatie en plein air à l'acrobatie *in situ*

Yaëlle Antoine explique son désir de travailler en extérieur et *in situ* à la suite de l'expérience menée avec les élèves du Lido à Vaour. Alors que l'hybridation de l'acrobatie et du texte fait partie des éléments privilégiés par la metteuse en scène et après avoir expérimenté dans d'autres créations la salle et le chapiteau², *Be Felice. Hippodrame urbain* fait cette fois l'expérience de la création en espace public, plus précisément d'une rue comme espace scénique *in situ*³.

Cette démarche ne va pas de soi pour les artistes de cirque pourtant familiers des pratiques en extérieur, voire des arts de la rue⁴. Il s'agit le plus souvent pour ces compagnies de transposer en plein air des formes créées pour la salle ou le chapiteau. Anne Gonon le note ainsi : « Si les portiques se multiplient dans les festivals de rue où, nombre de programmeurs le remarquent eux-mêmes, les spectacles de cirque sont légion, peu de circassiens se lancent aujourd'hui dans une écriture spécifique à l'espace public⁵ ». À de rares exceptions près, lorsque les compagnies de cirque font le choix de la création en extérieur, elles le justifient par

¹ Nous développons la place des spectateurs dans *Be Felice. Hippodrame urbain* dans la partie de ce chapitre intitulée « Être déplacé ». Voir *infra*, p. 345.

² Voir *supra*, p. 240.

³ Yaëlle Antoine avait déjà fait l'expérience en tant qu'interprète et/ou metteuse en scène de plusieurs créations en plein air ou *in situ*. Elle revient sur ses expériences avant la création de la Compagnie d'Elles : « Avec Corsetti, [la mise en scène de *Metamorfosi* dans le parc archéologique de Syracuse en Sicile], c'est vraiment une expérience de l'*in situ*, pas de la rue. J'ai beaucoup d'expériences de la rue à Aix-en-Provence par exemple où la ville me commandait des spectacles pour Noël. Et puis, avec mon copain de l'époque, on partait l'été faire de la rue et on s'installait, un fil et un mât à la sauvage, comme on ne peut plus trop le faire maintenant... Quand j'étais en deuxième année au Lido, j'avais réussi à convaincre tout le monde de faire un essai de cirque *in situ*. Et j'avais fait une scène de Koltès dans la douche du Lido, à l'époque c'était à l'ancien Lido [rue Saint-Exupéry à Toulouse]. Le monologue de la sœur dans *Zucco*, dans la douche avec des "équi". » Yaëlle ANTOINE, entretien du 16 janvier 2017, *op. cit.*

⁴ À ce sujet, voir les articles et travaux suivants : Anne GONON, « Le cirque au risque de la rue », *Stradda*, n°30, Paris, HorsLesMurs, décembre 2013 ; « Le cirque dans/à la rue ? », compte rendu réalisé par Anne GONON, *op. cit.* ; Marion GUYEZ, « Le Cirque et la rue : amorce d'état des lieux esthétique », *op. cit.*

⁵ Anne GONON, « Le cirque au risque de la rue », *op. cit.*, p. 13.

un goût pour une autre relation au public que celle de la salle plutôt que par le désir d'explorer les lieux et l'espace urbain (particulièrement contraignants pour les pratiques acrobatiques). Attachés à leur manière de faire du cirque, les artistes qui dialoguent sur ce sujet dans le cadre d'une rencontre organisée par le festival *Scènes de rue* à Mulhouse en 2013 ne semblent pas saisir les spécificités de la création *in situ*, un constat qui se traduit dans le titre donné au compte rendu de la rencontre : « Le cirque dans/à la rue ?¹ ».

Nuançons cependant cette affirmation, en remarquant que si peu d'acrobates réalisent des créations scéniques *in situ*, ils sont au contraire nombreux à le faire dans des réalisations audiovisuelles et cinématographiques : « Un grand nombre d'œuvres de *Screen Circus* explorent également les espaces "hors les murs" en contextualisant les corps dans des paysages naturels et urbains² », souligne ainsi Elena Lydia Kreusch dans le parcours thématique qu'elle consacre au *screen circus*, ces œuvres audiovisuelles réalisées par des circassiens. Yaëlle Antoine et son équipe se sont déplacées vers une acrobatie *in situ* comme la metteuse en scène l'expliquait en 2013 dans un entretien avec Anne Gonon. La chercheuse s'interrogeait sur la forme que prendra ce cirque au terme de la création et sur la capacité à se défaire des habitudes de mise en scène d'un cirque spectaculaire : « Pour Yaëlle Antoine, cette création sera "nécessairement un cirque de rue", car celui-ci va y subir – comme la danse avant lui – "des transformations" liées aux singularités de l'espace public. Mais pourra-t-il s'y défaire de l'effet lié à la prouesse et à l'exploit ?³ »

En nous appuyant sur l'organisation matérielle et technique de la création – motivée par un horizon esthétique mais contrainte par la sécurité des artistes, du public et des habitants ainsi que par la mise en œuvre technique –, observons la manière dont l'équipe de *Be Felice. Hippodrame urbain* s'est déplacée au quotidien d'un espace de travail à un autre, de la salle à l'extérieur, d'un espace extérieur aménagé pour les spectacles à un espace non dédié. Étudions, ce faisant, comment la Compagnie d'Elles s'est déplacée d'une acrobatie en plein air vers une acrobatie *in situ*.

¹ « Le cirque dans/à la rue ? », compte rendu réalisé par Anne GONON, *op. cit.*

² Elena Lydia KREUSCH, « Screen Circus. L'écran, un lieu d'expression artistique pour le cirque », *Parcours découvertes* édités par HorsLesMurs, 2016. Ressource numérique consultée le 20 avril 2017. <http://horslesmurs.fr/?p=15858>

³ Anne GONON, « Le cirque au risque de la rue », *op. cit.*, p. 13.

Vers une ville-agrès

Le mouvement de transformation de l'acrobatie commence dès la distribution, par le choix d'interprètes pratiquant des disciplines acrobatiques différentes, chacune capable de correspondre aux choix dramaturgiques de la Compagnie d'Elles et d'être réalisée dans la rue sans trop de danger¹ ni alourdir outre mesure la fiche technique du spectacle (moyennant une adaptation des pratiques et une grande souplesse des interprètes ainsi qu'une inventivité technique). L'espace extérieur limite, voire empêche, la réalisation à même le sol de certaines pratiques acrobatiques comme la roue Cyr (qui nécessite un sol parfaitement lisse, mais pas glissant) et demande une certaine adaptabilité aux irrégularités du terrain ainsi qu'aux variations climatiques de la part des acrobates². Cependant, de nombreuses disciplines acrobatiques qui demandent une implantation technique conséquente sont souvent plus aisées à pratiquer en extérieur que dans des salles de théâtre qui n'ont pas été conçues pour le cirque (nous pensons au fil de fer et au funambule, aux agrès aériens, au trapèze volant, au mât chinois, etc.)³. Certaines compagnies en profitent pour déployer des scénographies-agrès monumentales⁴. Quant à la pratique du funambulisme, c'est précisément *in situ* que ses « traversées » exposent toute leur ampleur⁵. Les disciplines acrobatiques de *Be Felice. Hippodrame urbain* ont ainsi été choisies en fonction de leur capacité à être réalisées hors scène et *in situ*. Il s'agissait pour Yaëlle Antoine que le moins d'aménagements spécifiquement circassiens apparaissent dans le champ visuel, afin de ne pas *donner à voir* le cirque avant que les corps ne le fassent (ce que font des agrès ou certaines infrastructures comme un

¹ L'acrobatie de haut niveau telle qu'elle est enseignée dans les écoles professionnalisantes et pratiquée sur les scènes contemporaines exige une série de conditions techniques parfois très subtiles qui varient en fonction des disciplines et qui permettent l'exécution avec précision des mouvements (agrès, accroches, sécurisation par des longes ou des tapis, mais aussi une luminosité qui évite l'aveuglement, un revêtement et une inclinaison adéquats du sol, etc.).

² Philippe Petit écrit dans la partie de son *Traité du funambulisme* qu'il consacre au vent : « Le coup de vent rend périlleuse la traversée à bicyclette ainsi qu'à monocycle. On doit s'emparer alors de son plus grand balancier. Quant au travail sans balancier par temps de grand vent, c'est une descente aux enfers que de le pratiquer. » Philippe PETIT, *Traité du funambulisme* (1985), Arles, Babel, 2015, p. 95.

³ L'implantation d'agrès qui nécessitent des ancrages est souvent plus aisée dans l'espace public que dans les théâtres car les solutions d'accroches sont plus nombreuses (pincés, lestes, arbres, mobilier urbain, etc.) que dans un bâtiment qui n'a pas été conçu pour un tel usage.

⁴ Les compagnies suivantes ont conçu des scénographies-agrès érigées en extérieures sur lesquelles évoluent des acrobates : La Fura dels Baus, Transe Express, Pipototal avec *Basculoscopie* ; etc.

⁵ Les traversées mémorables sont ainsi attachées à des lieux autant qu'aux funambules qui les ont réalisées : Selon Philippe Petit, le funambule « ose tendre ses câbles par-dessus les précipices, il se lance à l'assaut des clochers, il s'éloigne et unit les montagnes. » Philippe PETIT, *Traité du funambulisme, op. cit.*, p. 31. Voir aussi le portrait que la réalisatrice Netty Radvanyi consacre à la funambule Tatiana-Mosio Bongonga. Nicolas ARGILLET, Netty RADVANYI, *Cirque Hors-piste*, Arte et Programme 33, 2016.

chapiteau, un portique, etc.) et afin de ne pas contrarier outre mesure l'horizon dramaturgique du spectacle. Plusieurs des interprètes de *Be Felice. Hippodrame urbain* sont spécialistes de disciplines acrobatiques qui se pratiquent au sol, sans agrès ni matériel dédié (sans tapis, sans longes de sécurité, sans cannes d'équilibres, etc.) : les portés acrobatiques, l'acrobatie au sol, la contorsion et les équilibres sur les mains. À ces disciplines acrobatiques, s'ajoutent la cavalière, Netty Radvanyi, et son cheval, Arto, qui sont eux aussi des corps en présence sans appareils spécifiques (malgré la logistique conséquente que représente hors scène la prise en charge d'un cheval en tournée). L'étendue des espaces extérieurs offre au duo équestre la possibilité de circuler dans un espace vaste et de prendre de la vitesse (à condition que le sol ne soit pas glissant). Si le fil de fer se pratique relativement aisément en extérieur, cet agrès a été remplacé par l'utilisation de barrières métalliques (pour des raisons dramaturgiques et non pour des raisons techniques). C'est cependant bien un fil-de-fériste, Simon Deschamps (par ailleurs acrobate au sol), que la Compagnie d'Elles a recruté, c'est-à-dire un spécialiste du déséquilibre qui a transposé et adapté sa technique acrobatique circassienne sur les barrières métalliques¹. La metteuse en scène tenait en outre à la présence suspendue d'une acrobate aérienne ; l'agrès (ou l'objet susceptible de s'y substituer) a été plus délicat à choisir et a fait l'objet de nombreux essais². La corde lisse est soutenue par un portique qui demande quatre solides accroches au sol et une hauteur suffisamment dégagée. La corde et les deux portiques restent les seuls éléments techniques liés à la pratique acrobatique qui sont apparents dans *Be Felice. Hippodrame urbain*.

Précisons tout de même que Yaëlle Antoine avait initialement imaginé que le portique soit mobile et soit levé *pendant* le spectacle, de telle sorte que sa présence sur la ligne n'anticipe pas outre mesure la présence aérienne. Si des essais avec ce portique et des devis ont été réalisés, cette solution de portique mobile a été abandonnée faute de moyens suffisants pour la mettre en œuvre (ou plutôt au profit d'autres postes de dépense onéreux de la création : le système de diffusion par casque, la présence du cheval). La Compagnie d'Elles a cherché à fondre le plus possible ce portique dans l'espace environnant par le choix de ses couleurs (gris et

¹ Simon Deschamps a par ailleurs développé toute une matière acrobatique et chorégraphique en roller qui a été écartée de l'assemblage final pour des raisons pratiques. Les terrains sur lesquels nous avons travaillé à l'automne 2014 et au printemps 2015 ne permettaient pas les déplacements en roller (un chemin accidenté et caillouteux à Port-Saint-Louis-du-Rhône, une allée de graviers à Encausse-les-Thermes).

² L'acrobate aérienne spécialiste de la corde lisse, Laura Terrance, a essayé d'évoluer sur des parpaings suspendus, sur une barrière métallique suspendue, mais aussi sans agrès, attachée dans un baudrier, sans que ces expérimentations se révèlent satisfaisantes en termes de dramaturgie et de mouvements.

orange fluo) et en le dédoublant. Un petit portique en fond de ligne fait un *écho visuel* au grand portique au premier plan et intensifie l'effet de perspective de la profondeur de la ligne. Le portique, détourné de sa fonctionnalité première, n'est plus seulement un appareil destiné à la pratique acrobatique, il participe au dispositif scénographique et contribue au recentrement des regards sur l'espace scénique en dessinant un *cadre* dans l'image scénique construite (Figure 1, p. 234). Dans l'immensité et dans la densité sensible et sémantique de la scène *in situ*, le choix de mettre en scène des acrobates sans agrès met en avant les corps, ce sont eux que le regard perçoit avant l'acrobatie dont les indices scénographiques ont été gommés. Plus précisément, la rue même (la ligne de fuite de *Be Felice. Hippodrame urbain*) se fait scénographie-agrès, c'est en relation avec elle que le mouvement acrobatique est travaillé. Comme les marcheurs, les acrobates sont « affect[és]¹ » par l'environnement dans lequel ils évoluent et qui, comme un agrès, contraint et façonne le mouvement acrobatique.

Le premier temps de résidence, réalisé à Paris en octobre 2013, a permis de commencer à faire l'expérience – artiste par artiste et discipline par discipline – des spécificités de la relation entre le corps et la *ville-agrès* par le biais du cadre de la caméra. Les images ainsi réalisées, et le processus même de la prise de vue, ont donné quelques premiers éléments de réponse à la question suivante : « Que voit-on, que perçoit-on de l'acrobatie et du mouvement dans l'espace public ? ». L'espace est si dense et les activités si bien rodées qu'il n'est pas si évident d'y faire apparaître l'acrobatie qui peut passer inaperçue pour bon nombre de passants². L'attention des personnes est-elle mobilisée par d'autres éléments ? Les personnes sont-elles habituées à un certain degré d'étrangeté dans l'espace public ? Ou encore manquent-elles de familiarité avec les dispositifs de représentation scénique ? Bien que les arts acrobatiques possèdent une force visuelle, sensible et kinesthésique, les mouvements acrobatiques, spectaculaires dans un espace scénique dédié, protégé et éclairé –

¹ David LE BRETON, « Le paysage pour le marcheur », *op. cit.*

² Deux anecdotes illustrent ce constat. Lors du tournage réalisé à Paris en octobre 2015, des clientes qui entraient dans un restaurant sont passées juste à côté de l'équilibriste posée sur les mains sur une table au milieu de la salle sans la voir. Par ailleurs, certains des pêcheurs installés sur les quais de Port-Saint-Louis-du-Rhône qui ont vu l'équipe répéter pendant deux semaines et malgré les quelques échanges et les explications – « Qu'est-ce que vous faites ? Un spectacle. » – n'ont compris qu'il s'agissait d'un spectacle que lorsque du public est venu assister à une étape de travail. Cette anecdote témoigne également de la difficulté pour l'équipe d'imaginer que des personnes ne soient pas familières des codes, pour elle évidents, du « spectacle ». Le dispositif de *Be Felice. Hippodrame urbain* fait précisément tout pour effacer ces codes. Il n'est pas rare que des passants ne réalisent pas qu'ils sont en train de traverser un espace scénique, et effectivement, c'est une rue qu'ils traversent et que beaucoup fréquentent au quotidien. Ils le réalisent à la vue du groupe que forme le public.

autrement dit conçus pour *donner à voir* – perdent de leur puissance sensationnelle, de leur force sensible et visuelle lorsqu'ils sont réalisés de jour et dans un espace plein, ouvert et surchargé d'informations sensibles tel que la rue. La taille des bâtiments, la profondeur des places et des rues, l'angle des escaliers, la nature et la densité de la végétation réduisent l'ampleur des mouvements acrobatiques qui perdent de leur puissance spectaculaire. Par son échelle, par sa force esthétique et par sa densité sémantique, la ville concurrence les corps acrobates que le cadre de la piste ou de la scène tend à renforcer¹. Les volumes et les aspérités de l'espace urbain se déploient cependant comme une piste, un agrès, un terrain de jeu à explorer pour les acrobates. Quel que soit le niveau de la prouesse exécutée, l'éloignement physique lié à la profondeur extrême de l'espace de jeu de *Be Felice. Hippodrame urbain* limite les effets kinesthésiques qui sont, à l'inverse, intensifiés lorsque la distance est réduite. Il contribue au devenir image des corps et alimente l'effet cinématographique de la mise en scène.

Circuler de l'intérieur à l'extérieur

Les matières physiques, les scènes et les tableaux élaborés par la Compagnie d'Elles à partir du roman ont été fabriqués, assemblés et composés au gré d'allers-retours quotidiens entre différents espaces de travail – la salle (des studios de répétition ou des hangars parfois aménagés de gradins), le plein air et *in situ* – en fonction de leur disponibilité², mais aussi des conditions météorologiques, du degré de dangerosité des matières ou scènes travaillées, du type d'ajustements nécessaires, de l'état de fatigue de l'équipe. Les lieux choisis pour la création *in situ*, qui ont fait l'objet d'un repérage et sont donc plus propices à la dramaturgie du spectacle, sont souvent habités et passants. La création compose avec cette vie qui concurrence le mouvement scénique et acrobatique. La ligne de la rue est un couloir de circulation de véhicules, de vélos et de piétons qui la longent ou la traversent. Malgré la richesse des rencontres, l'espace public est un espace scénique éprouvant et inhospitalier. Il y fait souvent trop chaud, trop froid, trop humide, les distances parcourues sont

¹ Cependant, nous en avons déjà fait mention, l'implantation de certains agrès y est plus aisée et techniquement plus « légère » – utilisation des arbres, du mobilier urbain, de lestes, de pinces, etc. – que dans de nombreux théâtres qui ne sont pas prévus pour cet usage. Les pinces sont des barres de fer qui se plantent dans le sol (herbe, gravier, bitume) et qui servent d'accroches pour les chapiteaux, les structures (portiques) ou agrès (fil de fer, fil mou, mât chinois, etc.) qui nécessitent d'être tendus ou haubanés.

² Si la Compagnie d'Elles a pu disposer à chaque résidence d'une salle *et* d'un espace en plein air, l'occupation des espaces *in situ*, plus réglementés, a souvent été partielle ou possible par intermittence. Certains espaces qui demandaient de couper la circulation n'étaient disponibles qu'à des horaires déterminés par arrêté municipal.

décuplées, tout comme l'énergie nécessaire pour communiquer entre les membres de l'équipe, les irrégularités du sol fatiguent les articulations des acrobates pourtant entraînés, etc. Précisons encore que l'acrobatie, pratique exigeante et dangereuse, contraint fortement l'organisation de la création. L'expérimentation de nouvelles relations et la recherche de mouvements en adéquation avec le roman et l'espace *in situ* augmentent la dépense d'énergie des corps et la dangerosité de la pratique puisque les mouvements et leurs « chemins » ne sont pas (encore) maîtrisés par celui ou celle qui les réalise. Les salles de répétitions ont donc été nécessaires pour travailler dans des espaces protégés et sécurisés (tapis, longes, parades¹, etc.) les matières acrobatiques. Les premiers essais d'appropriations acrobatiques et chorégraphiques des barrières métalliques ont été faits en salle, avant d'être transposés à l'extérieur. Puis une fois ces appareils apprivoisés, une fois saisi leur potentiel acrobatique et scénique, les acrobates ont prolongé la recherche de mouvements à l'extérieur. Ils revenaient ponctuellement en salle pour travailler des passages et des mouvements précis. Les salles ont, par ailleurs, été de précieux lieux de repli lors des inévitables journées d'intempéries, cette alternative permettait de ne pas retarder outre mesure l'avancée du travail.

Une large part de la création a, par ailleurs, été réalisée en plein air – des espaces extérieurs mais protégés, des espaces privés comme les cours et les parkings des structures qui ont accueilli la création (l'enceinte de L'Usine de Tournefeuille ou de la Cité des arts de la rue à Marseille), des espaces publics mais clos ou peu fréquentés (l'esplanade destinée à l'accueil des chapiteaux à proximité de l'Usine à Tournefeuille), des parcs fermés à la circulation automobile comme celui qui jouxte la Cité du cirque du Mans, des rues dans des quartiers excentrés ou désertés (le quai de Port-Saint-Louis-du-Rhône). Une très large partie des matières physiques et des scènes ont été élaborées en plein air et ont été façonnées à l'échelle de la rue, mais sans les contraintes et les aléas (en termes d'organisation et de gestion de la sécurité de l'équipe et des passants, etc.) du partage de l'espace qu'implique la création *in situ*, sans la part d'inattendu que ces espaces habités offrent.

À la salle et au plein air s'ajoute le travail spécifiquement *in situ*, sur la ligne de fuite de *Be Felice. Hippodrame urbain* qui continue d'affiner les paramètres de la mise en scène. Pour des raisons techniques, les séquences qui impliquent la voiture-agrès ainsi que le travail équestre ont été fabriquées directement en extérieur en circulant entre le plein air et l'*in situ*. L'équipe a par ailleurs travaillé différentes séquences avec

¹ Dans le sens de sécurisation du mouvement par une personne à côté de l'acrobate et non de défilé.

un camion en marche et à l'arrêt qui ont été abandonnées quand il a été nécessaire de mobiliser ce véhicule pour y installer la régie son du spectacle. Les allers-retours entre l'intérieur et l'extérieur ainsi qu'entre le plein air et l'*in situ* ont permis à la metteuse en scène de travailler à l'ajustement des mouvements, de leur rythme et de leur assemblage en fonction de l'échelle et à la grande variation des distances entre le « proche » et le « lointain », entre les corps en scène et les corps des spectateurs. La circulation des répétitions des séquences entre les différents espaces de travail a contribué à ces transformations, à saisir la juste forme de l'acrobatie dans la complexe « équation » dramaturgique de *Be Felice. Hippodrame urbain*.

Fabrique d'une acrobatie *in situ*

Art du déséquilibre, l'acrobatie n'existe souvent que par l'inclinaison et la suspension des corps, par le mouvement et les déclinaisons gestuelles qui en découlent. Elle apparaît aussi par les corps musclés, souples, alertes, tendus, que sa pratique façonne. Les acrobates, qui ont un entraînement athlétique, sont dynamiques et endurants. La fabrique de matières et de séquences acrobatiques de *Be Felice. Hippodrame urbain* a donné lieu à la réalisation foisonnante et inépuisable de gestes et de mouvements, répétés, enchaînés, assemblés, pour n'occuper dans la forme finale qu'une place en apparence discrète (du moins une place plus discrète que ce à quoi les scènes acrobatiques sont habituées).

Étudions, à partir de plusieurs exemples, la manière dont la matière acrobatique de *Be Felice. Hippodrame urbain* a été façonnée et dont certaines séquences ont été construites. Comment les acrobates de la Compagnie d'Elles sont-ils passés d'une acrobatie spectaculaire à une acrobatie retenue ? Comment, en relation avec une rue-scénographie-agrès, se sont-ils déplacés d'une acrobatie classique vers une acrobatie *in situ* ? Plus que d'une perte, il s'agit bien là d'une transformation des habitudes, des pratiques et des formes.

Tout d'abord, certaines matières ou séquences acrobatiques, dont il ne reste parfois qu'un court moment dans la forme finale comme la traversée de Simon Deschamps en équilibre sur des barrières métalliques¹ en fond de ligne vêtu d'un costume d'astronaute (Figure 4, p. 234), ont été élaborées par des allers-retours entre la salle, le plein air et l'*in situ*. Ainsi, jeune fil-de-fériste et acrobate au début de sa carrière professionnelle, Simon Deschamps a, dès les premières résidences au Mans,

¹ À Labarthe-Rivière, le fil-de-fériste parcourait l'arête du toit du bâtiment qui entrainait dans le champ visuel tracé par la ligne. À Suresnes, il a traversé la rue sur une barrière levante qui fermait la place et le fond de la ligne.

utilisé les barrières métalliques comme un agrès d'équilibre en les disposant bout à bout. Il a, dans un premier temps et en salle, entrepris de transposer son répertoire de figures de fil à ce nouvel agrès dont il apprivoisait, ce faisant, les subtilités de l'instabilité¹. Profitant de la tranquillité de la salle, du revêtement uniforme du sol et des tapis de réception disponibles, le fil-de-fériste a élevé graduellement la difficulté de ses pas et de ses courses sur les barrières jusqu'à tenter le *salto* arrière, sans doute trop hâtivement et trop tard dans la journée puisque les tentatives, dont certaines ont été concluantes, se sont pourtant achevées par une blessure légère (mais suffisamment douloureuse et impressionnante pour refréner sa témérité).

Jour après jour, il a construit une routine technique sur les barrières, ses mouvements et ses déplacements se sont appuyés sur l'une des scènes dramatisées que nous avons détaillées dans notre analyse de la transposition de la scène de « La Griffes rouge », où Cassius cherche à soutirer de l'argent à Barba² : Marta Torrents est adossée à la ligne de barrières et Simon Deschamps, qui évolue sur les barrières, s'approche d'elle et suit les billets qu'elle lui tend. Ce jeu servait de prétexte à l'acrobate pour se pencher en avant, se redresser, avancer de barrière en barrière suivant la femme et l'argent. Les actions dramatiques motivaient les mouvements acrobatiques qui les écartaient d'une représentation réaliste selon un principe courant de la dramatisation des formes circassiennes (sans que la parole intervienne nécessairement). L'équilibriste sautait par-dessus sa partenaire de jeu lorsqu'elle s'asseyait sur les barrières en lui tournant le dos.

Cette scène, composée en salle, est par la suite réalisée en plein air. Le dispositif de barrières permet d'assurer une certaine stabilité à sa forme (un nombre de barrières est défini et telle figure est réalisée à un endroit précis de la ligne de barrières afin d'assurer à l'acrobate la stabilité nécessaire à ses mouvements), cependant le vaste espace du plein air pose la question de la place des spectateurs autour de cette scène que la disposition de la salle avait conduit à construire de manière frontale (pour un public placé face à la longueur de la ligne). La scène est retravaillée et affinée pour s'adapter à cet espace. Les pas les plus techniques ont été ponctuellement répétés en salle, afin d'être assurés au mieux à l'extérieur. Lors de la

¹ Les barrières métalliques sont en effet conçues avec des pieds de tailles légèrement différentes, précisément de manière à ne pas être stables (afin de dissuader de les franchir, de s'asseoir dessus ?). Cette instabilité augmente avec le temps et l'usage : beaucoup des barrières fournies par les différents services municipaux sont déformées ou estropiées. Leur stabilité dépend encore de leur longueur et de leur poids qui varient en fonction des modèles. Simon Deschamps, comme l'équipe de la Compagnie d'Elles, est ainsi devenu un expert en barrières métalliques.

² Voir *supra*, p. 272.

présentation du travail en cours proposée à L'Usine en mai 2014, la ligne de barrières était disposée de manière à inciter les spectateurs à tous se placer du même côté des barrières, face à la ligne, et non à l'entourer (cette scène était présentée de manière indépendante et non intégrée au travail qui s'amorçait dans la profondeur d'une rue). Les barrières avaient été décentrées par rapport à la rue dans la longueur de laquelle elles étaient installées. Lors du temps de travail à Mulhouse, où la Compagnie d'Elles présentait une série de quatre « étapes de travail » pour la première fois dans un espace *in situ* : une rue dans la longueur de laquelle le spectacle se déroule. Les spectateurs arrivaient par l'une des extrémités de la rue et – beaucoup plus mobiles et mobilisés physiquement que dans la version finale – progressaient dans sa profondeur au fur à mesure des scènes et des apparitions de figures assemblées pour l'occasion. Dans cet espace *in situ*, plus encore que dans la disposition proposée à L'Usine, la place des spectateurs autour de la séquence de Cassius et Barba n'était pas satisfaisante. La ligne de barrières était disposée au loin dans la longueur de la rue et décentrée mais dans une rue plus étroite que celle aux abords de L'Usine. En effet, cette séquence construite pour être vue face à la longueur de la ligne n'avait plus la même consistance vue depuis le côté, comme ce serait le cas si l'on envisage que le spectacle se déroule dans la profondeur de la rue. À Mulhouse, le petit groupe de spectateurs était invité à progresser¹ dans la rue jusqu'à voir la séquence face à la longueur de la ligne de barrières². Pourtant d'une largeur standard (c'est-à-dire permettant à deux voitures de se croiser sans se gêner), la rue de Mulhouse était trop étroite pour permettre à la fois aux acrobates de réaliser la séquence sans risque pour eux ni pour les spectateurs et pour que ces derniers puissent profiter de la séquence à une distance confortable pour la saisir dans sa globalité (sans être trop près ou être gênés par les autres spectateurs).

Lors des résidences suivantes, les éléments dramatiques et acrobatiques qui composaient cette séquence ont été émiettés. Ainsi la forme finale s'ouvre par une courte séquence où Cassius (Simon Deschamps) tente de soutirer des billets à Barba (Marta Torrents) avant de l'étrangler en faisant mine de l'embrasser et de la laisser gisant sur le sol. La scène, rapide, est stylisée par un jeu appuyé, par la raideur des

¹ La metteuse en scène guidait ponctuellement les déplacements du groupe de spectateurs dans cette version en travail où certaines séquences étaient assemblées sans transition.

² Yaëlle Antoine et Simon Deschamps reproduisent ici la spatialisation du fil de fer, pratique à propos de laquelle la metteuse en scène explique : en tant que fil-de-fériste, « tu vois toujours devant toi, et les gens te voient de profil. Ta largeur n'est pas la même que pour le public. L'épaisseur du fil, c'est douze millimètres et la largeur du fil pour le public, c'est environ quinze mètres avec les plateformes ». Yaëlle ANTOINE, entretien du 16 janvier 2017, *op. cit.*

corps, par les trajectoires immanquablement linéaires qu'ils empruntent et par les silhouettes marquées que dessinent un casque patiné et une perruque orange fluo. Apparaissant de part et d'autre au premier plan de la ligne de *Be Felice. Hippodrame urbain*, les deux interprètes se font face et offrent leurs profils aux spectateurs, comme ils le faisaient sur la longueur de barrières. La partie acrobatique de la séquence a été abandonnée. Plus tard dans le spectacle, Simon Deschamps effectue tout de même une « simple » traversée en équilibre sur les barrières qui ferment le fond de la ligne (après l'avancée du public et la scène dite des « gros dégueulasses »). L'équilibriste est alors vêtu d'un costume d'astronaute et a travaillé un pas « lunaire », c'est-à-dire capable de donner l'impression que son corps flotte à l'horizon, du moins évolue dans un espace où son poids est allégé (Figure 4, p. 234). L'image dessinée s'appuie sur une déclinaison du mouvement de base du fil de fer et du funambulisme : la marche. Malgré l'apparente simplicité de l'acrobatie réalisée, cette traversée nécessite l'agilité et le savoir-faire d'un équilibriste. La simplicité du mouvement, sa lenteur et son ampleur associés à l'épaisseur du costume qui souligne la silhouette de l'interprète permettent à l'acrobatie d'apparaître dans l'immensité et dans la densité de l'espace *in situ*. Paradoxalement, l'éloignement physique et la densité de l'espace produisent un effet loupe sur ce geste acrobatique. Le pas du fil-de-fériste décline et souligne ainsi la poétique de la marche que met en œuvre *Be Felice. Hippodrame urbain*.

L'ensemble des séquences acrobatiques a été construit selon des processus semblables d'émiettements, de ralentissement et de simplification du mouvement afin de s'adapter à la « tactilité¹ » de la rue et de trouver une juste place dans la relation de l'acrobatie avec les deux autres termes principaux de la création (le texte et la rue). Loin d'une acrobatie démonstrative, les postures, les corporéités, les figures isolées et les séquences acrobatiques de *Be Felice. Hippodrame urbain* participent à la composition des images scéniques (mouvantes) dont l'espace *in situ* est le cadre. Ici, ce n'est pas seulement la logique de composition spécifique à l'acrobatie qui prévaut. Chacun selon ses spécificités disciplinaires, les corps et les mouvements acrobatiques deviennent des éléments plastiques qui participent à la distorsion de l'image, à la fantaisie de la vision. Dans ce spectacle, seule la séquence réalisée à la corde lisse s'apparente encore, malgré sa brièveté, au numéro ou au « moment cirque » – c'est-à-dire à un enchaînement de mouvements acrobatiques chorégraphié et/ou mis en scène qui peut faire partie d'un spectacle ou exister

¹ David LE BRETON, « Le paysage pour le marcheur », *op. cit.*

indépendamment. Cette résistance de la corde lisse à l'émiettement de l'acrobatie tient sans doute aux contraintes techniques de l'agrès qui s'accroche sur un point fixe. Cette séquence est ainsi la seule à appréhender l'espace dans sa verticalité en plus de sa profondeur. Elle est ancrée en un point donné et ne peut se déplacer ni se dupliquer (sans moyens techniques et financiers supplémentaires) dans la profondeur de la ligne. Contrairement aux autres disciplines acrobatiques de *Be Felice. Hippodrame urbain*, la cordeliste évolue sur l'agrès de cirque dont elle est spécialiste, sur un terrain familier (une corde lisse d'une longueur et d'une épaisseur standard) dont elle connaît les chemins et les réactions. Pour ces raisons, il a été particulièrement long et fastidieux pour l'acrobate et la metteuse en scène de trouver le juste rythme, la juste corporéité à la corde. Cette séquence a été l'une des plus délicates à mettre en scène.

2.2.2.2.3. Se déplacer vers d'autres œuvres

Aux itinéraires urbains que trace *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, s'ajoutent les itinéraires artistiques et esthétiques déclenchés par la lecture du roman. Tout comme le texte a guidé l'errance dans la ville et contribué à sa fictionnalisation, il a également guidé, souvent par association (et souvent par hasard), un cheminement esthétique. Sans que *La Fuite à cheval très loin dans la ville* offre des références explicites à d'autres œuvres théâtrales, littéraires, cinématographiques ou visuelles, l'hétérogénéité des registres, l'instabilité générique du roman en font un texte qui ouvre de multiples voies d'interprétations relatives à des esthétiques très diverses. L'hétérogénéité du roman ainsi que le goût de Yaëlle Antoine pour la mise en pièces, le recyclage et le montage entraînent l'articulation de *La Fuite à cheval très loin dans la ville* avec d'autres œuvres, d'autres genres, d'autres arts, d'autres esthétiques, d'autres écrits ou documents qui ont densifié, complexifié, concurrencé mais aussi confirmé, et ainsi déplacé, l'interprétation et la réécriture scénique du roman. Précisons que nous ne cherchons pas ici à retracer l'archéologie de la fabrication du roman par Koltès, mais plutôt à étudier comment le roman, à la manière d'un agrès élastique ou dynamique¹, a propulsé l'adaptation de la Compagnie d'Elles vers d'autres œuvres notamment visuelles et cinématographiques qui – en proposant un modèle formel, narratif ou esthétique – ont joué un rôle transitoire dans le

¹ Certains agrès fixes et stables (comme le mât chinois, les cannes d'équilibres, etc.) ont un appui pour l'évolution des acrobates, d'autres agrès (comme la bascule, la barre russe, le trampoline, le fil de fer, etc.) sont dynamiques et propulsifs.

mouvement de transformation des visions romanesques en visions scéniques, du roman en fiction acrobatique, de *La Fuite à cheval très loin dans la ville* en *Be Felice. Hippodrame urbain*.

Devenir-cinéma

*Nickel stuff*¹ est un scénario écrit par Bernard-Marie Koltès en 1984, publié en 2009 mais jamais adapté à l'écran, qui se situe précisément dans un entre-deux entre la forme littéraire et la forme visuelle. Le scénario est découpé en douze séquences, elles-mêmes composées de morceaux numérotés de longueurs variables. Il décrit, séquence par séquence, le déroulement d'« un film imaginaire² » : il détaille avec précision les déplacements de la caméra, ceux des personnages, les bruits, les musiques et l'ambiance sonore. Plus qu'il ne raconte une histoire, Koltès *donne à voir et à entendre* un film, c'est-à-dire qu'il donne au lecteur les moyens de se le représenter. L'auteur affirme son ambition de proposer dès l'écriture, mais sans aller jusqu'au tournage, « un travail de cinéma » : un film projeté sur un pré-écran mental.

Contrairement à la *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, Koltès explique précisément sa démarche dans une introduction qui expose méthodiquement les lieux de *Nickel stuff* (le Nickel Bar, le supermarché Gourian, les banlieues, le pont, la ville de Londres) et présente les personnages et leurs relations. Ce texte éminemment visuel, invite le lecteur à s'imaginer littéralement le film : en noir et blanc ponctué de couleurs, en anglais, à Londres, un film dansé alors que peu d'éléments du texte l'indiquent. *Nickel Stuff* met en scène la rivalité montante entre deux hommes de la banlieue de Londres, Tony Allen « fils d'une mère indienne et d'un père italo-anglais³ » et Babylone dit Baba, « un petit Noir de un mètre soixante, qui a l'air d'avoir seize ans⁴ », dont le terrain d'affrontement est la danse, plus précisément la *break dance*. Le jeune Baba, plein d'ambition et d'arrogance, est vainqueur du tournoi de danse du Nickel Bar, il veut affronter Tony, le tenant du titre retiré de la compétition à qui l'on doit le « Nickel stuff » : « le nom dont on a baptisé localement une invention de Tony Allen, qui consiste en un pas acrobatique étrange, et qui lui valut d'être le vainqueur du tournoi de danse⁵ ». Tony est désabusé, il a abandonné la compétition et ne veut plus se battre. Autour d'eux

¹ Bernard-Marie KOLTÈS, *Nickel stuff*, Paris, Éditions de Minuit, 2009.

² *Ibid.*, p. 14.

³ *Ibid.*, p. 13. Ce nom est-il emprunté au batteur Nigérian, Tony Allen, légende de l'*afrobeat* né en 1940 ?

⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁵ *Ibid.*, p. 12.

gravitent le patron et les employés du supermarché Gourian où travaille Tony et ceux du Nickel Bar.

Dans son introduction, Koltès livre également plusieurs des clés de lectures du texte, telles que la place accordée à la danse que Tony et Baba pratiquent « comme un art martial¹ » et qui esthétise la mise en scène de la rivalité entre les deux hommes. Comme dans *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, l'auteur ne mentionne jamais la drogue, Koltès souligne que « [d]ans le dialogue, jamais le mot danse ou danseur n'est prononcé² », avant de préciser la façon dont il envisage la danse : « [d]e même, dans l'histoire, jamais la danse n'est envisagée comme un divertissement artistique ni même comme un art ; c'est un terrain de compétition et d'épreuve³ ». L'auteur donne le détail de ce qui est vu du mouvement de la danse et du corps des danseurs et nous ne manquons pas de souligner l'acrobaticité de la *break dance*, en plus de s'apparenter à un motif érotique et homoérotique : « On ne voit, de ces moments de combat, que des muscles tendus, des visages en sueur, des prouesses et des virtuosités techniques, jamais un harmonieux ensemble de musiques en mouvements⁴ ».

Le dernier point de cette introduction s'intitule « Travellings ». L'auteur y affirme la dimension visuelle de son texte qui *est*, selon lui, du cinéma, plus qu'il ne tend vers le cinéma :

J'ai tâché de faire ici la description d'un film imaginaire, voulant, dès l'écriture d'un scénario, faire un travail de cinéma ; une forme préalable pour la forme finale, comme un moule provisoire pour le bronze, et non pas une forme en soi qui pourrait servir à faire du cinéma⁵.

Usant d'un ton didactique, Koltès insiste sur la mise en mouvement des images mais aussi sur le mouvement du regard. Les yeux en charge de recomposer le film semblent se confondre avec la caméra :

S'agissant d'une histoire à montrer plutôt qu'à dire, l'objet est parfois moins important que le mouvement avec lequel on va le voir, ou la vitesse à laquelle il passe sous nos yeux.

¹ *Ibid.*, p. 11.

² *Ibid.*, p. 12.

³ *Id.*

⁴ *Id.*

⁵ *Ibid.*, p. 14.

C'est pourquoi j'utilise des termes tels que travelling, plan fixe, gros plan. Il faut cependant les prendre pour une manière de continuer l'histoire et de bien la raconter, comme on écrirait au théâtre, « le rideau se lève »¹.

Nickel Stuff donne à voir le cinéma tout autant que le film en devenir ; le cinéma n'est pas tant un horizon de réalisation qu'un dispositif narratif qui mobilise le registre de la vision et qui « cadre » le récit. Au fil des séquences du scénario, le regard mis en scène – à la fois caméra fictive et regard du lecteur qui cumule également les rôles de cadreur et de spectateur – est désigné par le pronom indéfini « on ». L'auteur n'hésite pas à personnifier ce point de vue indéterminé et interprète ainsi le mouvement de recul du regard dans un travelling arrière en précisant qu'il est « comme dégoûté par ce qu'il y a à voir² ».

Plusieurs des séquences de ce film imaginaire qui commence avec un premier plan sur le ton du film d'action – « 1. Le tiroir d'un bureau, rempli de liasses de billets ; un revolver est posé dessus. Sur le bureau, un réveil marquant 22 h 30³ » – mettent en scène, comme *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, les traversées de la ville par les personnages, leurs marches, leurs fuites. Koltès montre des personnages en mouvement, ils arpentent à pied ou en voiture les rues et les ponts de Londres, ils se croisent, se suivent, se fuient, s'évitent. Le ton matérialiste du scénario rend compte de manière très concrète et pragmatique des mouvements, sans négliger cependant les effets qui les esthétisent. L'auteur décrit de la manière suivante la traversée du pont par la voiture du vigile du Nickel Bar, E.E., qui passe devant Tony à pied : « Tony regarde la voiture s'enfoncer dans la brume. Les feux arrière colorent soudain de rouge la brume qui emplit le pont⁴ ». Le regard de la caméra suit les allers-venues des personnages : « On suit Baba qui longe, lentement, de très près, la vitrine, sous le regard des Noirs de l'autre côté⁵ ». La mobilité des personnages est, par ailleurs, représentée de manière graphique par plusieurs schémas insérés dans le scénario qui dessinent, vu de dessus, l'agencement des lieux parcourus ; des lignes, des pointillés, des flèches indiquent les trajectoires des personnages⁶.

La scène de rupture de Tony avec sa compagne Jackie, comme lui employée du supermarché Gourian, est racontée par le biais de leurs déplacements : « Jackie qui

¹ *Id.*

² *Ibid.*, p. 84.

³ *Ibid.*, p. 15.

⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁵ *Ibid.*, p. 38.

⁶ *Ibid.*, p. 18, 35, 50, 62 et 100.

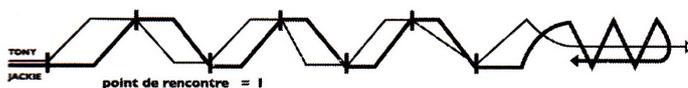
court derrière Tony, le rattrape, n'arrive pas à l'arrêter, puis rebrousse chemin¹ ». Cette rupture dont Koltès précise qu'elle « se déroule en quelque sorte selon les lois de la mécanique² » est représentée par l'un de ces schémas (Figure 5) : deux simples lignes tracent les itinéraires parallèles de Tony et Jackie, plusieurs intersections repèrent les points de rencontre jusqu'au moment où le tracé des lignes se séparent (celle de Tony poursuit sa trajectoire et celle de Jackie rebrousse chemin). Ce schéma de deux lignes brisées qui se croisent de manière de plus en plus chaotique et se séparent sans plus jamais se retrouver représente la dimension irréversible, brutale et physique de la séparation.

Ce que l'on voit d'abord, c'est Jackie qui court derrière Tony, le rattrape, n'arrive pas à l'arrêter, puis rebrousse chemin.

Mais, vu de haut, c'est comme deux corps mus par des forces différentes, qui se heurtent, modifient mutuellement leurs parcours et, inéluctablement, finissent par s'éloigner chacun dans son système.

Deux types de démarche, au sens propre du mot ; et comment leur incompatibilité est la cause, à la fin, de ce qu'ils vont dans des directions opposées.

Bref, comme on pourrait quitter quelqu'un qu'on aime, seulement parce que, dans la rue, il ne marche pas au même rythme que vous, et gâche vos promenades.



Tony marche, très vite, dans la rue très éclairée de la banlieue. On entend les pas de Jackie courant derrière lui.

Au moment où elle le rejoint, essoufflée, Tony, pour ne pas entendre ce qu'elle lui dit, fait un écart en diagonale. Parallèlement à lui, Jackie marche, ralentit, puis, pour lui dire quelque chose à nouveau, traverse rapidement la rue, le rejoint, et Tony traverse dans l'autre sens pour l'éviter.

L'itinéraire de Tony se fait à une vitesse constante, avec seulement une légère accélération à la fin.

¹ *Ibid.*, p. 62.

² *Ibid.*, p. 61.

L'auteur assimile ces personnages à « deux corps mus par des forces différentes, qui se heurtent, modifient mutuellement leurs parcours et inéluctablement finissent par s'éloigner chacun dans son système¹ » et explique la rupture par « l'incompatibilité » des trajets des deux personnages et leur cheminement dans des « directions opposées ». Le simple dessin des trajectoires et des mouvements raconte sans psychologie la rupture.

Enfin, plusieurs travellings mettent en scène les jeux de regards de la caméra sur les séquences. Le premier travelling, séquence IV, décrit le « on » de manière assez conventionnelle en caméra subjective : le regard est celui d'un « flâneur² », « d'une femme vaguement inquiète qui rentre la nuit chez elle, en regardant à droite et à gauche, sans tout à fait se retourner³ », d'un « visiteur curieux⁴ » volontiers « indiscret⁵ » qui arpente la rue. Le « travelling arrière » de la séquence VIII propose un point de vue plus technique (dans la mesure où il faudrait pour le réaliser tout un appareillage spécifique tel qu'une grue ou, en 2017, un drone) et plus déstabilisant pour un corps-caméra qui semble flotter et que le mouvement cherche à désorienter :

Le point de départ est un surplomb qui embrasse la rue et la ruelle, de très haut. Le point d'arrivée et le revolver passant des mains de Robert à celles de Tony. Or, contrairement au mouvement normal d'un regard, qui eût été d'avancer d'une vue générale jusqu'au point minuscule du revolver, on ne cesse, partant de tout là-haut, de reculer, comme dégoûté par ce qu'il y a à voir, tandis que le jeu de virages, de détours, de passages dans le noir, d'une fuite à reculons, fait qu'on se rapproche chaque fois d'un point dont on cherche à s'éloigner⁶.

Koltès souligne l'étrangeté du mouvement de regard et entretient ainsi l'ambivalence du regard dans la mesure où l'auteur ne tranche pas entre l'expression de la fusion et de l'écart entre le corps d'un lecteur-spectateur et le corps de la caméra. Puis, alors que l'auteur décrit la « fuite à reculons » que représente ce travelling, il abandonne inopinément le « on » et s'adresse au lecteur à la deuxième personne du pluriel. Il compare le mouvement du regard à la vision suivante qui remotive l'organicité du travelling : « Comme dans un songe où, fuyant un être qui vous fait horreur, votre course vous mène, au détour de chaque rue, plus près de

¹ *Ibid.*, p. 62.

² *Ibid.*, p. 46.

³ *Id.*

⁴ *Id.*

⁵ *Ibid.*, p. 48.

⁶ *Ibid.*, p. 84-85.

lui¹ ». En quittant l'ambivalence du pronom indéfini et en utilisant la deuxième personne du pluriel, Koltès s'adresse directement au lecteur qu'il oblige à s'identifier au regard de la caméra ; il l'implique dans l'image, le lecteur fait alors pleinement partie du film.

Comme d'autres séquences, la page qui montre ce travelling est découpée en deux colonnes qui matérialisent la simultanéité de différents éléments composant le film imaginaire². Ici, la colonne de gauche décrit les mouvements de la caméra et ce qui apparaît dans son champ : les apparitions et les disparitions des personnages, ainsi que leurs actions à la manière de didascalies³. Cette colonne mentionne encore les effets de lumières – « les trottoirs et les toits sont mouillés et reflètent les lumières. [...] Obscurité⁴ » – et donne des indications sonores. L'auteur mentionne certains bruits : « on entend les pas de Gourian⁵ », « il claque la porte⁶ ». Ces indications permettent la spatialisation des voix dont les paroles sont rapportées dans la colonne de droite : « La voix de Robert vient de l'ombre du porche en face de la porte blindée de Gourian, où il est dissimulé avec Tony, guettant la sortie de Gourian⁷ ». Dans cette séquence, la colonne de droite contient donc le texte du monologue de Robert qui se conclut par une indication didascalique « (Il rit doucement)⁸ ». Ce jeu de colonnes matérialise le montage des voix et des visions.

Sans que la Compagnie d'Elles ait entrepris de transposer littéralement ces séquences sous une forme scénique, cette forme transitoire de texte cinématographique oriente pourtant bien l'interprétation de *La Fuite à cheval très loin dans la ville*. La matérialité du texte offre un appui intermédiaire entre le roman et la forme scénique dans la mesure où, dans ce scénario, Koltès s'applique à représenter une manière de voir et une manière de monter le mouvement. Il apporte ainsi des précisions sur la manière dont l'auteur pense la mise en scène des corps, leur mobilité et la corporéité de leurs trajectoires mais aussi l'assemblage du son et de l'image, plus précisément, dans le cadre de ce « film imaginaire », des voix et des visions. La place de la caméra subjective de *Nickel Stuff* s'apparente en outre à celle

¹ *Id.*

² Dans la séquence III, la page est divisée en trois colonnes qui matérialisent une simultanéité sonore. Chacune contient la réplique de l'un des trois personnages qui parlent en même temps. *Ibid.*, p. 42-43.

³ « On voit soudain l'agent de la sécurité qui pénètre dans la ruelle et qui s'approche de la porte blindée, tout en vérifiant au passage d'autres portes. » *Ibid.*, p. 86.

⁴ *Ibid.*, p. 85 et 87.

⁵ *Ibid.*, p. 87.

⁶ *Id.*

⁷ *Ibid.*, p. 85.

⁸ *Ibid.*, p. 88.

du spectateur de cinéma *in situ* et d'une potentielle fiction déambulatoire audio-casquée.

Fantasmagories

Nous l'avons montré, la transposition littérale de séquences du roman tend à les priver de leur densité poétique et symbolique. Leur représentation dans un espace *in situ* les ramène à la trivialité du réel. Elle réduit les *visions* au champ de la *vue* et tend à effacer la fantasmagorie, symboliste, du roman qui fonde l'économie du texte ainsi que la part de merveilleux que l'auteur y distille discrètement. La Compagnie d'Elles a complété sa lecture du roman par la marche dans la ville en se laissant guider/errer vers de (nombreuses) œuvres, principalement littéraires ou cinématographiques, exemptées du souci de vraisemblance, à la lisière entre la folie, l'effet de substances psychotropes et le merveilleux qui représentent des intériorités selon la singularité de leurs perceptions.

C'est ainsi dans les *Aventures d'Alice au pays des merveilles*¹ – conte dans lequel les références aux produits stupéfiants sont nettement plus explicites que dans le roman de Koltès – que la Compagnie d'Elles puise une part de la fantasmagorie des images scéniques qu'elle compose et plus précisément des cheminements sensibles capables de la faire apparaître.

La traversée statique et hallucinée de la ville par Félice s'apparente aux *Aventures d'Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll actualisées et transposées dans un environnement urbain décadent, ainsi que dans un registre de langue volontiers plus vert. Les drogues qui distordent la perception de Félice remplacent les rêveries qui déclenchent la longue chute d'Alice, mais aussi la potion qui lui ouvre l'accès au « jardin le plus adorable qu'on puisse imaginer² » ou encore le « champignon³ » que grignote l'enfant et qui allonge tant son cou qu'elle se confond avec un « serpent⁴ ». Le pigeon avec lequel elle converse va jusqu'à émettre l'hypothèse qu'« alors les petites filles sont une espèce de serpent⁵ ». À la chenille qui lui demande « Qui es-tu ?⁶ », Alice se plaint de la malléabilité de son corps qui a pour conséquence l'instabilité de son identité :

¹ Lewis CARROLL, *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles* (1865), traduit de l'anglais par Jacques Papy, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2011.

² *Ibid.*, p. 47.

³ *Ibid.*, p. 90.

⁴ *Ibid.*, p. 91.

⁵ *Ibid.*, p. 93.

⁶ *Ibid.*, p. 84.

Je... Je... ne sais pas très bien, madame, du moins pour l'instant... Je sais qui j'étais quand je me suis levée ce matin, mais je crois qu'on a dû me changer plusieurs fois depuis ce moment-là. [...] J'ai bien peur de ne pouvoir m'exprimer plus clairement, reprit Alice avec beaucoup de politesse, car, tout d'abord, je ne comprends pas moi-même ce qui m'arrive, et, de plus, ça vous brouille les idées de changer si souvent de taille dans la même journée¹.

On trouve ainsi, chez Lewis Carroll, la plasticité et l'animalité des corps dont Bernard-Marie Koltès propose une déclinaison et que la plasticité des corps acrobates reprend à son compte dans l'adaptation scénique de la Compagnie d'Elles, tout comme l'abondante personnification des figures animales qui peuplent le pays des merveilles. Alice comme Félice parcourent un monde dont les lois sont transformées, comme le souligne le narrateur des *Aventures d'Alice au pays des merveilles* qui rapporte la réévaluation de la perception par la petite fille : « Car, voyez-vous, il venait de se passer tant de choses bizarres, qu'[Alice] en arrivait à penser que fort peu de choses étaient vraiment impossibles² ».

Yaëlle Antoine compose les plans de *Be Felice. Hippodrome urbain* selon un tel principe. Il s'agit de se départir de la réalité des lieux et de la logique vraisemblable qu'ils appellent et d'y rendre tout possible : les suspensions, la torsion des corps, l'apparition d'un cheval ou d'un astronaute, jusqu'à la violence cauchemardesque des relations humaines et des crimes représentés. C'est par la perception que le basculement opère dans *Be Felice. Hippodrome urbain* quand, dans l'ouverture du spectacle, les corps des interprètes circulent dans la profondeur de la ligne. Comme Alice qui n'en finit plus de tomber, les spectateurs sont aspirés dans la ligne par le mouvement des corps, une fragile bande de rue-balise et l'effet d'un quatrième mur les empêchent d'avancer. Yaëlle Antoine explique ainsi son choix : « [l]e public ne doit pas bouger, pour sentir qu'on vient le chercher, qu'on l'attire. Pour sentir qu'il est au bord du gouffre et qu'il peut basculer dedans³ ». Ce déplacement de la Compagnie d'Elles vers *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles* souligne la part de merveilleux de *La Fuite à cheval très loin dans la ville* au-delà du songe, des hallucinations, du délire, de la sorcellerie et des métaphores. Il entreprend de renforcer l'invraisemblance, voire la fantaisie, des images scéniques fabriquées et de la réécriture scénique symboliste composée.

¹ *Id.*

² *Ibid.*, p. 47.

³ Yaëlle ANTOINE, entretien du 16 janvier 2017, *op. cit.*

Pour Didier Préaudat, *La Fuite à cheval très loin dans la ville* fait écho au film *L'Enfer d'Henri-Georges Clouzot* réalisé par Serge Bromberg et Ruxandra Medrea à partir d'images du film inachevé d'Henri-Georges Clouzot, *L'Enfer*, dont le tournage entamé en 1964 a été interrompu. Les collaborateurs du réalisateur témoignent de la mise en œuvre de ce film expérimental pour lequel ils bénéficiaient d'un budget illimité de la part de producteurs américains. L'intrigue est simple : un couple passe ses vacances au bord d'un lac, l'homme (joué par Serge Reggiani) est rongé par la jalousie et interprète les moindres faits et gestes de son épouse (jouée par Romy Schneider). Les scènes de la vie sont tournées en noir et blanc et les fantasmes et les visions que déclenchent les « crises » de jalousie sont monochromes. Le réalisateur qui travaille une instabilité visuelle et sonore a fait appel aux arts visuels, inspirés par l'art cinétique, ainsi qu'à la musique électroacoustique. Selon le compositeur Gilbert Amy, Clouzot lui avait demandé que « le son soit non seulement au premier plan, mais soit le moteur du film », il précise : « on doit démarrer par les sons, par les voix, pour aller vers les tournages visuels² ».

La Fuite à cheval très loin dans la ville met l'équipe de la Compagnie d'Elles sur le chemin d'œuvres qui reposent sur des principes de représentation relativement proches des siens, notamment celui de proposer une vision intérieure déformée et déformante, un *shoot*, un cauchemar, un délire ou plus simplement un conte. Au-delà également des rares citations recyclées (dans le travail musical et sonore notamment), et faute de modèles acrobatiques satisfaisants, plusieurs de ces réalisations ont désorienté et réorienté la réécriture scénique de la forme. Elles ont contribué à travailler tant le régime de représentation que l'économie de la narration de ce qui est devenu *Be Felice. Hippodrame urbain* et ont alimenté de principes ou de détails les transpositions, réécritures et recompositions imaginées par Yaëlle Antoine.

2.2.2.2.4. Cartographier

Chacune à son rythme et à sa manière, l'ensemble des dynamiques physiques et cognitives que nous venons d'étudier a conduit l'adaptation de *La Fuite à cheval très loin dans la ville* à sa forme hybride finale : une fiction acrobatique *in situ*,

¹ Serge BROMBERG, Ruxandra MEDREA, *L'Enfer d'Henri-Georges Clouzot*, Lobster Films, 2009.

² Retranscription des propos de Gilbert AMY (25'12). Serge BROMBERG, Ruxandra MEDREA, *L'Enfer d'Henri-Georges Clouzot*, Lobster Films, 2009.

déambulatoire et audiocasquée. La Compagnie d'Elles a accumulé une masse de notes, de croquis, de collages, de séquençages qui forment autant de traces graphiques des cheminements du processus d'adaptation, d'expériences de transpositions, de mises en morceaux et d'assemblages. C'est cependant par la cartographie que Yaëlle Antoine a entrepris de matérialiser la forme en devenir, ses strates et leurs mouvements. Cette représentation transitoire de la forme imaginée – ou plutôt en cours d'imagination – a en outre servi de support à la maquette présentée aux représentants des structures coproductrices ou potentiellement coproductrices¹.

Sur la carte d'une ville fictive dessinée par ses soins, Yaëlle Antoine recomposait le spectacle en devenir : elle exposait les différents composants et assemblages pressentis en distribuant sur le « tapis » les cartes d'un jeu de tarot dont elle a redessiné les figures (voir annexe 3, Figure 24 et Figure 25, p. 531). Bien qu'il s'agisse d'un tarot à jouer, la meneuse du jeu de l'adaptation adoptait le ton d'une conteuse-cartomancienne et déroulait au futur les rouages de la forme en cours de fabrication. Les spectateurs de cette maquette étaient invités à « chausser » un serre-tête habillé d'oreilles de chat bricolées qui symbolisait le casque audio ainsi que la « peuplade sauvage de chats² » du roman³. Une série de présentations de cette maquette a été réalisée avant le début des résidences durant l'été 2013. Une autre série de présentations a été organisée durant l'automne de l'année 2013 et l'hiver de 2014 après les premières semaines de résidence au Mans (automne 2013). La forme modulable a alors été enrichie de courtes séquences acrobatiques ou de séquences sonores (au terme de la résidence consacrée au son réalisée à Lieux Publics en avril 2014). En nous appuyant sur cette forme schématique et transitoire, nous nous proposons d'étudier la façon dont la cartographie de la création par les cartes de la ville associées aux cartes de jeu ont permis de représenter les différents mouvements du processus et ont, dans le même temps, participé à la dynamique d'écriture de cette forme scénique hybride, monstrueuse et complexe, de cette fiction acrobatique *in situ* et déambulatoire.

Selon le philosophe Guillaume Sibertin-Blanc, qui s'appuie sur les écrits de Gilles Deleuze, la cartographie n'est pas seulement un « code de projection et de

¹ Voir *supra*, p. 240.

² Bernard-Marie KOLTÈS, *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, *op. cit.*, p. 8.

³ Ce n'est que plus tard dans le processus que Yaëlle Antoine a fait le choix que les spectateurs représentent Félice et non pas les chats comme elle l'avait imaginé au départ.

transcription symbolique » mais une « activité vitale¹ ». Il souligne la réflexivité, la pluralité du faisceau de « spatialités » mises en jeu ainsi que la dimension expérimentale du mouvement travaillé :

D'un organisme biologique, d'une formation psychique ou d'un groupe social, d'une création artistique ou d'un engagement politique, on dira qu'il se cartographie pour autant que son activité spécifique déploie un ensemble de spatialités qui lui sont propres, et dont l'expérimentation en acte problématise de façon immanente les devenirs de cette activité, ses programmations et ses réorientations, ses transformations et ses impasses, ses dangers et ses issues créatrices².

Le philosophe prolonge sa réflexion en précisant que la carte n'est pas non plus la représentation d'un mouvement, mais qu'elle *est* mouvement :

Qu'il s'agisse de pratiques sociales, esthétiques, politiques, ou encore psychiques, symboliques ou imaginaires, la carte ne porte pas simplement « sur » des mouvements, tel un savoir qui resterait extérieur à son objet ; elle fait faire le mouvement, et aide à le faire. Elle est elle-même mouvement : on l'emporte avec soi, on s'y retrouve et s'y perd, on la replie pour la déplier autrement, on en déchire un morceau, on en récrit un autre, on lui superpose d'autres cartes³.

La cartographie entreprise par Yaëlle Antoine prolonge les déplacements physiques et cognitifs du processus de création de *Be Felice. Hippodrame urbain* et fait partie intégrante de la dynamique d'adaptation dont elle est une extension graphique et plastique.

La cartographie du processus de création de *Be Felice. Hippodrame urbain* commence donc par l'élaboration du tracé d'un quartier d'une ville fictive : ce plan est une traduction schématique de la fictionnalisation de villes réelles opérée par la marche au pas du roman (voir annexe 3, Figure 24, p. 531). Ici, la cartographie « fai[t] apparaître une autre ville sur la ville répertoriée⁴ ». Cette forme malléable et schématique est capable de rendre compte conjointement de la topographie des lieux convertis en espace scénique *in situ* et de la ville fictive de *La Fuite à cheval très loin dans la ville* dont les noms désignent les artères tracées. Alors que les images

¹ « Cartographe n'est pas seulement une technique savante de représentation graphique d'un espace préexistant au moyen d'un code de projection et de transcription symbolique. C'est d'abord une activité vitale, impliquée par tout processus pratique, naturel ou culturel, individuel ou collectif ; c'est ensuite une manière de concevoir un régime de savoir impliqué par ces processus. » Guillaume SIBERTIN-BLANC, « Cartographie et territoires. La spatialité géographique comme analyseur des formes de subjectivité selon Gilles Deleuze », *L'Espace géographique* 2010/3 (Tome 39), p. 227. Ressource numérique consultée le 15 avril 2017. <http://www.cairn.info/revue-espace-geographique-2010-3-page-225.htm>

² *Id.*

³ *Ibid.*, p. 227-228.

⁴ Thierry DAVILA, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*, op. cit., p. 136.

satellites que *google map* propose font partie, aux côtés des plus classiques plans cadastraux, des outils de repérage pour l'implantation de spectacles dans l'espace public, le choix du dessin détaché de toute géographie réelle permet de s'emparer de l'écart entre le trait de la carte et l'espace qu'elle représente, d'assumer pleinement toute la fictionnalité de la cartographie et d'en faire ainsi un outil de préfiguration de l'écriture scénique. La réduction de l'échelle permet en outre d'avoir une vue d'ensemble de la forme en cours de fabrication. La cartographie est un support matériel (bien que schématique) à l'imagination de la metteuse en scène qui peut ainsi prévisualiser les images et les mouvements scéniques qu'elle tend à composer.

La simplicité de la carte dessinée et la fictionnalisation des lieux représentés témoignent du choix de la Compagnie d'Elles d'investir des lieux assez banals : un rond-point, une rue, des lieux utilitaires destinés à la circulation. Yaëlle Antoine prend en cela le contre-pied de sa tentation première qui était de faire le choix de lieux à l'architecture atypique¹. (Cette tentation s'apparente à une tendance dominante de la création *in situ* en espace public qui consiste à investir des lieux à la charge architecturale, patrimoniale ou sociale forte.) Lors de l'expérience réalisée avec les élèves du Lido, l'équipe s'était approprié les volumes du port de Ramonville, les recoins, les passerelles, la cage d'un escalier en colimaçon, etc. Les scènes travaillées initialement autour de la Commanderie de Vaour avaient été largement réadaptées aux spécificités architecturales du port. Le dessin de la carte oriente la metteuse en scène vers la banalité d'une rue : à la théâtralité des lieux se substitue alors la théâtralité des corps qui superposent un espace fictionnel et fantasmatique à l'espace donné. Précisons en outre, qu'en créant une forme *in situ* pour une rue – c'est-à-dire pour toutes les rues – la Compagnie d'Elles échappe au gouffre économique de l'adaptation (et de la réadaptation) pour une architecture ou un site spécifique. Le choix final d'une rue droite et profonde permet la duplication de la forme *in situ* d'une ville à une autre.

Dans cette cartographie des mouvements de la création, le plan est un support que les cartes du jeu de tarot prolongent en symbolisant les différents composants de la forme en devenir (voir annexe 3, Figure 25, p. 531). Par leur l'intermédiaire, Yaëlle Antoine a expérimenté différents itinéraires du spectacle. Le choix d'un tel dispositif « fait valoir des spatialités dynamiques, “en train de se faire” pour ainsi

¹ Malgré un goût manifeste de Yaëlle Antoine pour la poétique des lieux abandonnés, il n'a jamais été possibles pour la Compagnie d'Elles de les investir faute d'autorisations d'implantation ou d'accueil du public.

dire¹ ». Cinq types de cartes composent le jeu qu'elle réinvente. Les cartes figuratives du jeu de tarot ont été transformées, comme maquillées, pour représenter les figures du roman choisies pour l'adaptation (Barba, Félice, Cassius, Chabanne, Rose, Lidia, le petit être blanc auxquels s'ajoutent le cheval et la peuplade de chats). La conteuse dresse le portrait de chacune de ces figures lorsque sa carte apparaît dans la distribution, la cartomancienne tisse la narration de leurs relations au gré des tirages. Les autres cartes représentent différentes sortes de composants du spectacle. Elles donnent à voir la matérialité de la scène : une série de cartes symbolisent les idées d'éclairage *in situ* (la forme avait initialement été pensée pour être jouée de nuit avant de préférer la version diurne pour des raisons économiques). Leur couleur (bleu nuit, noir et jaune fluo) indique le travail sur le contraste entre les tons sombres et l'éclat du fluo, capable de dessiner les formes et les corps dans l'immensité de l'espace *in situ*. Une série de cartes représente par le son l'univers médical en représentant le « pin-pon, pin-pon » des sirènes de l'ambulance, inscrit sur ces cartes comme il peut l'être dans la case d'une bande dessinée. Une autre série de cartes énumère les disciplines acrobatiques et plus largement physiques (telle que la danse classique) prévues dans la création. Le dernier type de cartes représente, pour ainsi dire, la théâtralité de la forme, ritualisant le franchissement d'une série de « portes », dont un « rideau de velours rouge ».

Ces éléments ont été traduits dans la version finale par la perspective que dessine le cadre des portiques et que souligne l'alignement des barrières métalliques. Par la distribution et par la disposition des cartes de jeu sur le plan-tapis d'une ville fictionnelle, la metteuse en scène cherche à éprouver et à rendre compte de la circulation des figures de la fiction et des spectateurs (qui en font partie). Yaëlle Antoine imagine et expérimente le flux d'apparitions et de disparitions par le collage et la juxtaposition des cartes qui sont autant de fragments de la forme en création. Les cartes déploient ainsi les corps, les objets, les sons, mais aussi les couleurs (montrant le contraste entre les couleurs sombres et le fluo), les matières (le métal, la pierre, le béton, le fumier, etc.) ou les formes (les croix des tombes du cimetière, la silhouette des feux et panneaux de signalisation, les silhouettes des corps, etc.)² que la cartographie travaille. La dynamique et l'impermanence de la cartographie

¹ Guillaume SIBERTIN-BLANC, « Cartographie et territoires. La spatialité géographique comme analyseur des formes de subjectivité selon Gilles Deleuze », *op. cit.*, p. 228.

² Ces composants ont été déclinés sur les cartes du jeu de tarot que la metteuse en scène distribuait au fil de la présentation de la maquette. Voir annexe 3, Figure 25, p. 531.

remettent en jeu l'expérience de préfiguration d'une écriture scénique. Guillaume Sibertin-Blanc précise ainsi la plasticité et la mobilité de la cartographie :

Cela ne signifie pas qu'un tel processus soit sans règles ou sans normes, mais que celles-ci sont indissociables d'une évaluation elle-même immanente, qu'il appartient précisément à l'activité cartographique de réeffectuer sans cesse, des problèmes, des obstacles et des dangers soulevés dans et par la persévération même de ce processus¹.

La mise en récit du processus de cartographie à la manière d'une cartomancienne symbolise tout à la fois la fiction de la forme vers laquelle tend la création, la dimension fantastique des visions fabriquées ainsi que le désir d'échapper au souci de vraisemblance. Ce procédé souligne également l'incertitude quant à la forme finale réelle à ce stade de la création. Yaëlle Antoine expose ainsi ironiquement le caractère fictionnel et « divinatoire » de l'exercice de la présentation de projet comme de la maquette. Elle critique par sa subversion et son esthétisation le système de la maquette qui répond certes à la nécessité d'exposer le projet (au sens étymologique) de la création et d'en faire la publicité, mais qui répond également au désir (inassouvable) de certains agents des champs artistiques de *voir* la forme qu'ils s'engagent à accompagner, coproduire et/ou diffuser avant sa finalisation, limitant ainsi la prise de risque qu'il y a à accompagner une forme qui reste à créer. Choisir les « bons » spectacles à coproduire et à programmer sur la base de la fiction du projet ne serait-il qu'un exercice de divination ?

Be Felice. Hippodrame urbain est le résultat d'un processus de transformation proche de celui dont Jean-Pierre Sarrazac relève l'évolution : « De carrefour en bifurcation, le cheminement devient quête et le parcours labyrinthe² ». Les différents déplacements étudiés font de l'errance l'un des principes de la création. L'errance diffère de la flânerie avec laquelle elle partage le cheminement et la contemplation dans la mesure où elle induit une part d'erreur. Le Robert indique ainsi que le verbe « errer » est « issu du latin *errare* “aller ça et là, à l'aventure” puis “faire fausse route, s'égarer” d'où “se tromper” [...] L'absence de point fixe se retrouve dans *errance*, *errant* et *erratique*, l'éloignement, l'écart dans *aberration*, le fait de se tromper dans *erreur*, *erratum* et *erronés* ». Les différents mouvements du processus d'adaptation de *La Fuite à cheval très loin dans la ville* et de sa réécriture scénique entraînent la

¹ Guillaume SIBERTIN-BLANC, « Cartographie et territoires. La spatialité géographique comme analyseur des formes de subjectivité selon Gilles Deleuze », *op. cit.*, p. 228.

² Jean-Pierre SARRAZAC, *Jeux de rêves et autres détours*, *op. cit.*, p. 116.

³ Article « errer », in Paul ROBERT (dir.), *Le Nouveau petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, *op. cit.*, p. 938.

Compagnie d'Elles vers l'élaboration d'une forme hybride, inclassable et difforme. *Be Felice. Hippodrame urbain* est très loin du roman dont la création s'affranchit, très loin de l'acrobatie telle qu'il est courant de la mettre en scène sur les scènes contemporaines, très loin dans la rue dans la mesure où la composition scénique et la mise en scène des corps s'appuient sur la profondeur de la rue et sur la perspective dessinée par la scénographie. La part d'abandon de ce mouvement conduit l'équipe de création – qui déplace et se déplace – à *être* déplacée.

2.2.3. ÊTRE DÉPLACÉ

Que nous nommions la chose esprit ou vie, vérité ou réalité, cette chose, l'essentielle, a passé, ou a fui, et refuse d'être contenue plus longtemps dans des vêtements qui lui vont si mal. Nous continuons néanmoins avec persévérance, consciencieusement, à bâtir nos trente-deux chapitres sur un modèle qui cesse de plus en plus de ressembler à la vision que nous avons dans l'esprit.

Virginia Woolf¹

Et puis, après un dernier temps de résidence où tout s'accélère, viennent les premières de *Be Felice. Hippodrame urbain* : une forme finale et pourtant encore mutante – celle que nous décrivions en introduction de ce chapitre² – est présentée aux spectateurs du festival *Le Mans fait son cirque* en juin 2015, puis à celles et ceux des six autres lieux où la forme est diffusée³.

Le processus de création prend alors une nouvelle tournure. Le mouvement de la création s'appuie désormais sur le canevas très précis élaboré par la metteuse en scène, Yaëlle Antoine, qui a minutieusement agencé – « tricoté », selon ses termes – les séquences et fragments de séquences. La composition de *Be Felice. Hippodrame urbain* repose sur deux modes d'assemblage : le collage de plans (entendu ici dans un sens pictural plutôt que cinématographique) qui « organisent [...] la profondeur⁴ » et le montage des séquences, c'est-à-dire l'« organisation de [leur] succession⁵ ». La circulation chorégraphiée des corps dans la profondeur de la ligne rythme le mouvement des enchaînements. Malgré le caractère *in situ* du spectacle, ce canevas est stable, ce qui nous permet de parler d'une « forme finale ». La composition des séquences montées (notamment leurs enchaînements) est très claire et ne fait pas l'objet d'une réécriture en fonction des spécificités des différents lieux investis, mais

¹ Virginia WOOLF, « Le roman moderne », in *L'Art du roman*, *op. cit.*, p. 11.

² Voir *supra*, « Conception d'une fiction acrobatique *in situ* », p. 231.

³ Précisons qu'après des premières réalisées dans un festival de cirque, *Le Mans fait son cirque*, dont une partie de la programmation proposait des spectacles de cirque en plein air, *Be Felice. Hippodrame urbain* a été principalement programmé dans le cadre de festivals des arts de la rue (*Chalon dans la rue*, festival *Vivacités*, Arto, *Fête des vendanges* de Suresnes) ou de la saison de structures spécialisés dans la création en espace public (à Toulouse avec Arto, La Grainerie et L'Usine ainsi qu'aux Pronomades en Haute-Garonne). Voir *supra*, p. 238.

⁴ Anne SOURIAU, « Plan », in Étienne SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*, *op. cit.*, p. 1205.

⁵ Anne SOURIAU, « Montage », in Étienne SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*, *op. cit.*, p. 1082.

simplement d'ajustements. Comme chaque œuvre scénique, chaque représentation de *Be Felice. Hippodrame urbain* est cependant unique, soumise à de plus ou moins grandes variations liées au lieu ainsi qu'à l'immédiateté du dispositif scénique et à ses aléas. Les conditions climatiques et l'horaire de la représentation en plein air accentuent cette impermanence de la forme¹.

Ce canevas stable est cependant souple dans la mesure où les interprètes ajustent les distances et les rythmes de leurs itinéraires pour recomposer, au plus près, le rythme du montage en fonction des différents lieux. La création se prolonge ainsi durant le temps de la diffusion par la nécessaire adaptation à la topographie de chaque lieu investi, ainsi qu'à la manière dont il est habité. La forme et l'équipe qui la réalise continuent à *être déplacées*. Elles le sont dans un sens littéral par le principe de la tournée qui renouvelle le contexte de l'implantation de la forme, donc par les différents lieux investis, mais aussi par la réception des spectateurs et leur appropriation du spectacle qui prolonge également la création. Si la forme en tant que telle est stable (à partir du moment où tous les spectateurs sont équipés de casques qui fonctionnent correctement), les étapes du protocole d'entrée dans le spectacle ont été très variables en fonction des lieux de diffusion (en fonction de la géographie du lieu et de la gestion de la billetterie par la structure d'accueil du spectacle ou par la Compagnie d'Elles).

Nous proposons ici une analyse de cette forme acrobatique hybride adaptée – malgré la prise de distance – du roman de Koltès à la lumière de notre expérience des trente représentations qui ont eu lieu entre juin 2015 et octobre 2016². Nous réalisons cet exercice depuis notre posture particulière de co-autrice, dramaturge jusqu'au début de la création en scène et interprète de la forme dont nous n'avons par conséquent pas fait l'expérience en tant que spectatrice. Notre étude s'appuie cependant sur ce que nous avons pu percevoir de la réception depuis l'intérieur (en jeu ou lors des répétitions) et que nous nous sommes efforcée de regarder avec un décentrement de chercheuse. Les nombreux échanges avec des spectatrices et

¹ Si les spectateurs toulousains ont dû essuyer une chaleur et une luminosité écrasante, les festivaliers chalonnais ont, eux, bénéficié de la densité d'un ciel nuageux, ceux de Ramonville des couleurs dorées du soleil couchant, quant aux spectateurs de Labarthe-Rivière, c'est sous un voile de pluie qu'ils ont pu voir le spectacle. Ces variations ne sont pas spécifiques à la création *in situ*, mais plus largement aux conditions des scènes en plein air. L'une des représentations mémorables de *Be Felice. Hippodrame urbain* reste l'une de celles du 23 juillet 2015 à Chalon-sur-Saône, interrompue par une panne de la voiture (rupture de la boîte de vitesse) en plein spectacle et au premier plan de la ligne, laissant les spectateurs sur leur faim. Ou encore la fuite du cheval Arto pendant une représentation dans l'enceinte de l'hôpital psychiatrique de l'agglomération rouennaise dans le cadre du festival *Vivacités* de Sotteville-lès-Rouen.

² Voir *supra*, « Calendrier de la création », p. 238.

spectateurs ainsi qu'un support vidéo du spectacle ont permis de mener à bien cette étude¹. Il reste un manque que nous n'avons pas été en mesure de combler, celui de l'écoute complète de la création sonore au casque dans la mesure où le son est mixé en direct et qu'il n'en existe aucun enregistrement. Nous le connaissons par le biais des « retours », ces enceintes disposées tout au long de la ligne, mais nous n'avons pas fait l'expérience de sa réception intégrale au plus près des oreilles.

Le dispositif scénique hybride de *Be Felice. Hippodrame urbain* fabrique une fiction audiovisuelle *in situ*. Il s'agit d'étudier comment cette forme acrobatique pour une rue dont le principe narratif repose sur la perte de repères renoue avec les formes classiques de l'art pictural et du théâtre tout en empruntant au cinéma ses principes de cadrage et de montage, mais aussi comment cette fiction réalisée en plein air et en plein jour qui met en scène des figures spectrales s'apparente aux scènes symbolistes. Après avoir détaillé les cadres selon lesquels la Compagnie d'Elles fait de cette forme *in situ* et hybride une fiction, nous étudierons la désorientation qui prédomine comme principe de composition. Nous analyserons enfin les représentations, entre la vie et la mort, que la forme met en scène.

2.2.3.1. Les cadres fictionnels

Ouvrir un roman, une bande dessinée, s'installer dans un siège face à une scène ou un écran, lancer la lecture d'un film ou d'une série, passer les portes d'un chapiteau, autant d'actions qui exposent potentiellement lecteurs et spectateurs à des fictions. Dans l'espace public, les conventions d'entrée dans un registre fictionnel sont moins claires, moins explicites, moins incorporées et les pratiques très variées. Il n'est pas rare que les artistes des formes urbaines jouent précisément sur l'ambivalence entre réalité et fiction, et se plaisent, comme ne manquent pas de le faire de nombreux créateurs d'autres arts, à brouiller les limites, à fictionnaliser la réalité, à faire passer une fiction pour la réalité.

¹ Nous remercions les spectateurs (amis, collègues, étudiants et spectateurs « *lambda* ») qui ont bien voulu prendre le temps de nous confier leurs expériences de la réception de *Be Felice. Hippodrame urbain* et sont venus enrichir notre perception du spectacle depuis l'intérieur. Nous remercions Anne Hébraud et Sophia Antoine pour les images et le montage vidéo de la forme finale.

2.2.3.1.1. Devenir Félice - Protocole d'entrée dans le spectacle

Be Felice. Hippodrame urbain est une forme *in situ* à la dimension fictionnelle explicite et assumée. Étudions les différents éléments qui contribuent à souligner, dans les lieux habités où se déroule la représentation, sa dimension composée et fictionnelle. Avant même d'atteindre le bord de la piste (pour l'occasion tout en longueur) de cette forme acrobatique *in situ*, les spectateurs de *Be Felice. Hippodrame urbain* traversent les étapes successives d'un protocole qui les font entrer dans un régime de représentation fictionnel et qui les font devenir Félice – « *Be Felice* » annonce en effet le titre. La Compagnie d'Elles met à profit le protocole de distribution des casques audio pour conduire les spectateurs au seuil du spectacle et de sa fiction.

Le dispositif audiocasqué réintroduit « l'entrée » dans l'espace de spectacle et la billetterie – deux éléments auxquels le choix de l'*in situ* peut (dans une certaine mesure) permettre d'échapper – car le nombre de casques disponibles (cent-dix) limite la jauge. Outre le fait d'être convié à un rendez-vous, les spectateurs de *Be Felice. Hippodrame urbain* ont dû, comme pour un spectacle en salle, réserver, voire payer, une place qui donne accès non pas à un siège mais au casque audio qui s'y substitue. Après ce premier seuil symbolique de l'achat, les spectateurs munis de leurs billets sont orientés vers une baraque plus ou moins proche en fonction des lieux investis¹. Un casque est remis individuellement à chaque spectateur contre une pièce d'identité ou un autre objet gardé en guise de caution. Cet échange, ainsi que les indications sur le mode de fonctionnement de l'appareil, impliquent un protocole d'accueil précis pour faciliter la distribution mais aussi la restitution des casques à la fin du spectacle. La Compagnie d'Elles a fait le choix de superposer un protocole médical à ce protocole technique lié au dispositif. En remettant sa pièce d'identité contre un casque à l'une des quatre opératrices vêtues d'uniformes de personnel hospitalier, chaque spectateur inlassablement accueilli par un « Bonjour Madame Bauer » échange son identité civile avec celle de ce personnage du spectacle auquel il a commencé à prendre part. Précisons que les spectateurs ne reçoivent pas seulement un casque : un bracelet médical, qui témoigne de cette identité provisoire et fictive, leur est également attaché au poignet. Les spectateurs forment un corps de

¹ Au festival *Vivacités* à Sotteville-lès-Rouen, les spectateurs prenaient d'abord une navette qui les conduisait vers une destination inconnue qu'ils découvraient en chemin (le site de l'hôpital psychiatrique de l'agglomération). Voir le reportage réalisé par France 3 Normandie, 25 juin 2016. Ressource numérique consultée le 21 mai 2017. https://www.youtube.com/watch?v=wA2U_41FaVk

Félice Bauer, ce ne sont pas à eux mais à ce personnage fictif que les différents protagonistes du spectacle s'adressent désormais.

Une fois l'ensemble des spectateurs équipés en casques et transformés en Félice Bauer, deux infirmières accompagnent le groupe à l'orée de la ligne où un message est diffusé par haut-parleur selon le même principe de superposition du référent technique du spectacle et du référent fictionnel médical. Sur le même ton froid et sec que les opératrices-infirmières, une voix enregistrée répète « Bonjour Madame Bauer¹ », avant de s'adresser à Félice à l'impératif. Le diagnostic psychiatrique – « vous êtes suivie pour une schizophrénie de type paranoïde » – se mêle aux indications techniques énumérées comme un protocole médical : les formules d'usage « n'oubliez pas d'éteindre votre téléphone portable » et les consignes spécifiques à l'utilisation du casque « saisissez-vous du casque qui vous a été remis », « chaussez votre casque ». La voix interroge la patiente – « Est-ce que vous m'entendez ? » – afin de vérifier le bon fonctionnement des appareils. Cette double adresse théâtralise le message conventionnel et les injonctions didactiques liées au dispositif technique. Le ton du message que l'utilisation d'impératifs et de phrases simples rend infantilisant s'adresse à la patiente et non au spectateur. Ce protocole relativement long exprime avec insistance l'une des clés de lecture du spectacle qui commence une fois les casques mis sur les oreilles : le spectateur est un personnage fictif, Félice Bauer, et ce qu'il s'apprête à voir peut s'interpréter par le prisme de la maladie mentale. Le référent médical dans lequel les spectateurs sont accueillis donne un cadre fictionnel à ce spectacle *in situ*, il se trouve prolongé et décliné dans la forme elle-même par l'apparition récurrente d'un trio de médecins qui s'avance face à Félice et s'adresse à elle. Dans un registre hyperbolique qui tend vers le burlesque, ils viennent rejouer ce pacte initial du cadre hospitalier.

2.2.3.1.2. Perspective et ligne de fuite

Le cadre fictionnel de la représentation est par ailleurs tracé par la scénographie qui, par le travail des « couleurs » et des « formes », soutient la perspective architecturale du lieu investi. L'alignement minutieux de deux lignes de barrières métalliques vers un point de fuite, les cadres des portiques, ainsi que les couleurs orange fluo et bleu renforcent l'effet de perspective linéaire de la rue, de l'allée ou du quai, précisément choisis lors d'un repérage pour leurs lignes et leur profondeur.

¹ Extraits de l'annonce de *Be Felice. Hippodrame urbain*.

² Anne SOURIAU, « Perspective », in Étienne SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*, op. cit., p. 1193.

Cette composition de l'espace par les moyens de la scénographie reconstitue tout autant un *paysage* qu'un *espace scénique frontal* et dessine un espace artificiel qui se superpose au lieu réel. *Be Felice. Hippodrame urbain*, qui entend rompre avec les conventions du cirque et des arts de la rue, repose paradoxalement sur le régime de visibilité classique dans les arts picturaux et le théâtre qu'est la perspective. Ce spectacle pousse à son comble le dispositif spatial des salles à l'italienne, une perspective grandeur nature se substitue aux peintures en trompe-l'œil traditionnelles. L'artificialité du paysage composé contribue à recréer le cadre d'un espace scénique – immensément profond – dans un espace réel, plein et ordonné selon la logique de son usage quotidien plutôt que selon une logique scénique (Figure 1, p. 234). La scénographie de *Be Felice. Hippodrame urbain* se rapproche de la fonction de la toile des scènes symbolistes de la fin du XIX^e siècle dont Mireille Losco-Lena explique que, contrairement au trompe-l'œil, elle « donnait en effet un cadrage à l'espace du jeu, lui servant plus de maintien visuel que de fond illustratif¹ ». La perspective participe à l'élaboration du *cadre* fictionnel du spectacle.

Dans l'article du *Vocabulaire d'esthétique* qu'elle consacre à la perspective, la philosophe Anne Souriau souligne qu'une telle composition inclut le regard du spectateur qui fait partie du paysage. Elle écrit :

L'idée de perspective implique celle du regard d'un observateur placé dans l'espace diégétique. On représente des objets « en perspective », c'est-à-dire non tels qu'ils sont en eux-mêmes, mais tels qu'ils apparaîtraient d'après la situation du spectateur [...] *La place de l'observateur* et la *direction de son regard* sont donc incluses dans la notion de perspective, et leur choix par l'artiste a une importance primordiale².

Dans le cas de *Be Felice. Hippodrame urbain*, le renforcement de la perspective de la rue par les moyens de la scénographie corrobore et prolonge, une fois le spectacle commencé, la double place du spectateur, également personnage. La forme est donc écrite pour une place précise, celle de Félice dont elle met en scène les « visions intérieures³ ». Tout en étant symboliquement dans le paysage dessiné par la perspective, le corps des spectateurs reste extérieur au tableau qui se dessine. Ce que voit le spectateur n'est pas le réel (mais une image composée) et ce que voit Félice n'est pas réel. Félice n'est pas actrice mais spectatrice des visions artificielles qui se jouent et se dessinent devant elle. Les spectateurs et les spectatrices sont inclus dans

¹ Mireille LOSCO-LENA, *La Scène symboliste (1890-1896). Pour un théâtre spectral*, Grenoble, Éditions littéraires et linguistiques de l'Université de Grenoble, 2010, p. 43.

² Anne SOURIAU, « Perspective », in Étienne SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*, *op. cit.*, p. 1192.

³ Mireille LOSCO-LENA, *La Scène symboliste (1890-1896). Pour un théâtre spectral*, *op. cit.*, p. 39.

la fiction, ils y participent par leur présence et par leur réception cognitive mais ils ne sont pas sollicités pour agir (comme cela peut-être le cas dans d'autres formes audiocasquées dites « participatives »). La perspective dessine un paysage qui place les corps des spectateurs au bord du mouvement physique de la marche que l'architecture de la rue, espace de circulation, appelle¹. Anne Souriau décrit la dynamique de la relation entre l'œil et l'image que fabrique la perspective linéaire et qui, dans *Be Felice. Hippodrame urbain*, entraîne la *staticité* physique du mouvement déambulatoire des spectateurs au profit de la *circulation* des corps en scène :

La *perspective linéaire* classique opte pour une direction du regard de face et immobile. [...] Le tableau s'enfoncé devant un regard fixé droit devant soi, vers un point de fuite qui aspire à lui l'espace d'alentour².

La fixité du point de vue sur le paysage provoque mais empêche le mouvement. La perspective interrompt la marche entamée par les spectateurs entre les différentes étapes d'entrée dans le spectacle ; *Be Felice. Hippodrame urbain* est ainsi une forme *déambulatoire stationnaire* (et non une forme déambulatoire à stations). L'unique marche du groupe de spectateurs, lorsque Barba invite sa sœur jumelle Félice à la suivre est d'autant plus forte que le groupe trouve symboliquement la toile face à laquelle il se trouve pour entrer à l'intérieur de ce couloir peuplé de visions fugitives et violentes.

Les barrières métalliques – également nommées barrières de police, barrières de sécurité ou encore barrières Vauban – qui renforcent l'effet de perspective que possède déjà l'architecture linéaire de la rue, de l'allée ou du quai appartiennent à l'environnement citadin. Elles se fondent dans le paysage que compose cette création *in situ*. Objets dont l'usage consiste précisément à délimiter les espaces, elles jouent un rôle majeur dans la délimitation de l'espace scénique et du cadre fictionnel de *Be Felice. Hippodrame urbain*. « La barrière métallique est quasi transparente et permet de voir à distance des mondes auxquels l'on n'a pas accès³ », écrit ainsi le sociologue Dominique Boullier dans un ouvrage qu'il consacre à la *Ville événement*.

Ce type de barrières mobiles, le plus souvent métalliques, dont dispose chaque municipalité en France tracent, bornent, contiennent ou empêchent (selon la

¹ « La forme du défilé est en réalité une adaptation à la topographie urbaine, faite de rues, de couloirs, voire de canyons. » Dominique BOULLIER, *La Ville événement. Foules et publics urbains*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 105.

² Anne SOURIAU, « Perspective », in Étienne SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*, *op. cit.*, p. 1193

³ Dominique BOULLIER, *La Ville événement. Foules et publics urbains*, *op. cit.*, p. 110.

manière dont elles sont agencées) la circulation des piétons et des véhicules usagers des espaces publics en de si diverses occasions qu'elles se fondent dans le paysage des villes. Des piquets de grèves aux fêtes d'écoles, des cortèges de manifestations aux défilés de carnaval, du plan Vigipirate aux marathons, des barricades aux feux d'artifice, de la sécurisation de l'accès à certains bâtiments à celle des festivals, ces barrières dessinent la ville, elles reforment d'éphémères frontières mobiles, filtrent les flux et referment les espaces urbains ouverts. L'éclectisme de leur usage semble symptomatique de la fragmentation et de la division de l'occupation des espaces publics que théorise le paysagiste Denis Delbaere : « À la grande idée du partage d'un espace ouvert, disponible pour tous, a succédé la réalité d'un espace fragmenté, divisé en autant de couloirs fonctionnels qu'il y a d'usages différents à mettre en présence¹ ». La barrière Vauban n'a aucune prétention esthétique particulière, mais l'usage courant qui en est fait pour encadrer toutes sortes de manifestations culturelles et artistiques en fait un objet des plus banals dans les arts de la rue. Visibles dans la plupart des manifestations artistiques dans l'espace public, les barrières délimitent les contours de nombreux festivals, elles marquent la piétonnisation exceptionnelle des zones où ils se déroulent².

Le caractère modulable des barrières Vauban en fait un élément de scénographie particulièrement opérant pour dessiner, composer, transformer l'espace scénique d'une forme *in situ*. Les barrières sont si familières à l'œil dans l'espace urbain qu'elles sont la trace discrète des bords d'un plateau sans fond et reforment l'équivalent d'un quatrième mur. Malgré leur matière et leur agencement délibérément inhospitaliers pour les corps, ces barrières froides, dures, instables, lourdes et pleines d'aspérités propices aux écorchures, offrent un vaste terrain exploratoire aux acrobates. Les barrières deviennent ainsi des agrès de cirque sans détonner dans le paysage, sans non plus créer d'attentes de numéros de disciplines

¹ Denis DELBAERE, *La Fabrique de l'espace public. Ville, paysage et démocratie*, Paris, Ellipse, coll. « La France de demain », 2010, p. 26.

² Depuis l'attentat qui a eu lieu à Nice le 14 juillet 2016 où le conducteur d'un camion a lancé son véhicule sur la foule réunie sur la promenade des Anglais pour assister au feu d'artifice qui célébrait la fête nationale française, les barrières métalliques retrouvent une fonction plus nettement sécuritaire dans les événements festifs que sont les festivals comme les carnivals ou les feux d'artifice. La menace de nouveaux attentats transforme nettement l'organisation des événements en plein air. Là où de simples barrières métalliques suffisaient à barrer la circulation sont installés de plus solides plots en béton.

³ Les barrières Vauban font partie intégrante du paysage des arts de la rue, elles sont pourtant rarement un élément scénographique à part entière et assumé des créations *in situ*.

données et sans demander d'implantation technique spécifique¹. Enfin, en raison de leur appartenance au registre de la gestion des flux, de la station des corps dans l'espace public et du maintien de l'ordre, ces barrières ont la capacité potentielle de traduire scéniquement la part d'enfermement et de contrôle des corps du roman de Bernard-Marie Koltès. Objets « pauvres² » usés par leur usage courant, « dépositaires des restes³ » des manifestations qu'elles ont encadrées, les barrières sont polysémiques et plastiques, elles participent à la composition visuelle de l'espace scénique. La précision de leur disposition et de leur manipulation *quasi* chorégraphique esthétise leur usage. Les barrières mobiles sont, en outre, les partenaires des corps en scène qui les manipulent, qui s'y heurtent, s'y fondent, qui s'en servent d'appui pour leurs mouvements acrobatiques (donc d'agrès de cirque) et trouvent comment évoluer autour d'elles (dans tout le volume de l'objet). Elles forment une jonction scénographique entre le réel et la fiction, entre le roman et la rue, entre le texte et les corps en jeu. Elles recréent les conditions du « vide » dans un espace plein, selon le mouvement décrit par Denis Guénoun : « [N]on pas le vide absurde et sans fond, mais l'espace que l'on évacue et que l'on libère, pour l'aménager en volume ouvert, accessible, lieu d'ouverture et de rien, c'est-à-dire, selon la définition fameuse, lieu émancipé de ses embarras pour rendre possible une scène⁴ ».

Ces barrières qui canalisent les déplacements des interprètes et des spectateurs tracent ainsi un cadre scénique tant physique que symbolique : les lignes de fuite qu'elles dessinent délimitent matériellement le territoire de jeu et accentuent la séparation symbolique entre la scène et le public. Précisons encore que dans le vocabulaire du cirque classique, la « barrière » désigne précisément les éléments qui entourent la piste et délimitent la séparation piste/gradin – une « “[p]etite palissade ou muret qui sépare les spectateurs de la piste” (*Lar. encyclop.*)⁵ » –, ainsi que le personnel chargé de l'installation et désinstallation des numéros⁶. La Compagnie

¹ Contrairement à certains agrès de cirque, les barrières métalliques utilisées comme agrès ne demandent pas d'ancrages, cependant certains de ces usages scénographiques et acrobatiques mis en œuvre dans *Be Felice. Hippodrame urbain* nécessitent un choix minutieux des barrières (en bon état) et une installation très précise.

² Jean-Luc MATTEOLI, *L'Objet pauvre. Mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, *op. cit.*

³ *Ibid.*, p. 241.

⁴ Denis GUÉNOUN, *Actions et acteurs. Raisons du drame sur scène*, *op. cit.*, p. 114-155.

⁵ CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES, « Barrière », [en ligne]. Ressource numérique consultée le 6 janvier 2017. <http://www.cnrtl.fr/definition/barri%C3%A8re>

⁶ Si dans certains cirques, la barrière est effectuée par du personnel technique spécifiquement dédié à cette tâche, les « garçons de piste » dans le vocabulaire classique, la barrière est assez couramment composée d'artistes, voire des artistes mêmes qui réalisent par ailleurs les numéros qui composent le spectacle. Ces montages et démontages à vue sont souvent mis en scène.

d'Elles déplace et actualise dans un contexte extérieur ce rouage majeur de la réalisation de spectacles de cirque classiques. Les barrières métalliques bordent la piste toute en longueur de ce cirque *in situ*.

2.2.3.1.3. Les corps-barrières

Cette fictionnalisation du lieu par les moyens de la scénographie est prolongée par les interprètes qui, comme les barrières qu'ils manipulent et auxquelles ils empruntent la rigidité, contribuent à tracer en pointillés le cadre fictionnel du spectacle.

Comme la « barrière » du cirque classique, les interprètes de cette création *in situ* manipulent à vue les barrières mobiles qui constituent la scénographie et dessinent l'espace scénique. Les mouvements chorégraphiés qui ouvrent et ferment les espaces de circulation sur la ligne segmentent l'espace scénique et fictionnel. La disposition des barrières mobiles participe au collage de plans qui se superposent dans la profondeur de la perspective. Le mouvement des barrières contribue au montage des séquences lorsqu'un ballet de barrières rythme la succession des plans (Figure 2, p. 234).

Le corps des interprètes adopte la matérialité de l'objet : rigide, austère et presque transparent, « suer dans une paire de botte en plastique, le corps gainé, les hanches raides, le regard absent de l'ombre de la nuit aveuglée par un soleil de plomb¹ », relatons-nous dans notre journal de création (Figure 3, p. 235). La raideur du corps acrobatique gainé, aux articulations verrouillées, aux membres tendus et segmentés en fait des corps-barrières. L'inexpressivité des visages et la fixité des regards accentuent une corporéité désincarnée qui permet, elle aussi, de faire apparaître le cadre fictionnel de la forme. Ces corps-segments dessinent des silhouettes qui se détachent du réalisme ou du naturalisme que pourrait créer la circulation des corps dans ces lieux réels ; leur rigidité tranche avec les corps-figures dont elles encadrent mouvements et relations. La fermeté des trajectoires rectilignes dans la profondeur du cadre renforce l'artificialité des corps et contribue au dessin de la perspective, donc du cadre fictionnel du spectacle dont ces corps-barrières semblent constituer la matérialité corporelle. Si, comme nous l'avons montré, la marche fait partie du processus dramaturgique de *Be Felice. Hippodrame urbain*, elle est également un principe de composition de cette forme acrobatique *in situ*. C'est par la marche et sa déclinaison qu'est la course que les corps en scène s'approprient

¹ Marion GUYEZ, « *Be Felice. Hippodrame urbain*. Journal de création », 19 septembre 2016.

l'étendue de l'espace, qu'ils surlignent la ligne de fuite ; c'est par la stylisation de ce mouvement ordinaire qu'ils « congédi[ent] le régime ordinaire du visible¹ » et glissent vers la fiction. Yaëlle Antoine transpose par l'inflexibilité des trajectoires des corps-barrières le mouvement de fuite du roman. La *circulation* des corps en scène prend le relais de la déambulation des corps des spectateurs immobilisés par le cadre et la perspective en bout de ligne. La permanence de ces circulations tout au long de la forme traduit, en outre, le mouvement du « personnage koltésien » dont Jean-Pierre Sarrazac affirme qu'il « est un nomade, quelqu'un qui file, qui fuit devant nous à des distances et des allures sidérales, quelqu'un dont nous suivons, sidérés, le *devenir* permanent² ». Si les corps-barrières sont des charnières spatiales, à l'image des barrières mobiles dont ils prennent le relais, ils sont également des charnières de la composition scénique fragmentée. Comme les barrières mobiles qu'ils manipulent, ces corps marionnettiques qui hantent la ligne de leur présence transparente et de la récurrence de leurs circulations (notamment dans la première partie), participent à la composition des plans tant spatiaux que narratifs. Leurs allées et venues animent la profondeur de la perspective tandis que la dépersonnalisation des corps-barrières leur permet de glisser d'une image à une autre, d'une strate spatio-temporelle de la narration à une autre, d'une figure à une autre. Ce jeu avec la profondeur permet en outre de rejouer des effets de plans à la manière du cinéma en fonction de la composition des corps dans l'espace : du plan large lorsque le premier plan est dégagé au gros plan lorsque les interprètes s'approchent au plus près du groupe de spectateurs, voire débordent dans l'espace dévolu au public avant de, plus tard, l'inviter à entrer dans la ligne.

La Compagnie d'Elles multiplie la signalisation d'un cadre fictionnel, elle transpose et recompose une série de conventions qui trace le cadre subtil de cette fiction *in situ* et métamorphose les lieux réels investis. Le protocole d'accueil transforme chaque spectateur en personnage, superpose un cadre médical au dispositif du spectacle et prescrit le trouble psychiatrique comme prisme de perception/réception. La scénographie dessine les contours de l'espace scénique et, par l'effet de la perspective, cadre les images composées. Les circulations des corps-barrières cadrent et rythment les apparitions et les disparitions et participent ainsi au montage des séquences fragmentées qui composent la fiction.

¹ Mireille LOSCO-LENA, *La Scène symboliste (1890-1896). Pour un théâtre spectral*, op. cit., p. 36.

² Jean-Pierre SARRAZAC, *Jeux de rêves et autres détours*, op. cit., p. 118.

Relevons toutefois la fragilité de ce cadre fictionnel qui, malgré son apparente fermeté, échappe aux personnes qui n'ont pas traversé le protocole d'entrée dans le spectacle et à celles qui n'ont pas le point de vue prévu pour Félice (par exemple les passants et passantes qui approchent de l'espace de représentation par le fond ou le côté de la ligne et ne peuvent pas voir la perspective ni identifier le groupe casqué comme des spectateurs). *Be Felice. Hippodrame urbain* opère un tri entre les spectateurs « avertis », qui ont traversé les étapes d'entrée dans le spectacle, et les spectateurs « non avertis » : celles et ceux qui repèrent le dispositif de représentation mais ne disposent ni du casque ni des clés du pacte fictionnel (dont la lecture de la forme est par conséquent tout autre) et les passants qui ne repèrent pas le dispositif tant il se fond dans le paysage. Il n'est pas rare que des personnes entrent, traversent et perturbent le cadre composé (parfois y compris quand elles l'ont identifié ou qu'il leur a été signalé et qu'elles passent parce qu'elles « passe[nt] ici tous les jours¹ »), leur présence ravive alors la part d'aléatoire de la création *in situ*.

La scène de *Be Felice. Hippodrame urbain* se trouve dans un entre-deux entre le réel du lieu investit pour la représentation et la composition fictionnelle que la Compagnie d'Elles élabore à partir de cet espace. Cette superposition qui fictionnalise le réel contribue à mettre en scène le trouble mental en brouillant les repères et la perception, jusqu'à donner la sensation de se perdre sur une ligne droite.

2.2.3.2. Se perdre sur une ligne droite

« Vous êtes suivie pour une schizophrénie de type paranoïde », affirme la voix d'une infirmière qui s'adresse à Félice dans le prologue. Comme de nombreuses créations scéniques, cinématographiques ou littéraires, *Be Felice. Hippodrame urbain* met en scène ce trouble psychiatrique volontiers spectaculaire² dont le dictionnaire

¹ « Je passe ici tous les jours » est l'une des phrases récurrentes des habitants surpris (voire excédés) de trouver leur itinéraire obstrué par des barrières métalliques et de la rue-balise.

² Le caractère spectaculaire de certains de ces symptômes (délire, hallucination, incohérence, etc.), la façon tout aussi inquiétante que fascinante dont cette maladie remet en cause la perception du monde et le rapport au réel motivent de telles créations. Certains spectacles s'appuient en outre sur des éléments (auto)biographiques comme *Déversoir* créé en 2008 par la contorsionniste franco-canadienne Angela Laurier qui repose sur des entretiens menés par l'autrice auprès de membres de sa famille, notamment de son frère schizophrène, Dominique. Voir Julie BORDENAVE, « La contorsion introspective d'Angela Laurier », *Fresque Ina. En Scène* [en ligne]. Ressource numérique consultée le 13 mai 2017. <http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00524/la-contorsion-introspective-d-angela-laurier.html>

en ligne du Centre national des ressources textuelles et lexicales donne la définition suivante :

Psychose chronique caractérisée par une dissociation de la personnalité, se manifestant principalement par la perte de contact avec le réel, le ralentissement des activités, l'inertie, le repli sur soi, la stéréotypie de la pensée, le refuge dans un monde intérieur imaginaire, plus ou moins délirant, à thèmes érotiques, mégalomanes, mystiques, pseudo-scientifiques (avec impression de dépersonnalisation, de transformation corporelle et morale sous l'influence de forces étrangères, en rapport avec des hallucinations auditives, kinesthésiques)¹.

Be Felice. Hippodrame urbain met ainsi en scène la psychose et prend le contre-pied d'une représentation vraisemblable en représentant à la manière symboliste la scène intérieure du personnage malade de la fiction que la forme scénique déploie dans un environnement réel. Ce spectacle est construit selon une logique irrationnelle qui s'emploie à défaire le sens – à la fois la continuité spatiotemporelle mais aussi le sens d'un potentiel récit par la fragmentation de la narration – si bien que tout est possible et que rien n'est invraisemblable. Comme dans un cauchemar ou une hallucination ou dans certaines œuvres fantastiques, les lois physiques sont suspendues et la rationalité est fragilisée. Le diagnostic psychiatrique énoncé en préambule prévient l'invraisemblance de la forme et semble mettre les spectateurs en condition de réception d'une forme scénique visuelle et sonore, plus *sensationnelle*, que narrative. Le discours participe à désordonner un potentiel récit structuré. La désorientation apparaît comme un principe de composition et la schizophrénie justifie la faiblesse narrative de la forme dépourvue de fable, c'est-à-dire d'une « histoire composée² », et dans le même temps valide la virtuosité de l'écriture scénique kaléidoscopique du spectacle. *Be Felice. Hippodrame urbain* met tout en œuvre pour donner la sensation de se perdre sur une ligne droite.

À ce sujet, voir la thèse en cours de Marie Astier. Marie ASTIER, *Présence et représentation du handicap mental (et psychique) sur la scène contemporaine française*, thèse en arts du spectacle, Université Toulouse – Jean Jaurès, sous la direction de Muriel Plana, (en cours).

¹ CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES, « Schizophrénie », [en ligne]. Ressource numérique consultée le 13 mai 2017. <http://www.cnrtl.fr/definition/schizophr%C3%A9nie>

² Barbara LE MAÎTRE, *Zombie. Une fable anthropologique*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2015, p. 84.

2.2.3.2.1. La désorientation comme principe de composition

La mise en scène de *Be Felice. Hippodrame urbain* repose sur un enchevêtrement de strates spatiotemporelles, ou chronotopes, dont le collage et le montage rythment la composition. Outre l'espace-temps du cadre hospitalier dans lequel s'inscrit Félice, c'est-à-dire celui que figure le public casqué, nous distinguons dans *Be Felice. Hippodrame urbain* six chronotopes. Il y a d'abord l'espace-temps de l'arrêt cardiaque et de la réanimation de Félice représenté par les séquences des médecins et du brancard. Un autre réunit les souvenirs ou visions de la violence dont Barba est victime : son meurtre par Cassius avec la complicité de Chabanne, la collision avec la voiture et son vol par Chabanne, ainsi que l'agression sexuelle de Barba par ses clients. À ces chronotopes à tendance dramatique qui donnent à voir, même fugacement, des relations, s'ajoutent des chronotopes symboliques matérialisés par des corps qui traversent l'espace scénique, ne s'y arrêtent que rarement et ne font que croiser les personnages sans jamais les rencontrer. L'un d'entre eux rassemble des visions qui s'apparentent à l'inconscient de Félice, à des souvenirs d'ordre psychanalytique : ils sont matérialisés par la figure maternelle de la femme enceinte et le double bleu de Barba (et de Félice) qui se déplace à cheval. Les apparitions de l'astronaute qui traverse le fond de la ligne et celle du cheval forment le chronotope des hallucinations. Les apparitions du petit être blanc, étrange et agressif, s'ajoutent à ces visions apaisantes. Enfin, le groupe de corps-barrières qui rythme et orchestre l'ensemble de ces strates constitue, comme nous l'avons montré, un dernier chronotope, celui de la théâtralité de la forme.

Dans une première partie du spectacle – de la mise du casque à la première apparition du trio de médecins – les séquences de *Be Felice. Hippodrame urbain* sont très brèves et fragmentées, les chronotopes qu'elles forment s'agencent selon différents principes de *circulation*. En effet, les silhouettes qui habitent les différents chronotopes sont en mouvement, elles défilent sur la ligne. Elles la *traversent* dans sa largeur comme la première à apparaître sur la ligne qui pousse un bidon ou comme le petit être blanc lors de son premier passage au lointain de dos sur pointes. Elles *avancent* depuis la profondeur de la perspective vers le premier plan comme la silhouette de Chabanne, suivie par la voiture et sa conductrice et, plus tard, par les trois médecins ou encore par le cheval et sa cavalière bleue. Les silhouettes *s'enfoncent* vers le point de fuite de la ligne comme la femme enceinte qui s'extrait du public, perd des eaux bleues au milieu de la ligne puis croise Chabanne qui s'avance.

Dans un premier temps, la composition de ces circulations qui occupent l'ensemble de la ligne est chorégraphiée ; elle repose sur une orchestration du rythme des corps en circulation, des variations de leurs démarches rigides (grands ou petits pas, etc.), de leur occupation de l'espace qui étire et contracte le volume de la

ligne. Autant de choix qui s'apparentent à la pratique du fil de fer ou du funambulisme et à leurs *traversées* dont Yaëlle Antoine décline les principes sur cette ligne en composant une variation de marches rectilignes. Des relations se dessinent lorsque les rythmes et les directions des silhouettes s'uniformisent, que les corps se rapprochent sans nécessairement se toucher. Les évènements (et la narration) émergent de leurs rencontres : des rencontres physiques, souvent brutales, entre les différentes figures ou avec l'environnement sont amplifiées et stylisées par l'élasticité acrobatique des corps. Le premier face à face du spectacle entre Barba et Cassius au premier plan se solde par la mort de Barba assassinée et laissée pour morte. Puis les corps-barrières entament leurs traversées et se heurtent aux barrières métalliques qui arrêtent leurs marches et leurs courses. Les corps se plient, se tordent, s'élèvent, s'enfoncent dans le sol. Cassius heurte Chabanne qui se hisse sur ses épaules, puis Chabanne est heurté par la voiture. La souplesse et le dynamisme du corps de l'interprète heurté répercutent visuellement l'impact. Yaëlle Antoine chorégraphie une série de collisions physiques à laquelle s'ajoutent les collisions mentales opérées par les spectateurs, suggérées par la contraction et la dilatation des distances entre les corps en circulation ainsi que par la superposition des plans que tracent ces circulations.

La succession d'images mouvantes ainsi composée par des figures appartenant à des chronotopes différents et que l'on peut associer à la manifestation du trouble mental de Félice prend un autre sens lorsque le trio de médecins s'avance pour la première fois (après environ quinze minutes de spectacle) et s'adresse à Félice : « Madame, madame. Est-ce que vous m'entendez¹ ? » Le dialogue qui s'en suit indique que Félice est, ou a été, inconsciente :

Ils avancent d'un pas pressé. Tout est normal. Urgence hospitalière.

Docteur : Elle a repris connaissance à quelle heure ?

Infirmière 1 : 8 h 20, docteur.

Docteur : Vous lui avez donné un antidouleur ?

Infirmière 1 : Je viens de changer son cathéter.

Arrêt. Déformation. Rupture. Ils marchent.

Docteur : Madame, si vous m'entendez clignez des yeux.

Ils claquent des doigts.

Elle n'entend pas... À présent suivez mon doigt... Je suis le docteur Tragard.

Infirmière 1 : Vous êtes à l'hôpital de... [Nom de la ville où se déroule le spectacle.]

Docteur : Vous avez fait un arrêt cardiaque. Vous avez son dossier ?

¹ Yaëlle ANTOINE, « Séquence 3. Le trio infernal », Séquencier de *Be Felice*. *Hippodrame urbain*, inédit, 2015, non paginé.

Infirmière 2 : Oui.

Docteur : Comment s'appelle-t-elle ?

Infirmière 1 : Félice.

Infirmière 2 : Félice.

Docteur : Félice. Félice vous avez fait un arrêt cardiaque, plus spécifiquement une rupture de l'aorte.

Infirmière 1 : Vous comprenez ?

Docteur : Des antécédents ?

Infirmière 1 : Oui, psychiatriques

Docteur : Des allergies médicamenteuses connues ?

Infirmière 2 : Aucune¹.

Les visions fugaces et parcellaires qui se succèdent ne sont pas (seulement) le fait d'un trouble psychiatrique, mais seraient également liées à l'état critique dans lequel Félice se trouve suite à un arrêt cardiaque. Le flux des circulations des corps semble alors représenter l'arythmie cardiaque de la patiente. Le jeu stylisé et le ton burlesque de la conversation entrecoupée de postures étranges, les « déformations », signale l'artificialité de la vision distordue. « Votre cœur a, en quelque sorte explosé : anévrisme de l'aorte. À présent tout va bien. Vous êtes tirée d'affaire. Essayez de vous rappeler, Félice, Félice²... », poursuit le docteur en reculant alors que des ambulanciers arrivent en courant munis d'un brancard pour secourir la patiente.

Le médecin change brutalement de ton. Alors qu'il récite un protocole d'urgence, les visions de Félice semblent sauter vers un autre moment de la prise en charge en urgence : « Vous me faites un RSF, groupe RH, tout le bilan premium. Appelez le bloc, qu'ils me préparent une salle d'op³. Et je veux aussi un vasculaire. Faites-moi un électro et un thorax³ ». C'est dans ce contexte d'emballage médical que le cheval et sa cavalière bleue font une première apparition qui suspend le temps par un arrêt immobile au premier plan, avant de laisser la place au trio de médecins qui répète le même dialogue que lors de sa première apparition. Dans cette partie qui met en scène l'arrêt cardiaque de Félice, les circulations des corps-barrières se poursuivent. Leurs déplacements deviennent plus nettement fonctionnels. Les corps-barrières installent et désinstallent des barrières métalliques, ils marchent depuis ou vers le lointain, souvent discrètement par les bords de la ligne, pour entrer et sortir du « champ » de la séquence qui se joue entre le premier plan et le milieu de la ligne. Une narration brouillée se fait par le collage de bribes de séquences à partir desquelles il revient au groupe de Félice de recomposer un sens, de se laisser aller à

¹ *Id.* Nous avons ici ajusté le dialogue qui a légèrement évolué depuis l'écriture du séquencier.

² *Id.*

³ Yaëlle ANTOINE, « Séquence 4. L'accident », Séquencier de *Be Felice*. *Hippodrame urbain*, *op. cit.*, non paginé.

des hypothèses, de tracer des corrélations entre les fragments ou de se laisser bercer par le flux d'images et heurter par la violence des collisions. Mais ici encore, l'impermanence des images qui se font et se défont fugitivement ainsi que le collage selon une logique sensible – plus attentive aux ruptures qu'à une cohérence – contribue à la désorientation.

La séquence de l'arrêt cardiaque est balayée par une nouvelle circulation. Barba s'avance depuis le fond de la ligne jusqu'au premier plan, elle vient chercher Félice, sa sœur, l'entraîne à sa suite dans la ligne et déclenche la circulation du groupe de spectateurs. À partir de ce moment-là, les séquences sont plus longues et agencées de manière plus classique selon un enchaînement de mouvements. Certaines d'entre elles sont statiques (c'est-à-dire circonscrites à un espace donné de la ligne et non pas composées dans sa profondeur). Nous pouvons en quelque sorte affirmer qu'elles refont *scène* alors que cette unité a été scrupuleusement délitée jusque-là. Les corps-barrières, qui circulaient selon des rythmes différents et souvent pour des raisons utilitaires, refont « chœur » lorsqu'ils exécutent une chorégraphie tous ensemble autour de Barba. Une revue de corps-barrières toujours rigides et géométriques encadre Barba qui chante *L'amour comme à seize ans* de Marie Laforêt avant d'endosser les rôles de clients et agresseurs de la femme. Tour à tour, les silhouettes agitent des billets autour du corps de Barba et la maltraitent, tordent son corps et le secouent, la violentent et l'humilient. Des bribes d'acrobatie et un jeu appuyé stylisent ainsi une scène de viol, insoutenable pour de nombreux spectateurs et spectatrices qui détournent les yeux. Le corps de Barba se ramollit sous le regard immobile d'une silhouette de policier au lointain que la passivité rend complice du commerce et du crime. La traversée de l'astronaute ponctue par collage cette scène d'une vision si inattendue qu'elle détourne l'attention de la violence et produit un temps un effet d'apaisement, avant que le petit être blanc ne réapparaisse pour une longue plongée dans la profondeur de la ligne, non sans humilier lui aussi Barba qui se trouve sur son chemin. Les corps-barrières rejouent la circulation d'ouverture en accéléré, puis le cheval et sa cavalière refont une apparition, croisant eux aussi Barba. Les scènes qui se succèdent et se juxtaposent alimentent le flux de visions violentes qui étourdissent, voire anesthésient Félice ainsi que les spectateurs encore pris sous les casques (certains les enlèvent). À ces visions s'ajoutent une strate sonore qui contribue largement à l'effet de désorientation par les jeux de distorsions des sons et des voix. Le minutieux collage de chronotopes traduit la densité de la psyché de Félice, ainsi que les méandres dans lesquels elle semble enfermée. La tonalité bleue des costumes et des liquides bleus qui se répandent sur les corps, mais surtout le son diffusé par le biais du casque, tendent toutefois à uniformiser l'ensemble de la composition en « une » vision univoque, celle de Félice.

Si, malgré leur enchevêtrement, ces strates spatiotemporelles se distinguent assez clairement à la réception du spectacle, précisons qu'elles sont beaucoup plus floues pour les interprètes qui passent de l'une à l'autre selon une logique spécifique à leurs partitions individuelles, que nous entendons ici comme l'« intégralité du parcours, physique et psychique, accompli par un interprète d'un bout à l'autre de la représentation¹ », selon la définition que Julie Sermon donne de la « partition de l'interprète² ». *Be Felice. Hippodrame urbain* s'apparente en cela aux distributions et aux compositions scéniques contemporaines postdramatiques, fragmentées et pluridisciplinaires dont Julie Sermon montre que le jeu s'apparente à l'interprétation « par délégation » des acteurs-marionnettistes³. Dans *Be Felice. Hippodrame urbain*, chacun des interprètes a un itinéraire qui, outre le fait de passer parfois sans transition d'un jeu dramatique, à un moment chorégraphique et/ou acrobatique, comprend bon nombre d'activités hors-champ (changement de costumes, préparation d'accessoires pour soi ou un autre interprète, machiniste dissimulé dans la voiture, etc.). Le cheminement des interprètes ne suit pas la logique de composition de la forme (ou plutôt son absence de logique) et leurs moteurs de jeu diffèrent souvent de l'effet produit. Le mode de figuration se distingue de l'incarnation dramatique et de la démonstration acrobatique. Il est composé et repose sur les faisceaux de relations que les interprètes tissent entre eux et avec l'environnement dans lequel ils évoluent. L'incarnation est *découpée* ; les images et la narration se fabriquent par juxtaposition et contamination. Une telle écriture scénique composite et fragmentée dans un espace scénique aussi vaste entraîne une perte de repères pour les interprètes à qui la forme globale échappe. Les acrobates sont « découronnés⁴ » de leur caractère glorieux et confient la responsabilité de la composition de l'ensemble et du sens à la metteuse en scène.

¹ Julie SERMON, « Partition(s) : processus de composition et division du travail artistique », *op. cit.*, p. 42.

² *Id.*

³ « Au cours de la représentation, chaque interprète se trouvera donc en charge de multiples identités, à qui il devra tour à tour prêter son corps et sa voix, diversement travestis et travaillés – rejoignant en cela, et bien que l'interprétation ne se fasse alors pas, objectivement, “par délégation” le mode de jeu pluriel, polyphonique, discontinu, propre aux acteurs-marionnettistes. » Julie SERMON, Jean-Pierre RYNGAERT, *Théâtres du XXI^e siècle : commencements*, *op. cit.*, p. 86.

⁴ Jean-Luc MATTEOLI, *L'Objet pauvre. Mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, *op. cit.*, p. 85.

2.2.3.2.2. Une instabilité des représentations

Dans cet enchevêtrement, dans ce collage de séquences disparates, certains procédés de mise en scène accentuent l'effet de désorientation et troublent les ébauches de représentations.

Répétition et transformation du même

Tout comme le prisme de la perte de conscience, lié au malaise cardiaque et à la réanimation d'urgence, se superpose à celui de la schizophrénie, la seconde intervention du trio de médecin fait dériver le cadre médical vers un cadre policier et perturbe la perception de la situation. La désorientation s'opère ici par un processus de répétition et de transformation des séquences des médecins répétées trois fois. Outre l'effet boucle de la répétition de l'apparition et de la scène, les légères transformations des corps et des discours provoquent une instabilité de la perception. Lors de leur deuxième apparition après le départ du brancard, le trio de médecins commence par répéter la fin du dialogue du premier passage ainsi que les mêmes déformations du corps mais sur un rythme plus saccadé :

Docteur : Comment s'appelle-t-elle ?

Infirmière 1 : Félice.

Infirmière 2 : Félice.

Docteur : Félice. Félice vous avez fait un arrêt cardiaque plus spécifiquement une rupture de l'aorte.

Infirmière 1 : Vous comprenez ?

Docteur : Des antécédents ?

Infirmière 1 : Oui, psychiatriques.

Ils se retournent.

Docteur : Psychiatriques ?¹

Cette fois, le trio s'attarde sur les antécédents psychiatriques de la patiente. Les infirmières scandent un diagnostic – « Infirmière 1 et 2 : Schizophrénie évolutive, accompagnée de troubles dissociatifs de l'identité² » – et ponctuent leur discours de grands gestes emphatiques qui reflètent la démence. Celle de Félice à qui appartiennent ces visions intérieures et qui en est l'autrice, mais aussi, renversant le rapport, la démence du corps médical. À ce stade du dialogue, le ton des médecins se fait inquisiteur, la nature de leur enquête relève autant du policier que du médical :

¹ Yaëlle ANTOINE, « Séquence 6. Le trio infernal 2 », Séquencier de *Be Felice. Hippodrame urbain*, *op. cit.*, non paginé. Nous avons ici ajusté le dialogue qui a légèrement évolué depuis l'écriture du séquencier.

² *Id.*

Docteur : Qu'est-ce que cette femme faisait dehors à cette heure à errer dans la ville ? Elle doit bien se rappeler quelque chose.

Ils se retournent

Docteur : Félice, on vous a retrouvée très tôt dans la matinée sur une tombe du...

Infirmière 2 : cimetière...

Docteur : de la colline aux crapules. Dans la même nuit votre sœur...

Infirmière 1 : Barba...

Infirmière 2 : Barba...

Docteur : a été...

Infirmières 1 & 2 : assassinée.

Docteur : Vous savez quelque chose ?

Infirmière 1 : Elle sait.

Docteur : Vous avez vu quelque chose ? Félice !

De dos

Infirmière 1 : Docteur.

Infirmière 2 : Ne la brusquez pas.

Infirmière 1 : Elle est sous le choc.

Docteur : Catatonie post-traumatique. Administrez-lui un neuroleptique.¹

Outre la critique d'une certaine violence médicale que l'on peut lire dans cette assimilation, la fugace métamorphose des médecins en policiers transforme encore la perception des événements en ajoutant le prisme du crime. Cette double fonction des médecins était discrètement annoncée dès leur première apparition par le nom du docteur – « Je suis le Docteur Tragard² » – emprunté au policier véreux de *La Fuite à cheval très loin dans la ville*. Si la mention du crime éclaire les spectateurs sur l'identité de la femme assassinée au début du spectacle, elle contribue à brouiller celle de la femme réanimée sur le brancard, dont on ne sait plus s'il s'agit de Félice retrouvée sur une tombe du cimetière, victime d'un malaise cardiaque comme le laissait présumer le collage des plans de la séquence ou bien de sa sœur, Barba, qui a été agressée. L'instabilité des représentations qui se rejouent et se transforment participe ainsi à l'effet de désorientation.

Motif du double

L'instabilité des représentations résulte également du travail des motifs du double et de la gémellité. Si Yaëlle Antoine les emprunte à *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, elle en est toutefois familière puisque (outre le fait d'avoir elle-même une sœur jumelle, par ailleurs interprète dans une très grande partie des mises en scène de la Compagnie d'Elles) sa première création *Lames sœurs* reposait précisément sur

¹ *Id.*

² Yaëlle ANTOINE, « Séquence 3. Le trio infernal », *Ibid.*

une mise en scène du trouble par le principe de double dédoublement des personnages¹. Dans *Be Felice. Hippodrame urbain*, le motif persiste mais sa construction est encore plus trouble, puisque le double gémellaire se confond avec un dédoublement de personnalité lié au trouble psychiatrique : Barba et Félice, ne sont-elles qu'une seule et même personne ? La distribution des rôles (ou de ce qu'il en reste), le montage des plans et des séquences par collage de fragments disparates, ainsi que les bribes de discours délivrés sèment le doute sur l'identité des personnages de la fiction. Les visions sont-elles des bribes de mémoire ou bien relèvent-elles du registre du fantasme, du rêve, du délire ?

Plusieurs hypothèses de lecture se superposent, chaque nouvel élément apporte une clé de lecture tout en brouillant plus encore l'interprétation, ce qui entretient l'effet de désorientation. La mention distincte des deux sœurs Félice et Barba ainsi que l'allusion tardive à leur gémellité dans la troisième séquence des médecins entretiennent l'hypothèse du double gémellaire. Les apparitions de la cavalière bleue auréolent les figures de Barba et de Félice d'un double auratique flottant sur son cheval blanc. Cependant, d'autres éléments alimentent les hypothèses de la fusion des identités des deux sœurs dans la mort. La coïncidence de l'assassinat de Barba et de l'arrêt cardiaque de Félice² permet de l'imaginer, tout comme l'invitation que Barba fait à Félice de la suivre dans la ligne, autrement dit dans la mort : « Les sœurs ne sont plus qu'une maintenant³ » affirme Barba en s'adressant au corps diffracté de sa sœur qui se met alors à avancer. La troisième apparition du trio de médecins entretient également cette hypothèse. Les premiers mots de la longue logorrhée que murmure le docteur toujours encadré de ces deux acolytes exposent une interprétation psychologique du dédoublement : « Felice vous êtes tellement torturée par la solitude [...] que suite à la mort de votre jumelle, Barba, vous vous êtes donné une amie, une sœur idéale à laquelle vous identifier⁴ ». La psychologie, à laquelle le jeu échappe, resurgit dans le monologue du médecin qui dévide une analyse dont il est difficile de suivre le fil tant elle est peuplée d'un enchevêtrement de métaphores

¹ Dans *Lames sœurs*, les deux personnages de la fiction, Louise et Léa, sont interprétés en quatre rôles : Léa 1930 et Léa 1960, Louise et son double. Voir *infra*, p. 406.

² « Félice, on vous a retrouvé très tôt dans la matinée sur une tombe du cimetière de la colline aux crapules. Dans la même nuit votre sœur, Barba, a été assassinée. » Yaëlle ANTOINE, « Séquence 6. Le trio infernal 2 », Séquencier de *Be Felice. Hippodrame urbain*, *op. cit.*, non paginé.

³ Yaëlle ANTOINE, « Séquence 7. Barba-la-reine », Séquencier de *Be Felice. Hippodrame urbain*, *op. cit.*, non paginé.

⁴ Extrait de la troisième et dernière intervention du « trio infernal » de *Be Felice. Hippodrame urbain* (n'apparaît pas dans le Séquencier).

et de références. Le ton monocorde de la voix, quasi hypnotique, rend inévitable de perdre le fil du discours du médecin qui semble lui-même plongé dans le délire.

Déformation des corps

L'instabilité des représentations est soutenue par la permanente déformation des corps et de l'image qu'ils composent. La malléabilité des corps acrobates participe à cet effet de déformation de l'image. Au-delà du seul « numéro » que met en scène *Be Felice. Hippodrame urbain* et des différents *moments acrobatiques* repérables dans la forme¹, l'image est en permanence travaillée par l'élan et l'élasticité athlétique des corps acrobates qui se contractent et s'étendent, se tordent, se raidissent, se relâchent tout en souplesse, se plient, qui bondissent ou qui rampent, qui enjambent et soulèvent les barrières avec légèreté. Le moindre geste, même anodin, est précisément *acrobaticisé*, c'est-à-dire qu'il est chorégraphié en s'appuyant sur les spécificités des corporéités des acrobates. Les corps s'ouvrent, se penchent, s'élèvent un peu plus que dans l'usage quotidien. Ces spécialistes de la mise en déséquilibre extrême travaillent un déséquilibre plus discret que celui nécessaire à la réalisation de mouvements couramment identifiables comme relevant de l'acrobatie et parsèment la forme de micro-élévations, de micro-suspensions, de micro-déséquilibres, de micro-contorsions, de micro-contractions, bref une acrobatie *a priori* invisible, surtout parce qu'il n'est pas d'usage de voir ces moments de l'acrobatie, mais qui déforme subtilement l'image.

Cette acrobatie que nous qualifions de *moléculaire* exploite une échelle de gestes qui, le plus souvent, n'est pas prise en compte, qui n'est pas ou peu mise en valeur dans les mises en scène par les créateurs de formes acrobatiques parce qu'elle est moins visuelle, moins visible et moins spectaculaire. Ces gestes moléculaires ont une présence diaphane. Ils sont les « motifs chimiques² » qui composent le « corps simple³ » qu'est la figure acrobatique dans ce modèle emprunté à la chimie moléculaire, décrite par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille Plateaux*. Ces gestes intermédiaires font partie de l'acrobatie, mais la fulgurance de son exécution en empêche habituellement la perception. La prouesse fait écran ; le regard occulte ces gestes que les acrobates eux-mêmes considèrent la plupart du temps comme

¹ Les portés, l'acrobatie-contorsion de l'homme au crachat, la traversée de l'astronaute, l'équilibre sur les mains de la fin, etc.

² Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux* (1980), Paris, les Éditions de Minuit, « Critique », 2009, p. 57.

³ *Id.*

utilitaires, voire qu'ils oublient tant ils les ont incorporés. Ces gestes acrobatiques moléculaires motivent pourtant la démarche d'acrobates tels que le trampoliniste Yoan Bourgeois dont une partie du travail consiste à explorer et à chorégraphier l'impact du corps dans la toile du trampoline plus que le sommet de l'élévation. La danseuse et chorégraphe Marie Fonte, collaboratrice de Yoann Bourgeois, décrit ainsi la démarche compositionnelle du trampoliniste qui emprunte à la musique : « Yoann a souhaité nommer la figure motif, à la manière d'un motif musical, ce qui permet par transposition de chercher une écriture qui varierait autour de la présentation de ce motif, le déformerait, le répèterait et l'inverserait à l'infini. Il a voulu penser l'écriture telle une variation continue, plutôt qu'un mouvement ascendant¹ ». La contorsionniste québécoise Andréane Leclerc dans son spectacle *Cherepaka*² accorde quant à elle autant, voire plus, d'attention aux mouvements intermédiaires qui la mènent aux postures de contorsion, qu'aux postures elles-mêmes. Elle détaille la réflexion qui l'a conduite à exposer – littéralement tant le dispositif scénographique et l'éclairage rappellent ceux des centres d'art – le temps long de la contorsion :

Seulement, la prouesse, qui pour être attestée et lue du public doit être placée dans un contexte de référents, ne suggère en fait qu'une minime partie de cet art du corps. N'ayant aucun point de référence de lecture mis à part le début et la fin de la prouesse, le public ne peut comprendre ni suivre le renversement du corps qui lui est présenté. De plus, en contorsion, contrairement à ce que nous pouvons penser selon ce qui est présenté dans un numéro, il ne s'agit pas que de plier son dos. En plus des années d'entraînement, le corps exige préalablement une période d'échauffement d'environ une heure pour une préparation physique et mentale. Après cet échauffement, la performance se passe idéalement dans un délai de cinq minutes. Passé ce temps, les risques de blessures ou de douleurs pour le corps s'accroissent. Or, ce qui est donné à voir dans un numéro de cinq minutes, c'est un corps à son plus chaud et à son plus performant³.

Cherepaka met en scène les postures dans la durée, le corps de la contorsionniste se métamorphose doucement. Elle transforme le registre spectaculaire de sa discipline, atténué l'effet de la prouesse pour en révéler la plasticité. Dans *Géométrie de caoutchouc*⁴

¹ Marie FONTE, « Écrire le cirque », entretien réalisé par Aurélie COULON, *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°6 : *La Reprise, pratiques de la reprise*, 2013. Ressource numérique consultée le 23 juin 2017. <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2787>

² Andréane LECLERC, *Cherepaka*, Compagnie Nadère Arts vivants, 2014. Ressource numérique consultée le 3 juin 2017. <http://nadereartsvivants.com/portfolio-item/cherepaka>

³ Andréane LECLERC, « À la recherche d'un corps vide », in *La Contorsion : le corps à l'épreuve, à l'épreuve du corps*, Memento #7, Paris, HorsLesMurs, janvier 2013, p. 7.

⁴ *Géométrie de caoutchouc*, Compagnie 111, Aurélien BORY, 2011. Vu au festival *Circa* en octobre 2011.

de la Compagnie 111¹, l'acrobatie moléculaire est révélée par une exécution chorale des huit interprètes. Dans la performance hybride du GdRa intitulée *ROèrgue* c'est par leur inlassable répétition que ces gestes moléculaires apparaissent².

Dans *Be Felice. Hippodrame urbain*, l'élan et l'élasticité de l'acrobatie moléculaire dynamisent la forme³ tout en contribuant à l'effet de déréalisation des ébauches de représentation. La permanence de la mise en déséquilibre des corps dans le mouvement acrobatique exprime le déséquilibre intérieur de Félice. L'instabilité physique reflète l'instabilité psychique de la patiente dans un état critique.

Les nuances dans le moléculaire et la déformation des corps sont en outre renforcées par les effets d'échelle liés à la profondeur de l'espace scénique. Les circulations du fond de la ligne au premier plan transforment les corps qui grandissent en s'approchant et rapetissent en s'éloignant. Yaëlle Antoine ponctue, en outre, la composition de *Be Felice. Hippodrame urbain* de ce que nous nommons des *échos visuels* qui accentuent l'effet déformant de la profondeur. Le mouvement que réalise un interprète au premier plan se répercute dans le mouvement d'un ou de plusieurs autres interprètes (dont la figure n'appartient pas nécessairement au même chronotope) qui exécutent le même mouvement presque en même temps dans différents plans de la ligne. L'écho visuel souligne le mouvement, et le dédoublement participe à la matérialisation de la déformation de la vision. La déformation des corps et des représentations est, en outre, produite par une hypertrophie des formes à laquelle participe l'acrobatie des corps qui amplifie les mouvements les plus quotidiens. Elle l'est aussi par un jeu théâtral volontiers appuyé ainsi que par les coupes marquées des costumes dont certains affichent des couleurs criardes.

Be Felice. Hippodrame urbain travaille à mettre en scène la désorientation et la perte de repère. L'instabilité des formes et leur déformation alimentent une perception par le prisme du trouble mental. C'est pourtant bien au bord de la mort, et même entre la vie et la mort, que se trouve Félice dont la vision est hantée par une panoplie de spectres.

¹ Voir notre mémoire de master 2, prémices de la présente recherche. Marion GUYEZ, *L'Acrobatie défigurée*, *op. cit.*

² À ce sujet, voir également la partie intitulée « Vers une acrobatie altérée » dans notre dernier chapitre. Voir *infra*, p. 402.

³ Rappelons que *Be Felice. Hippodrame urbain* compte seulement neuf interprètes pour un espace scénique de 1400m².

2.2.3.3. Entre la vie et la mort

Placée à la lisière de la ligne, Félice semble assister à un ballet exécuté par des morts-vivants qui hantent un décor pourtant bien réel. Lorsque le son se fait entendre dans le casque le personnage se trouve au seuil de la mort. Cet état renforce la part symboliste de ce spectacle acrobatique et *in situ*.

2.2.3.3.1. Les morts vivants

Une fois le casque enfilé et après un court temps où la ligne reste vide, la première image de *Be Felice. Hippodrame urbain* est celle d'un assassinat. Au tout premier plan, les figures de Barba et Cassius entrent en se faisant face. Elle sort une liasse de billets, il s'approche, l'embrasse et l'étrangle, s'empare des billets, la laisse gisante sur le sol et s'enfuit en courant dans la profondeur de la ligne. Une silhouette balise la scène de crime, trace le contour du corps à la bombe et se range sur un bord de la ligne. Une à une, les silhouettes des corps barrières entament leurs circulations rectilignes. Lorsqu'une première silhouette quitte en marche arrière le premier plan, elle entraîne avec elle le corps gisant de Barba qui se redresse et recule dans la profondeur de la perspective comme aspiré par elle. L'interprète qui joue le rôle de Barba adopte la rigidité du corps-barrière et s'aligne avec les autres corps au jeu désincarné. *Be Felice. Hippodrame urbain* s'ouvre ainsi par la représentation de l'assassinat crapuleux d'une femme par un homme – s'agit-il d'un compagnon, d'un amant, d'un client ? – que les costumes kitsch colorés et un jeu appuyé stylisent. La manière dont Barba s'extrait de la trace qui entoure le cadavre fait d'emblée d'elle et des corps-barrières qu'elle rejoint un groupe de morts-vivants qui hantent cette rue déserte. À ce stade du spectacle, Félice est spectatrice des images qui se composent et se décomposent dans le cadre.

Plus tard, après une scène violente où la conductrice de la voiture qui s'avance lentement sur la ligne percute un homme resté au milieu de la route et tandis que la sirène d'une ambulance retentit dans le casque, les trois médecins apparaissent superposant, comme nous l'avons montré, l'urgence médicale et l'arrêt cardiaque aux troubles psychiatriques. Félice, elle-même, semble se trouver entre la vie et la mort. Elle ne réagit pas aux sollicitations des médecins dont elle a une perception si distordue qu'il est difficile de savoir s'il s'agit d'une déformation par la douleur, les médicaments, voire le trouble mental, ou d'un souvenir recomposé. Elle se trouve même tout près de la mort comme le laisse penser la traversée spectrale de son double gémellaire Barba – assassinée dans la même nuit – reconnaissable à sa chevelure orange fluo, vêtue d'une simple chemise d'hôpital derrière les médecins

pendant leur dialogue. Le montage des plans peut laisser croire qu'il s'agit de Félice, mais suggère aussi qu'il s'agit de sa sœur jumelle Barba. La même femme apparaît dans la séquence suivante allongée sur un brancard, secourue par les deux ambulanciers tandis que le docteur qui a glissé à l'arrière-plan du brancard récite le protocole d'une prise en charge en urgence. Puis, à la fin de la séquence de corde aérienne qui se superpose à celle de la réanimation sur le brancard, le bip qui indique le rythme des battements cardiaques s'interrompt pour devenir un son continu. Félice appartient au corps intermédiaire des morts-vivants.

2.2.3.3.2. Acrobatie et spectralité des corps

Les mouvements acrobatiques réalisés durant cette séquence figurent le devenir spectral des corps représentés, ils symbolisent l'état intermédiaire entre la vie et la mort de Félice à qui s'adressent les médecins et de la femme sur le brancard. La Compagnie d'Elles utilise ici la potentialité spectrale de l'acrobatie, évoquée dans notre introduction, que lui confèrent à la fois la posture du corps (élevé, suspendu) dans l'espace et la dangerosité de l'exécution. Les ambulanciers qui s'activent autour de la femme portent et élèvent le corps qui se met à flotter à l'horizontale au-dessus du brancard et semble échapper à l'attraction terrestre. Le mouvement acrobatique des portés – assez sommaire du point de vue de la technique de cirque tout en mobilisant des compétences spécifiquement acrobatiques – n'est pas utilisé ici pour sa dimension spectaculaire, mais renforce la part symboliste de la mise en scène. De la même manière, le corps suspendu à la corde lisse dont le mouvement aérien prend le relais du mouvement des portés sur le brancard s'élève et flotte au-dessus de la ligne (Figure 4, p. 235). Ce seul numéro qui résiste dans *Be Felice. Hippodrame urbain* a pu être interprété de manière métaphysique par certains spectateurs comme la séparation de l'âme et du corps au moment de la mort. La cordeliste qui apparaît et disparaît grâce à un bidon métallique dans lequel elle est transportée ne touche jamais le sol, elle est une figure flottante. La place de cette séquence de corde lisse et de la figure de pom-pom girl qui la réalise reste assez déroutante (pour ne pas dire bancale) dans l'économie générale de la forme dans la mesure où elle donne à voir le cirque de manière franche par la scénographie, l'agrès et l'enchaînement réalisé alors que les autres techniques sont dissoutes dans l'ensemble du spectacle. Suspendue à sa corde, le dynamisme de la pom-pom girl – dont la fonction est d'encourager par une danse rythmée une équipe de sport avant une compétition – encourage ici Barba-Félice qui se trouve entre la vie et la mort à rester du côté de la vie. Les mouvements saccadés et le liquide bleuté que vomit la pom-pom girl la font

cependant, elle aussi, pencher du côté de la mort. Son agitation paraît un dernier sursaut dépourvu d'espoir.

Les corps-barrières au jeu désincarné et à la rigidité métallique qui circulent et s'affairent sur la ligne – dont nous avons montré qu'ils contribuent à la manifestation du cadre fictionnel de la représentation – s'apparentent aux zombies des films de morts vivants analysés par la chercheuse Barbara Le Maître. Elle souligne la mobilité des zombies qu'elle décrit comme une « cohorte de somnambules perpétuellement occupés, si l'on peut dire, à déambuler dans l'espace filmique¹ ». Leur (omni)présence fantomatique hante l'espace scénique qu'ils parcourent de long en large avec des démarches qui contribuent à déréaliser et à dépersonnaliser les corps. Dans *Be Felice. Hippodrame urbain*, ces spectres apparaissent dans un lieu réel, dans un espace scénique et surtout en plein jour. La spectralité des corps à laquelle participent la rigidité de leur maintien, la netteté de leurs gestes et la fermeté de leurs trajectoires est renforcée par l'uniformisation de la couleur des costumes qui supplée aux clairs-obscur ou aux contre-jours qu'adoptent volontiers les mises en scène symbolistes contemporaines dans le noir des salles de spectacle, à l'image de *La Barque le soir*² de Claude Régy (parmi bien d'autres de ses créations) où les spectateurs entrent dans une salle déjà plongée dans la pénombre. Les nuances de bleus des costumes (des plus sombres aux plus éclatants) par ailleurs enduits de patine teintent l'image scénique comme pourraient le faire les filtres des projecteurs dans une salle ou les filtres numériques appliqués en postproduction à une image filmée. Loin des corps glorieux qu'elle met couramment en scène, l'acrobatie de *Be Felice. Hippodrame urbain* figure au contraire le délabrement des corps.

Les spectateurs casqués participent également à ces circulations de morts vivants. Ils forment le corps fictif et composé de la patiente Félice entre la vie et la mort à qui les médecins s'adressent. L'occupation de l'espace par le groupe de spectateurs témoigne de l'état du personnage qu'ils incarnent, de son mouvement vers la mort. En effet, au début du spectacle le groupe de spectateurs se situe au bord de la ligne. Félice est face à la mort, au bord de la mort, elle est aspirée psychiquement par les corps spectraux qui s'animent devant elle, mais elle en demeure spectatrice. Plus tard, Barba apparaît flottant au-dessus de la voiture stationnée dans le fond de la ligne (toujours au moyen des portés acrobatiques), elle s'avance jusqu'au tout premier plan en s'adressant à sa sœur, Félice :

¹ Barbara LE MAÎTRE, *Zombie. Une fable anthropologique*, op. cit., p. 122.

² Claude RÉGY, *La Barque le soir*, Les Ateliers contemporains, 2012. D'après le roman de Tarjei VESAAS, *La Barque le soir*, traduit du norvégien par Régis Boyer, Paris, Éditions José Corti, 2002.

Félice, on ne retournera plus jamais au froid
 Barba et Félice ont leur maison à elles
 Où elles seront à nouveau petites filles
 Les sœurs ne sont plus qu'une maintenant
 Ne parle pas c'est l'aube ; on tape dans la porte, viens, viens, viens¹

Barba invite Félice à la suivre, à franchir le seuil entre la vie et la mort symbolisé dans ces quelques phrases par les références à l'« aube » et à la « porte ». Barba les ponctue en répétant à l'adresse de sa sœur l'impératif « viens ». Félice est happée *dans* la mort par Barba qui rompt la rue-balise qui faisait office de bord de scène. Elle déclenche l'unique déplacement du groupe de spectateurs de cette forme déambulatoire ; à leur tour, ils circulent et s'avancent dans la profondeur de la ligne. La lenteur de la marche du groupe sur un rythme uniforme et dans une même direction, comme chorégraphiée, tranche avec le mouvement de circulation d'une foule hétérogène. Le port de casques audio identiques – des casques à arceaux sans-fils, avec de larges oreillettes qui enveloppent l'oreille – par une centaine de personnes qui regardent (presque) toutes dans la même direction comme sidérées ou hypnotisées, donne au groupe une certaine étrangeté. En se mettant en mouvement, Félice passe du côté des morts vivants. La circulation du groupe de Félice prend le relais des circulations des corps-barrières qui se font plus rares après ce déplacement. La domestication du corps des spectateurs par le port du casque, qui le rend à la fois « automate psychique et automate mécanique² », homogénéise le mouvement du groupe qui se rapproche de la cohorte de zombies.

Si *La Fuite à cheval très loin dans la ville* est un roman *dans* la drogue, *Be Felice. Hippodrame urbain* est un spectacle *dans* la mort. Les figures spectrales aux corps « délabré[s]³ » qui circulent en plein jour alimentent la fable anthropologique que le spectacle trace en filigrane. À travers la figure de Félice, ce spectacle met en lumière les corps à la marge de la société, dissimulés dans des hôpitaux psychiatriques ou engourdis par les effets sédatifs des médicaments. La figure de Barba, quant à elle, représente et expose au grand jour le cauchemar de la violence envers les femmes par une scène de viol et par l'assassinat qui ouvre le spectacle. Cependant, alors que le trio de médecins apporte, par la transformation de son discours, un contrepoint à la représentation de la maladie mentale jusqu'à presque renverser le rapport

¹ Yaëlle ANTOINE, « Séquence 7. Barba-la-reine », Séquencier de *Be Felice. Hippodrame urbain*, *op. cit.*, non paginé.

² Barbara LE MAÎTRE, *Zombie. Une fable anthropologique*, *op. cit.*, p. 130.

³ *Ibid.*, p. 115.

soignant/soigné tant la logorrhée finale du docteur s'apparente à un délire psychotique, la violence envers les femmes est exposée (voire surexposée tant la scène de viol est longue), sans être véritablement critiquée, sans représenter d'alternative à la résignation ni de réparation de la violence subie.

Dans son étude de l'imaginaire des bas-fonds, dont *La Fuite à cheval très loin dans la ville* et *Be Felice. Hippodrame urbain* qui représentent « la misère, le vice et le crime¹ » de la ville postmoderne sont des actualisations, l'historien Dominique Kalifa analyse précisément le mouvement d'attraction-répulsion que produisent les représentations de l'horreur de la violence, jusqu'à la « fascination » voire la « vénération » :

Tout sentiment d'abjection se divise en deux phases soutient Julia Kristeva, la répulsion d'abord, la fascination ensuite. Et l'horreur fonctionne comme le pendant de l'admiration avec laquelle elle exerce une fonction d'individuation : elle « isole en rendant incomparables, incomparablement unique », écrit Paul Ricœur dans *Temps et récit*, « l'horreur est une vénération inversée »².

Comme la mise en scène de la maladie mentale, la mise en scène de la violence décuple l'effet sensationnel dont l'acrobatie se départit pourtant dans ce spectacle. Un spectaculaire thématique semble suppléer au spectaculaire acrobatique. La surenchère esthétique enveloppante des images léchées et du son diffusé par le biais du casque contribue en outre à limiter la possibilité d'une posture critique. L'horreur que mettent en scène certaines séquences ou leur montage choque et anesthésie un grand nombre de spectateurs qui quittent l'espace scénique comme sonnés, quand elle ne les rebute pas d'emblée. *Be Felice. Hippodrame urbain* représente et sublime des figures souvent marginalisées, mais ce spectacle subvertit-il autre chose que des conventions formelles ? Comme d'autres productions artistiques et médiatiques actuelles, ce spectacle ne tend-il pas à rejouer dans un registre contemporain, les mises en scène exotiques et les exhibitions de curiosité qui faisaient le succès des cirques du XIX^e siècle ainsi que de toute une production littéraire ? *Be Felice. Hippodrame urbain* n'échappe pas en cela à un travers sensationnaliste que Dominique Kalifa observe y compris dans les représentations des marges sociales qui entendent dénoncer la violence et les inégalités. Selon lui « l'exercice est difficile et la peinture des bas-fonds toujours guettée par l'exotisme ou la sensation forte³ ».

¹ Dominique KALIFA, *Les Bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*, op. cit., p. 11.

² Paul RICŒUR, *Temps et récit*, t. III, *Le Temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, p. 12, cité par Dominique KALIFA, *Les Bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*, op. cit., p. 362-363.

³ Dominique KALIFA, *Les Bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*, op. cit., p. 360-361.

Conclusion du chapitre

L'analyse de ce processus de création et de la forme à laquelle il aboutit, nous a permis de mesurer la façon dont un roman a pu servir d'appui à la Compagnie d'Elles pour développer la singularité d'une écriture acrobatique hybride fictionnelle et *in situ*. L'horizon dramaturgique déterminé à partir de la lecture du roman, associé à l'hybridation de l'acrobatie avec d'autres arts, est venu travailler et déplacer les logiques de compositions spécifiques à la création acrobatique. L'appropriation du roman par l'équipe de la Compagnie d'Elles a conduit à sa dissolution dans l'adaptation. Malgré une distribution composite qui réunit des circassiens, des comédiens et une danseuse, chacun des interprètes est amené à prendre en charge des fragments d'autres arts et est ainsi déplacé dans sa pratique artistique (en plus d'être déplacé dans sa pratique disciplinaire pour les circassiens par la soustraction des agrès et l'hybridation). Ce partage des arts conduit cependant à leur affaiblissement relatif, c'est-à-dire à une mise en sourdine de leurs critères respectifs de virtuosité au profit de l'équilibre de l'ensemble de la forme. Cet affaiblissement est compensé (voire rendu nécessaire) par le foisonnement d'éléments qui entre en jeu dans la mise en scène et par la densité de la composition. Moins qu'une perte et qu'une dénaturaison des arts, cet affaiblissement est une acclimatation à l'espace plein de *in situ* qui, plus qu'un décor, est un partenaire de jeu.

Dans le cas de l'acrobatie, cette atténuation permet d'affiner sa mise en relation avec les autres arts, elle expérimente ainsi d'autres intensités, d'autres registres de représentation moins souvent explorés et exposés. Les unités du mouvement acrobatique sont réduites à une échelle plus fine que celle de l'enchaînement de figures, l'intensité spectaculaire est atténuée et les rythmes d'exécution dilatés. Comme souvent dans les créations acrobatiques, les choix scénographiques réalisés participent à la transformation de la forme de l'acrobatie réalisée. Les agrès occupent couramment une place prépondérante sur les scènes circassiennes dont ils sont souvent le point de départ dans la mesure où ils sont attachés à la pratique disciplinaire des interprètes (auto)distribués. Ici la Compagnie d'Elles abandonne les agrès classiques dont les artistes sont spécialistes (à l'exception de la corde lisse) pour faire de la rue, de ses aspérités et de sa profondeur l'agrès du spectacle. Si *Be Felice. Hippodrame urbain* met en scène une acrobatie *défigurée*, qui abandonne non seulement le numéro mais également les figures, au profit d'une unité plus fine encore d'acrobatie *moléculaire*, cette déconstruction permet une refiguration par les relations de l'hybridation au texte, au mouvement chorégraphique, à la création sonore, à l'espace. L'acrobatie prend part à l'élaboration de représentations.

Par ailleurs, l'atténuation des virtuosités acrobatique, chorégraphique et dramatique se fait au profit d'une écriture scénique spectaculaire, extrêmement fragmentée dans un espace scénique à la profondeur démesurée. La virtuosité des interprètes est effacée au profit de celle de la composition de la forme. *Be Felice. Hippodrame urbain* renverse ainsi le rapport hiérarchique courant dans le champ du cirque qui compte peu de metteurs ou metteuses en scène et attribue couramment l'auctorialité de la forme aux artistes en scène¹. Ici, Yaëlle Antoine élabore une écriture scénique extrêmement fragmentée et composite éminemment circassienne dans la mesure où elle décline sur une ligne de cent mètres de long la trajectoire rectiligne du fil de fer et dont elle traduit par ailleurs le déséquilibre en mettant en scène la désorientation. Le jeu de collage de plans dans la profondeur et du montage de séquences crée une écriture par électrochocs. La désorientation comme principe de composition de l'ensemble de la forme met cependant à mal toute possibilité d'élaboration d'une fable qui aurait pu émerger du montage de séquences hétérogènes acrobatiques, chorégraphiques et théâtrales. Les dialogues et monologues réécrits par Yaëlle Antoine entretiennent la perte de sens qu'expriment également les corps errants ; la distorsion des voix par le traitement sonore les rend en partie inintelligibles. Les dialogues accentuent également les chocs que les corps acrobates ne manquent pas de représenter par les chutes et les collisions en annonçant des diagnostics spectaculaires – la schizophrénie, l'arrêt cardiaque, l'assassinat – qui intensifient un climat anxiogène. Cette esthétique du choc désamorce les représentations dont le spectacle montre des lambeaux.

L'appui du roman, la mise en marche et l'errance déclenchés par sa lecture ont cependant conduit à la mise en œuvre d'une forme scénique monstre selon un mouvement proche de celui décrit par Jacques Derrida :

L'avenir ne peut s'anticiper que dans la forme du danger absolu. Il est ce qui rompt absolument avec la normalité constituée et ne peut donc s'annoncer, se présenter, que sous l'espèce de la monstruosité².

Le mélange disparate de l'acrobatie, du roman et de la rue provoque des conflits, des concurrences et des transformations dont émerge la perspective d'une forme scénique neuve : une fiction acrobatique déambulatoire et audiocasquée, ni

¹ À ce sujet, voir Marion GUYEZ, « La distribution sur les scènes circassiennes », *op. cit.*

² Jacques DERRIDA, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1967, p. 14.

pleinement littéraire et théâtrale¹, ni pleinement narrative ni pleinement formelle, ni pleinement acrobatique ni pleinement déambulatoire (les spectateurs stagnent), ni même pleinement *in situ*.

Deux appareils qui appartiennent à l'environnement urbain forment les charnières entre les différents composants de cette forme hybride, complexe et monstrueuse : les casques audio et les barrières métalliques. Intégrés dans le processus de création artistique, ils participent à faire de la rue un espace scénique, et du spectacle une fiction, bien que la fable soit brumeuse et irréaliste. Ils recomposent des frontières spatiales, sonores et narratives ; leur malléabilité permet l'expérimentation d'une écriture scénique *circulatoire* (et non pas circulaire³). Les jeux de circulation sont la base du mouvement acrobatique *in situ* de cette forme tout en déjouant les présupposés attachés au déambulatoire dans le champ des arts de la rue. La circulation des corps des interprètes sur la ligne fabrique le mouvement des images, elle compose et décompose les images, permet leur collage et leur montage. La circulation des corps en scène se substitue à celle du public attendu dans une forme déambulatoire. Ici, les spectateurs stagnent au bord de la ligne, avant que leur déplacement dans la profondeur de la perspective soit activé par la mise en scène. Les spectateurs en marche prennent alors le relais du mouvement de circulation des corps en scène. En s'enfonçant dans la ligne, ils entrent dans le champ de vision et opèrent un recadrage (Figure 3, p. 235). *Be Felice. Hippodrame urbain* « accorde une corporéité⁴ » aux spectateurs autre que celle, statique (mais non passive), que proposent les sièges de la salle, les gradins du chapiteau, ou leurs déclinaisons en plein air. Les conditions de présentation de ce spectacle à l'espace scénique nettement délimité et à la jauge réduite par le dispositif audiocassé ne manquent cependant pas de contribuer à la domestication du spectateur des arts de la rue, comme le sociologue Serge Proust en avançait l'hypothèse en 2014 dans le cadre de rencontres organisées à l'occasion du festival Éclats à Aurillac⁵. *Be Felice. Hippodrame*

¹ Au-delà du mouvement lié au processus d'adaptation et des infidélités au roman, c'est bien du déplacement et de la recomposition opérés par le processus d'hybridation en une forme scénique complexe, hybride et monstrueuse que rend compte la formule « librement adaptée ».

² Dans la mesure où le spectacle transforme la rue en un espace scénique et fictionnel, cherche à contrôler les flux qui le traverse, à limiter les intrusions du réel en son sein et prend peu en compte les spécificités sociales des espaces qu'il scénarise.

³ Exception faite de la scène de la voiture qui redessine une piste d'un diamètre proche de celui de la piste de cirque classique dont le diamètre mesure 13 mètres, la largeur de la ligne est de 14 mètres.

⁴ Anne GONON, *In vivo. Les figures du spectateur des arts de la rue, op. cit.*, p. 155.

⁵ « L'artiste de rue : bricoleur figure de l'ultra adaptabilité ? », performance-conférence-atelier 5^e étape du chantier *Objectif 2032. Quels arts pour quelles rues ?*, festival d'Aurillac, 20 août 2014. Ressource numérique consultée le 3 juin 2017. <http://objectif2032.wixsite.com/objectif2032/l-artiste-en-travailleur>

urbain privatise l'espace public par la scénographie et le dispositif audiocasqué. Si ce spectacle rompt avec un certain nombre de conventions spécifiques aux scènes acrobatiques d'une part et aux arts de la rue d'autre part, *Be Felice. Hippodrame urbain* s'apparente toutefois aux esthétiques postmodernes et postdramatiques des scènes contemporaines théâtrales et/ou chorégraphiques dont de nombreuses réalisations reposent sur un mélange des arts, une discontinuité narrative, une prévalence des images scéniques sur la fable et le texte. Le dispositif audiocasqué et les choix scénographiques offrent les conditions propices à la transposition d'une telle écriture hétérogène et fragmentée dans un cadre *in situ*. Comme cela a souvent été le cas dans l'histoire des spectacles, l'évolution des possibilités techniques permet la réalisation de formes neuves. Ici, le dispositif de sonorisation par casque audio qui transforme la mise en voix des formes *in situ*, permet d'expérimenter une relation inédite avec la partition physique des corps en scène et particulièrement avec une partition acrobatique. Le choix de mettre en scène la désorientation, celui d'un montage qui provoque des chocs ainsi que la puissance formelle de la combinaison de la scénographie *in situ* et du dispositif audiocasqué déplacent cependant l'effet de subjugation que peuvent produire les exploits acrobatiques. Ces éléments, tout comme l'écriture scénique, qui affiche sa virtuosité et gêne l'émergence d'une distance critique affaiblissent la potentialité politique critique et utopique de cette forme monstre par sa taille, par la complexité du montage de plans et de séquences disparates que le cadre scénique de la perspective, la création sonore, la prise en charge des différents arts par l'ensemble des interprètes tendent toutefois à homogénéiser. L'hétérogénéité naît du frottement de cette fiction avec la vie courante des lieux investis, avec les habitants de ces lieux, durant les temps de représentation mais aussi de répétition. Si le choix de lieux excentrés et la diffusion dans le cadre de festivals des arts de la rue tendent à limiter ces collisions avec le réel en s'adressant à un public averti¹, leurs impacts ne manquent de venir transformer la relation duelle entre la scène et le groupe de spectateurs en impliquant un ou des tiers.

Cet exemple montre donc comment le texte peut donner lieu à une forme acrobatique qui s'écarte de celles plus couramment identifiables comme telles. Ici, le roman de Koltès donne appui à une fiction acrobatique *in situ* et audiocasquée, une *forme monstre* dans la mesure où *Be Felice. Hippodrame urbain* agrège des pratiques

¹ Nous n'avons pas mené d'étude sur la sociologie du public de *Be Felice. Hippodrame urbain*, nous le considérons *a minima* comme informé dans la mesure où les spectateurs ont au moins fait la démarche de réserver une place et de se rendre à un spectacle.

artistiques et des esthétiques hétérogènes. L'expérience déplace la création circassienne vers des formes inexplorées. Si la matière acrobatique peut sembler affaiblie par ce qu'elle ne satisfait pas aux critères courant de l'acrobatie virtuose, éblouissante et glorieuse, ou de la « pure » acrobatie, l'impureté de cette forme hybride enrichit le genre de sa densité et de sa complexité. Les formes acrobatiques, encore souvent reléguées au rang de formes divertissantes, sont, elles aussi, capables de satisfaire au goût du déroutement et de l'incertitude, au plaisir de déchiffrement.

2.3. FICTIONS ACROBATIQUES. COMPOSITIONS HYBRIDES, FORMES MONSTRES

Posons aujourd'hui les bases d'une esthétique contre nature. Et pénétrons sans repentir dans l'autre du monstre.

Jean-Pierre Sarrazac¹

Prolongeons notre étude du processus d'hybridation par l'analyse de plusieurs de ces fictions acrobatiques qui mettent en œuvre une hybridation avec le texte et/ou la parole afin de détailler différentes modalités de (dé)composition de ces formes. Nous les qualifions de formes *monstres*, voire *mutantes* lorsqu'elles mettent en scène non pas seulement le résultat mais le mouvement même de la transformation, dans la mesure où un tel mélange est si peu commun qu'il donne lieu à des réalisations appartenant à un « outre-cirque ». Nous entendons ces qualificatifs dans un sens positif comme une capacité à s'extraire des stéréotypes, des représentations attendues, comme une capacité à réactiver sans cesse les possibles. De telles créations courent le risque d'être considérées *a priori* comme inclassables dans les nomenclatures courantes du champ artistique circassien par les garants d'une supposée pureté circassienne (le fameux et si vite expédié : « ce n'est pas du cirque »). L'hétérogénéité est en effet capable de « donner naissance à quelque chose de spécifiquement autre dont le chantier identitaire reste ouvert et dynamique² », selon les propos que nous empruntons à François Frimat et par son biais à la danse. Ce dernier chapitre répond au souci de considérer la diversité des monstres auxquels donne lieu cette hybridation et d'étudier les potentialités esthétiques et politiques de ce mélange.

Nous prenons le corps comme axe principal de notre analyse afin d'étudier tant les distributions – c'est-à-dire la répartition des rôles et des responsabilités dans ces formes hybrides –, que la mise en scène de l'acrobatie : quels « styles » d'acrobatie les artistes dont nous étudions les créations développent-ils ? Quelles représentations ces formes travaillent-elles ?

¹ Jean-Pierre SARRAZAC, *L'Avenir du drame*, Belfort, Circé, coll. « Poche », 1999, p. 19.

² François FRIMAT, *Qu'est-ce que la danse contemporaine ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 130.

Avant d'entrer dans le vif des analyses, détaillons les variations que nous repérons parmi la vingtaine de spectacles créés à partir de 2004 que nous retenons pour l'expérience de composition de formes qui articulent l'acrobatie et le texte¹.

2.3.1. VARIATIONS DES FICTIONS ACROBATIQUES HYBRIDES

Distributions

Tout d'abord, suivant l'une des tendances des scènes circassiennes contemporaines, quelques-uns de ces spectacles qui expérimentent une hybridation avec d'autres arts, dont ceux du texte, relèvent pourtant de la forme « monodisciplinaire » si l'on s'en tient aux disciplines de cirque mises en scène. Les créations *Histoire amère d'une douce frénésie* (2004) et *Compte de faits* (2009) du Collectif Prêt-à-porter mettent exclusivement en scène du main à main en trio (un porteur et deux voltigeuses) dans le premier spectacle puis en quatuor (deux porteurs et deux voltigeuses) dans le deuxième. Le fil de fer est la seule discipline de cirque de *Lames sœurs* (2008) de la Compagnie d'Elles. Nous verrons comment les spécificités de cette discipline et de son agrès déterminent la dramaturgie de ce spectacle. L'acrobatie au sol est l'unique discipline de cirque de *Lenga* (2016), la récente création du Groupe de recherche artistique (Le GdRA). Mis à part ces quelques spectacles, les créations que nous étudions comptent plusieurs disciplines acrobatiques et, plus ponctuellement, des disciplines appartenant aux autres champs disciplinaires du cirque (arts du jonglage, du dressage et du clown)². Comme dans l'ensemble des productions acrobatiques contemporaines, mais aussi des productions circassiennes classiques, certains artistes prennent en charge plusieurs disciplines acrobatiques, voire plusieurs disciplines de cirque. C'est le cas de Julien Cassier, seul acrobate de *Singularités ordinaires* (2007) et de *ROËrgue* (2011) du GdRA, dont la partition comporte des acrobaties au sol et au trampoline. Si le main à main est la discipline principale de *The Elephant in the room* (2015) du Cirque Le Roux, le quatuor met également en scène des séquences d'acrobaties au sol, d'équilibres sur les mains et de mât chinois. De la même manière, les porteurs de main à main de

¹ Si l'ensemble des spectacles cités dans ce chapitre a contribué à l'élaboration de notre réflexion, nous ne développerons l'analyse que de certains d'entre eux.

² Précisons que la rareté du jonglage, du dressage et du clown parmi les formes que nous étudions s'explique avant tout par le critère *acrobatique* qui a déterminé notre corpus, elle n'est pas représentative de leur fréquence dans l'ensemble des scènes circassiennes.

Undermän (2010), mis en scène par le suédois Olle Strandberg, réalisent les numéros de roue Cyr et de jonglage aux massues. Enfin, comme nous l'avons montré dans notre analyse du processus de *Be Felice. Hippodrame urbain*, la pluralité acrobatique de ces spectacles hybrides repose sur des distributions qui réunissent des spécialistes de disciplines acrobatiques différentes. Ils sont en cela semblables à un grand nombre de créations circassiennes des scènes contemporaines qui composent avec les disciplines les plus variées et réinvestissent, selon des modalités actualisées, l'éclectisme du programme complet classique. La spécialiste de corde lisse aérienne, Viivi Rohia, a rejoint l'équipe du GdRA pour *Sujet* (2014), le troisième volet du *Triptyque de la personne* ; *La Mourre* (2009) de La Scabreuse combine des séquences de roue Cyr, d'acrobatie au sol, de mât chinois, d'équilibre sur les mains et de corde aérienne. La récente création de la compagnie La Main s'affaire, *En attendant la suite* (2017), rassemble deux porteurs, une voltigeuse et un spécialiste des sangles aériennes.

De la même manière, il convient de distinguer parmi ces formes celles dont les distributions sont *exclusivement composées d'acrobates* (mono- ou pluridisciplinaires) de celles où *les acrobates partagent la scène* avec des comédiens et plus largement des interprètes issus d'autres champs artistiques (danseurs, musiciens, chanteurs, plasticiens, etc.). Dans la première configuration, les acrobates prennent eux-mêmes en charge l'intégralité de la parole. C'est le cas dans les spectacles de Prêt-à-porter et du Cirque Le Roux. La majorité des distributions sont cependant artistiquement hétérogènes. Dans ce cas encore, si un certain nombre d'acrobates ne prennent pas la parole en scène, la plupart sont tout de même amenés à dire une partie plus ou moins conséquente de texte. La prise en charge de l'acrobatie, de la parole, de la danse, de la musique est répartie en fonction des savoir-faire principaux de chaque interprète, mais il n'est pas rare que dans leurs partitions respectives chacun soit amené à « traverser » d'autres arts. Ces choix de distribution variables ont pour corollaire des modalités d'hybridation différentes dans la mesure où ces formes sont particulièrement composées et composites. Si certaines prises de parole des acrobates sont parfois maladroites, l'ensemble de ces spectacles rompt avec l'idée reçue du mutisme de l'acrobate. Nous verrons que la plupart d'entre eux échappent dans le même temps au formatage de la diction classique des comédiens français.

Des compositions expérimentales

Quels que soient les registres, les esthétiques et les modes de composition mis en œuvre, quels que soient les réseaux de diffusion, de telles formes sont si rares dans la production circassienne actuelle que toutes *expérimentent* une ou des articulations entre les partitions physiques acrobatiques et les partitions textuelles (voire

chorégraphiques, musicales, audiovisuelles, etc., en fonction des spécificités de chacune des créations). En raison de l'hégémonie des formes acrobatiques non verbales et du manque de modèles de formes acrobatiques parlées (dont nous avons montré qu'elles existent ponctuellement, mais sont méconnues), les artistes empruntent différents modèles d'agencement à d'autres arts voisins – arts de la scène, littéraires, visuels et audiovisuels –, mais aussi à d'autres domaines de production de formes et de savoir (notamment scientifiques) qu'ils adaptent aux spécificités des créations acrobatiques et de leurs démarches respectives. Il s'agit plus souvent pour les acrobates de *prendre appui* sur ces autres formes, d'éprouver et de complexifier l'acrobatie par leur prisme que de chercher à les imiter. *ROërgue* du GdRA s'apparente au concert quand le chapitrage de *Nour* créé par la même compagnie relève du roman et que la dynamique de *Sujet* du GdRA est une déclinaison esthétisée de la communication scientifique dans le domaine des sciences humaines et sociales. Olle Strandberg, Yaëlle Antoine, Albin Warette ainsi que l'équipe de La Main s'affaire empruntent en partie au cinéma les modèles de composition de *Undermän*, *Lames sœurs*, *Compte de faits* et *En attendant la suite*, ainsi qu'à la série télévisée pour les deux derniers. Quelques spectacles empruntent à des formes plus spécifiquement théâtrales et dramatiques tels qu'*Histoire amère d'une douce frénésie*, créé par le Collectif Prêt-à-porter, qui s'apparente à une comédie proche du vaudeville. *La Mourre* est un dialogue à huis clos dont la langue se rapproche du « surinvestissement du dialogue conversationnel quotidien¹ » que Jean-Pierre Sarrazac repère dans le « “presque rien”² » de *Pour un oui ou pour un nom*³ de Nathalie Sarraute. Quant au texte *Les Petits Bonnets*, c'est dans un héritage brechtien que la polyphonie de l'écriture de Pascaline Herveet l'inscrit. Une certaine tendance à la fragmentation et au montage domine l'ensemble du corpus étudié – *Singularités ordinaires*, *Lames sœurs*, *Apartés*, *Compte de faits*, *Nour*, *ROërgue*, *Sujet*, *En attendant la suite*, etc. –, bien que les matériaux mobilisés et leurs agencements diffèrent, tout comme le rapport à la narration et le degré de fiction.

Soulignons, toutefois, que toutes ces créations qui expérimentent une hybridation de l'acrobatie et du texte ne s'écartent pas d'une certaine standardisation des formes scéniques contemporaines. Tous les spectacles que nous étudions dans ce chapitre s'en tiennent à une durée d'une heure (parfois un peu moins, quelques

¹ Jean-Pierre SARRAZAC, *Poétique du drame moderne et contemporain. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, op. cit., p. 276.

² *Id.*

³ Nathalie SARRAUTE, *Pour un oui ou pour un nom* (1982), Paris, Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2011.

fois un peu plus, voire deux heures pour *Donka*). Le nombre d'interprètes en scène est également réduit, aucun spectacle n'atteint les dix personnes en scène : la plupart sont des trios ou des quatuors ; *La Mourre*, *Sujet* et *À dada !!!* comptent chacun sept interprètes en scène. Seuls *Donka*, *une lettre à Tchekhov* et *Be Felice. Hippodrame urbain* parviennent à une distribution de neuf interprètes (auxquels il est, dans tous les cas, nécessaire d'ajouter l'équipe technique qui augmente le nombre de personnes en tournée).

Nous emprunterons, pour notre part, comme dans notre précédent chapitre, le paradigme de la *partition*, qui nous servira de modèle pour mieux nous représenter certaines de ces compositions scéniques complexes, pour en repérer les continuités, les simultanités et les ruptures et distinguer les variations des relations entre les différentes disciplines et arts ainsi qu'entre les différents interprètes.

Écritures originales et textes matériaux

L'une des particularités remarquables du corpus étudié est la suivante : l'intégralité des textes que mettent en scène ces formes acrobatiques est originale. Ces écritures *par*, *pour* et *avec* l'acrobatie écrites à la table, en scène ou en piste prennent des formes et des registres variés : passages dialogués, passages narratifs, poèmes, chansons (*Undermän*, *Donka*, *une lettre à Tchekhov*, *Nour*, *À dada !!!*, *Sujet*, *Les Petits Bonnets*) ou encore discours scientifiques (*Sujet*, *ROërgue*, *La Mort du taureau*, etc.). Dans plusieurs de ces créations, des textes matériaux, recyclés, s'ajoutent aux textes originaux : il s'agit de documents (un compte rendu de procès dans *Lames sœurs*, une « adaptation d'extraits d'un rapport de l'académie de médecine de 1866 [...] et du congrès ouvrier de Marseille en 1879¹ » dans *Les Petits Bonnets*), de témoignages recueillis (*Nour*, *Singularités ordinaires*, *Sujet*, *Lenga*, *Undermän*), de textes philosophiques (*ROërgue*, *[Taitteul] n°33*), de reprises de chansons (*Be Felice. Hippodrame urbain*, *La Mort du taureau*, *En attendant la suite*), etc.

Espaces : scènes, pistes, rues et livres

La majorité des spectacles que nous étudions ont été créés pour être diffusés dans des salles de théâtre. Ils s'inscrivent en cela dans l'une des tendances dominantes et caractéristiques des formes contemporaines du cirque et s'approprient certaines formes et esthétiques spécifiques à ces espaces liées au dispositif de la salle : la frontalité, les possibilités en termes de création lumière et de

¹ Pascaline HERVEET, *Les Petits Bonnets*, op. cit., p. 64.

création sonore. Cet espace scénique conditionne, en outre, les choix scénographiques ainsi que l'implantation et l'utilisation des agrès. *Apartés* (2009) de la compagnie Singulière est un spectacle frontal qui se joue aussi bien en salle qu'en plein air. *Be Felice. Hippodrame urbain* est une création *in situ* pour la rue. *À dada !!!* (2013) est un spectacle qui se joue sous le chapiteau du Dr Paradi, mais où la disposition des gradins crée un espace scénique bifrontal. La Main s'affaire joue *En attendant la suite* dans l'enceinte d'un palc¹ installé sur la scène des salles de théâtre, dans des chapiteaux ou en plein air. Nous nous intéresserons en outre aux rares publications auxquelles les créations hybrides de cirque ont donné lieu, notamment aux *Petits Bonnets* de Pascaline Herveet dont la particularité est d'avoir été écrit, publié et mis en lecture avant que ne soit entamée sa mise en scène, ou encore à *[Taitéul]* n°33². Le « principe³ » liminaire de ce livre-spectacle pensé comme l'une des « déclinaisons⁴ » de la forme scénique de *[Taitéul]* créée par la compagnie La Scabreuse en 2006, explique que, pour ses auteurs, *[TAÏTEUL]* n°33 « n'a pas vocation à exister autrement que sous la forme du présent livre, [qu'il] n'est pas la trace de la pièce, ni sa matrice⁵ », mais un spectacle à part entière qui se joue sur la scène mentale du lecteur-spectateur. Cette œuvre littéraire circassienne, un livre qui se veut un spectacle à part entière, propose une architecture qui entend rendre compte sur le papier d'une œuvre scénique hybride. Elle dévoile, non pas seulement les dialogues des interprètes et les didascalies, mais également une succession de documents variés qui dévoilent l'envers de la création et permettent aux lecteurs de connaître les intentions qui sous-tendent le processus de création de *[Taitéul]*.

La place de metteur en scène

Ces formes hybrides ont l'originalité, dans l'univers circassien où cette fonction reste rare, de toutes reconnaître la participation d'une ou d'un metteur en scène, ce qui tend à confirmer la théâtralisation (évidente) des pratiques qu'implique l'hybridation de l'acrobatie et du texte. Il s'agit cependant de distinguer l'implication dans la création des personnes qui assurent cette fonction empruntée au théâtre, ainsi que leurs spécialités artistiques. Comme dans la plupart des créations théâtrales, certains metteurs en scène sont également responsables de compagnies et « porteurs

¹ Un espace scénique circulaire entouré de gradins mais sans l'abris de la toile du chapiteau.

² Jean-Michel GUY, Nathan ISRAËL, Julie MONDOR, Tom NEAL, Jordi L. VIDAL, *[TAÏTEUL]* N°33, une pièce de La Scabreuse, *op. cit.*

³ *Ibid.*, p. 9.

⁴ *Id.*

⁵ *Id.*

de projets »¹. Parmi eux, certains sont de surcroît interprètes de leurs propres mises en scène (Christophe Rulhes dans les quatre formes du GdRA que nous étudions, Yaëlle Antoine dans son premier spectacle *Lames sœurs*, Pascaline Herveet dans *À dada !!!* et *Les Petits Bonnets*). Par ailleurs, comme cela se pratique très couramment en cirque, des acrobates responsables de leurs compagnies, initiateurs et concepteurs des formes créées, engagent une personne à qui ces auteurs en scène confient la mise en scène. Le Collectif Prêt-à-porter fait ainsi appel à Albin Warette pour *Histoire amère d'une douce frénésie* et *Compte de faits*, la compagnie Singulière à Christian Coumin pour *ApartéS*, les acrobates du Cirque Le Roux à Delphine Saliou et ceux de La Main s'affaire à Dominique Bettenfeld pour *En attendant la suite*. À l'inverse, Yaëlle Antoine pour *Be Felice. Hippodrame urbain* et *La Mort du taureau*, comme Daniele Finzi-Pasca pour *Donka* ou encore Aurélien Bory, dont le spectacle *Espace* (2016) est inspiré par la vie et l'œuvre de Georges Pérec, sont des metteurs en scène et responsables de compagnie, sans être interprètes dans leurs créations. Le cas de La Scabreuse est particulier puisque le collectif est d'emblée composite et inclut le metteur en scène et chercheur Jean-Michel Guy en plus de l'acrobate Tom Neal, du jongleur Nathan Israël et de la musicienne Julie Mondor.

Parmi l'ensemble de ces metteurs et metteuses en scène, Yaëlle Antoine (Compagnie d'Elles) et Olle Strandberg (*Undermän*) sont acrobates. Deux autres, Delphine Saliou (*The Elephant in the room*) et Daniele Finzi-Pasca (Compagnia Finzi Pasca), appartiennent au cirque par la pratique du clown. Christophe Rulhes (Le GdRA) et Pascaline Herveet (Les Elles, Cirque du Dr Paradi) sont initialement musicien et musicienne. Précisons que la seconde est une « enfant de la balle » qui a grandi près du cirque dont elle est désormais responsable, fondé et dirigé par son père Jean-Christophe Herveet avec Régine Hamelin en 1985. Comme beaucoup de metteurs en scène de formes circassiennes et acrobatiques, Albin Warette (Prêt-à-porter) vient initialement du champ du théâtre, tout comme Christian Coumin ainsi que Paola Rizza qui collabore avec La Scabreuse pour *La Mourre* et avec la Compagnie d'Elles pour *Lames sœurs*. Tous les trois ont par ailleurs une activité de pédagogue, Albin Warette et Christian Coumin au sein du Lido, centre municipal des arts du cirque de Toulouse et Paola Rizza à l'école Jacques Lecoq à Paris. Jean-Michel Guy est un ingénieur de recherche qui se frotte régulièrement à l'exercice de la mise en scène de formes circassiennes, notamment avec la compagnie La Scabreuse.

¹ Yaëlle Antoine (Compagnie d'Elles), Olle Strandberg (Poetry in motion), Daniele Finzi-Pasca (Compagnia Finzi Pasca), Christophe Rulhes (le GdRA), Pascaline Herveet (Cirque du Dr Paradi).

Auteurs et autrices de textes pour l'acrobatie

Les spectacles hybrides enrichissent d'une auctorialité attachée au texte la fonction d'auteur et d'autrice de cirque que ce champ artistique attribue de plus en plus couramment aux concepteurs et conceptrices de formes circassiennes. Ainsi Pascaline Herveet, Christophe Huysman, Marion Collé, Albin Warette, Daniele Finzi-Pasca, Yaëlle Antoine et Christophe Rulhes écrivent des textes *pour* et/ou *avec* l'acrobatie. Cette fonction n'est pourtant pas mentionnée dans toutes les distributions de notre corpus, ce qui est révélateur de la place accordée au texte dans la création acrobatique : de la non-sacralité du texte dans le champ acrobatique, de l'ambiguïté de la relation entre l'acrobatie et le texte, du fait que le texte n'est pas la matière par laquelle un auteur ou une autrice de cirque affirme sa singularité de créateur. L'absence récurrente de cette mention ne s'explique-t-elle pas par l'oralité de cette « écriture » qui se fait bien souvent « au plateau » et de manière collective, en relation avec l'élaboration de la matière acrobatique et de la mise en scène comme cela se fait désormais couramment dans les créations théâtrales contemporaines ? Précisons qu'un tel mode de création des textes nous paraît dériver des modalités de créations des formes circassiennes contemporaines – en scène et volontiers collectives – plutôt que de relever d'un emprunt à cette tendance récente du théâtre.

2.3.2. FICTIONNALISATION DU CORPS GLORIEUX

Les créations *Histoire amère d'une douce frénésie* et *Compte de faits* du Collectif Prêt-à-porter, *The Elephant in the room* du cirque Le Roux ainsi que *La Mourre* de La Scabreuse font l'expérience d'une dramatisation et d'une fictionnalisation de l'exploit acrobatique. Nous l'avons mentionné dans notre premier point de ce chapitre, ces quatre spectacles ont la particularité d'être interprétés par des acrobates qui prennent en charge le texte et la parole en plus de leurs partitions acrobatiques sans être relayés par des comédiens de formation. Dans ces spectacles où les acrobates en scène sont pleinement partie prenante de la conception de la forme, ces artistes s'attachent à mettre en scène la prouesse acrobatique.

2.3.2.1. Des pièces acrobatiques « de boulevard ». Expériences d'acrobatisme du vaudeville

2.3.2.1.1. Le Collectif Prêt-à-porter, *Histoire amère d'une douce frénésie*

Étudions tout d'abord la façon dont les spécialistes de main à main du Collectif Prêt-à-porter entreprennent de composer les *scènes* qui intriquent intimement la parole et le mouvement acrobatique. Bien que chaque interprète prenne en charge la parole et l'acrobatie, *Histoire amère d'une douce frénésie* échappe à la « fusion » de l'acrobatie et du texte, dans la mesure où la partition orale et la partition physique sont *greffées* l'une à l'autre et finement ciselées. Ensemble, elles forment une pièce « difforme¹ » à laquelle chacun des deux arts contribue. Une telle expérience de suture donne en effet lieu à une « autre forme, peut-être une nouvelle forme qui, dans l'instant de sa production et de sa manifestation serait perçue comme non conforme² ».

Dans *Histoire amère d'une douce frénésie* le trio d'acrobates met en scène l'histoire de Bertrand, un homme en fauteuil roulant à la suite d'un accident, interprété par Michaël Pallandre. Bertrand est hanté par les spectres de son épouse, Louise,

¹ Yannick BUTEL (dir.), *De l'informe, du difforme, du conforme au théâtre. Sur la scène européenne, en Italie et en France*, *op. cit.*

² Yannick BUTEL, « Préface », in Yannick BUTEL (dir.), *De l'informe, du difforme, du conforme au théâtre. Sur la scène européenne, en Italie et en France*, *op. cit.*, p. XV.

interprétée par Caroline Le Roy, et de son amie, Éva, interprétée par Laurence Boute, toutes deux défuntés. Adoptant la posture du narrateur, Bertrand revient sur les relations entretenues par le trio, des premiers rendez-vous du couple avec Éva jusqu'aux accidents en cascades qui ont conduit à la mort de l'une des femmes, puis de la seconde et à sa propre paraplégie. Son récit est émaillé de scènes qui représentent les actions passées qu'il se remémore. Face au public, il reprend régulièrement son récit, ajuste et corrige ses souvenirs. Malgré le caractère funeste des événements narrés, le Collectif Prêt-à-porter adopte le ton de la comédie conjugale et imagine une forme acrobatique qui emprunte sa trame dramatique au vaudeville, tel qu'il est défini depuis la fin du XIX^e siècle, c'est-à-dire « une comédie gaie sans couplets, destinée à divertir et fondée sur le comique de situation¹ ». Le metteur en scène Albin Warette explique son désir d'un cirque narratif et le choix de cet emprunt à une forme dramatique reconnaissable :

Dans le premier spectacle, [*Histoire amère d'une douce frénésie*], on avait envie de raconter une histoire presque classique en théâtre, c'est pour ça que le vaudeville est arrivé. Mais au départ, on avait envie de raconter une histoire qui parle aux gens, en plus de l'envie de faire du cirque².

L'originalité de cette forme ne tient pas à l'écriture dramatique ni à la fable qu'elle compose, mais à la façon de la mettre en scène. Si les dialogues prennent la tournure de conversations anodines et quotidiennes, la relation physique des portés acrobatiques qui stylisent le jeu des comédiens donne à voir les différentes relations du trio. Le corps crée de la fable avec le texte car la partition physique acrobatique est constituée de routines différentes capables d'exprimer l'état de la relation et son évolution. Les acrobates ont élaboré des enchaînements acrobatiques que les dialogues ponctuent.

¹ Brigitte BRUNET, *Le Théâtre de boulevard*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres sup. », 2004, p. 58.

² Albin WARETTE, entretien du 28 février 2012, *op. cit.*



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure 6 – Histoire amère d'une douce frénésie, *Collectif Prêt-à-porter*, 2005. © Joël Verhoustraeten. Source : Gallica.bnf.fr. Ressource numérique consultée le 30 août 2017. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9001923q/>

Pour Bertrand et Louise, les portés sont un *hobby*, pour ainsi dire un mode de vie, comme pourraient l'être le tango ou d'autres loisirs et passions ludiques pour d'autres couples. Il porte, elle voltige. Les portés qu'ils pratiquent dans toutes sortes de situations, comme pour s'habiller, expriment l'excentricité des personnages. À l'occasion d'une soirée, le couple initie Éva. Après un temps de timidité où le trio exécute une routine de main à main sans les mains que tous trois gardent dans leurs poches comme s'ils n'osaient pas se toucher, la relation se détend. La contrainte technique que représente le fait de garder les mains dans les poches demande aux acrobates d'inventer de nouveaux chemins que ceux du main à main classique qui repose précisément sur les prises et les appuis des mains sur le corps du ou des partenaires. Éva devient une partenaire de jeu régulière et occupe de plus en plus de place dans le quotidien du couple. Sans que cela soit exprimé explicitement, leur relation a alors tout l'air d'un ménage à trois dont les portés se font la métaphore, par les contacts physiques que leur pratique impose. Le trio développe une routine où le comédien-porteur porte les comédiennes-voltigeuses l'une après l'autre puis les deux simultanément. Ils s'enhardissent et agrémentent leur routine acrobatique d'une succession de portés dynamiques. Jusqu'à ce que Louise et Bertrand chutent, ce que le porteur Michaël Pallandre et la voltigeuse Caroline Le Roy interprètent par une cascade. Le corps inerte devient prétexte à un nouveau registre de portés. Sans souci de vraisemblance, Bertrand évacue le corps de son épouse en coulisse et continue sa vie avec Éva. La défunte revient hanter les lieux, ce qui ne manque pas

de donner lieu à des situations cocasses puisqu'Éva ne la voit pas. Cette dernière s'agace des incessants qui-proquos et du comportement irrationnel de Bertrand, ce qui entraîne la discorde dans le nouveau couple qui chute à son tour. Éva meurt et hante Bertrand en compagnie de Louise. L'homme, qui (imagine) continue(r) à faire des acrobaties avec les deux (femmes) fantômes, réalise des figures toujours plus invraisemblables et difficiles techniquement, avant de chuter à son tour alors qu'il s'attend à être réceptionné par Éva qui n'est qu'un spectre : personne ne se trouve à la réception. La scène glisse alors d'une esthétique de boulevard à une esthétique symboliste. La pénombre dans laquelle est plongée la scène atténue les couleurs vives du décor et les corps des voltigeuses s'élèvent en colonne à trois¹ entourés d'un halo lumineux.

En transposant au main à main les rebondissements d'une intrigue conjugale, le Collectif Prêt-à-porter décline dans une forme longue, narrative et dialoguée l'un des leitmotifs, pour ne pas dire l'un des clichés, des numéros de main à main en duo mixte : la relation amoureuse hétéronormée, dont le trio propose une version plus étoffée que ce que permet le format court du numéro virtuose². Le collectif entremêle ainsi deux références du théâtre et de l'acrobatie pour créer un objet scénique rare dans sa forme, une *pièce acrobatique monodisciplinaire narrative et dialoguée*, qui, malgré un certain conformisme, déjoue une série de présupposés associés à l'acrobatie et aux acrobates. *Histoire amère d'une douce frénésie* articule de manière assez équilibrée la partition physique et la partition dialoguée d'un trio de main à main, extirpant la narration acrobatique du mutisme (ou du boniment qui est son pendant attaché au cirque forain), de la fragmentation et du non-sens dans lesquels il est courant de l'enfermer, sans pour autant renoncer à une certaine exigence en termes de virtuosité acrobatique. Albin Warette et les acrobates du Collectif Prêt-à-porter composent une histoire sans prétention littéraire ni politique, rythmée et drôle, malgré les personnages stéréotypés sur lesquels elle repose et dont la corporéité acrobatique entretient l'excentricité. Le mouvement acrobatique est incessant, si bien que le format plus courant du numéro est ici délité, comme il était déjà de bon ton de le faire sur les scènes circassiennes contemporaines naissantes à l'orée des années 2000.

¹ Trois personnes se tiennent debout sur les épaules l'une de l'autre.

² À ce sujet, voir Marion GUYEZ, « Cirque et queer. Représentations et mises en scène des genres », *op. cit.*

2.3.2.1.2. Le Cirque Le Roux, *The Elephant in the room*

En 2015, le quatuor d'acrobates du Cirque Le Roux réalise une expérience similaire. *The Elephant in the room* est en effet une pièce acrobatique dialoguée interprétée par un quatuor de main à main (trois hommes et une femme) qui inclut ponctuellement d'autres disciplines acrobatiques. Ici encore, les acrobates prennent en charge les dialogues de cette comédie de mœurs en plus de leur partition acrobatique de haut niveau dans un décor qui représente un intérieur bourgeois. Chacun endosse le rôle d'un personnage archétypal. Miss Betty cherche à se débarrasser de son mari, John Barik, mais son entreprise ne cesse d'être contrariée par le majordome, le jeune Bouchon, et par un invité, Mister Chance. Si la scénographie, les costumes et la partition acrobatique sont soignés (Figure 7, p. 392), l'intrigue reste faible et superficielle. Les potentiels rebondissements auxquels auraient pu donner lieu le ressort narratif du crime que Miss Betty cherche à commettre et les multiples effets comiques versent dans la redondance. « La pièce peine à trouver son souffle¹ » concède ainsi le journaliste du *Dauphiné libéré*, Gérald Lucas avant de s'émerveiller, comme l'ensemble de la presse, de la « magie² » du cirque et du final en « apothéose³ ».

¹ Gérald LUCAS, « "The Elephant in the room", le cirque d'aujourd'hui », *Le Dauphiné libéré*, Hautes-Alpes [en ligne], 05 février 2015. Ressource numérique consultée le 6 juin 2017. <http://www.ledauphine.com/hautes-alpes/2015/02/05/the-elephant-in-the-room-le-cirque-d-aujourd-hui>

² *Id.*

³ *Id.*

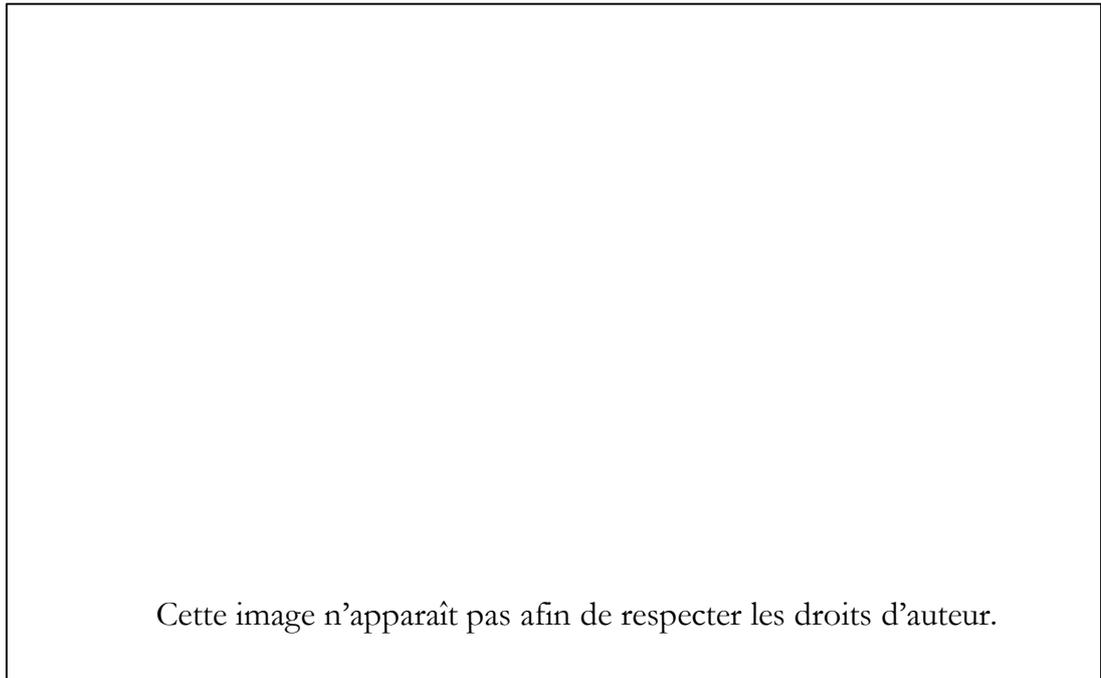


Figure 7 – *The Elephant in the room*, Cirque Le Roux, 2015. © Alexandre Galliez.

Si, comme dans *Histoire amère d'une douce frénésie*, les partitions physiques et parlées s'entremêlent du début à la fin du spectacle, nous distinguons deux temps dans la composition globale de *The Elephant in the room* : une première moitié, plus dramatique qu'acrobatique, présente les personnages et installe la situation, puis le rapport se renverse dans une deuxième moitié qui est dominée par l'acrobatie au détriment de la fable. Malgré la qualité du jeu qu'il faut reconnaître à ces acrobates, la démonstration de virtuosité acrobatique prend le pas sur l'action et la narration. Le rythme de la voltige « à couper le souffle », exécutée avec une très grande maîtrise, relègue l'intrigue au second plan. Alors que la démonstration acrobatique va *crescendo*, le rythme du spectacle et ses ruptures de ton tiennent à la scénographie. Les portraits de famille qui ornent le fond de scène se transforment régulièrement en une déclinaison de tableaux de peintres célèbres (Le Caravage, de la Tour, etc.) reproduits à l'effigie du quatuor, jusqu'à contaminer la scène dans le tableau final du spectacle où images, costumes et scénographie sont recouverts de fruits, notamment de grappes de raisins, à la manière du tableau *L'Automne* (1563) de Giuseppe Arcimboldo. Le Cirque Le Roux légitime cette acrobatie dialoguée en multipliant les références cinématographiques, picturales, ainsi que par le choix d'accompagner les séquences acrobatiques par de la musique classique. Les personnages archétypaux interprétés par ces vigoureux acrobates virtuoses entretiennent quelque chose du « canon » et du corps glorieux. La fulgurance acrobatique comble le vide et l'ennui dans lequel se morfondent ces figures éculées d'une bourgeoisie hors d'âge,

« rétro¹ », selon la présentation du spectacle par la compagnie. Relevons toutefois que la scénarisation de l'acrobatie qu'expérimente le Cirque Le Roux met en scène de manière assumée, ce qui est rare sur les scènes circassiennes, l'homoérotisme de la relation entre le jeune Bouchon et le visiteur Mister Chance, qui émerge de l'intrication des relations des quatre personnages. C'est la facette acrobatique des personnages plus que leur psychologie ou que l'intrigue qui provoque le « vertige² » que Noël Simsolo reconnaît aux « films noirs » du cinéma américain dont le Cirque Le Roux affirme s'être inspiré. L'excellence acrobatique comble, tout en la soulignant, la faiblesse de la fable qui ne parvient pas à un niveau semblable d'exigence.

Malgré leurs fragilités respectives, *Histoire amère d'une douce frénésie* et *The Elephant in the room* réalisent la prouesse de mettre en scène de véritables pièces de cirque dialoguées qui empruntent leurs modèles à des formes artistiques « grand public ». Nous relevons une différence notable entre ces deux créations : chacune des deux compagnies inscrit sa création dans deux réseaux de production et de diffusion distincts. Lauréat du dispositif Jeune Talent Cirque en 2004, *Histoire amère d'une douce frénésie* est une production soutenue par les récentes institutions du cirque dont elle bénéficie des réseaux. Le Cirque Le Roux, après avoir tenté un bref passage dans les rouages de la production institutionnalisée française, a préféré miser sur les réseaux du cirque de divertissement à la manière des compagnies d'Amérique du nord (pour ne pas dire québécoises) que sont le Cirque Eloize, les Sept doigts de la main ou les Suisses de la Compagnia Finzi Pasca. Malgré la dimension expérimentale de sa forme dont les documents de communication ne manquent pas de souligner la rareté, le réseau de diffusion dans lequel ce spectacle évolue tend à le ranger de manière étanche dans un cirque « de boulevard » plutôt que « de création ».

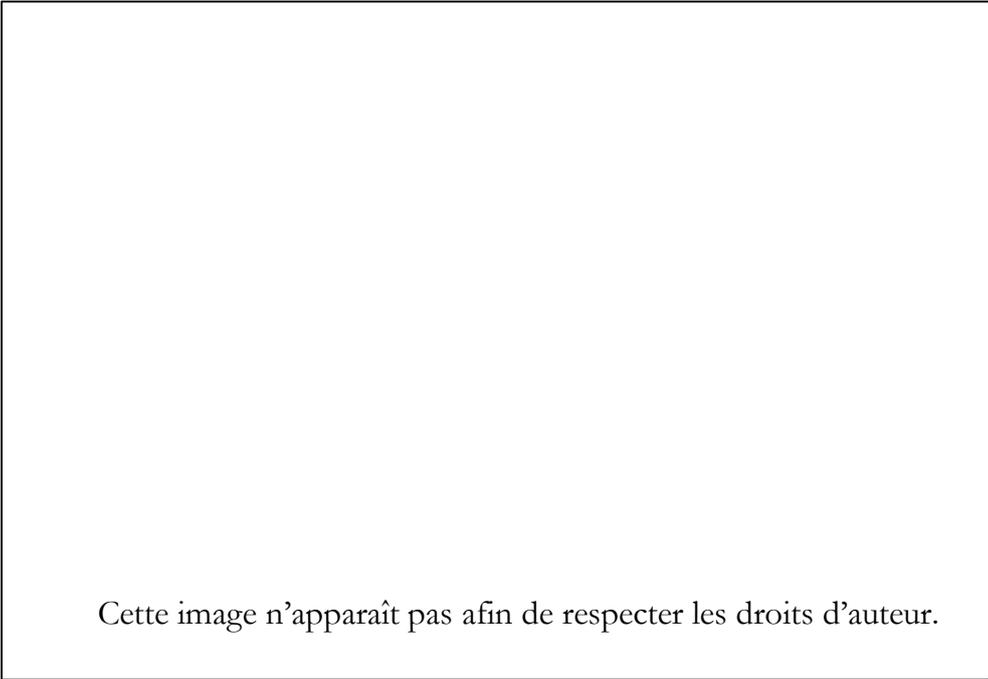
¹ Ressource numérique consultée le 14 août 2017. www.cirqueleroux.com

² « La noirceur de ses sujets et de ses personnages fascinait le public jusqu'au vertige » écrit le réalisateur, scénariste et historien du cinéma. Noël SIMSOLO, *Le Film noir. Vrais et faux cauchemars*, Paris, Éditions des Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 2005, p. 17.

2.3.2.2. La concurrence du corps et de la parole comme principe dramaturgique

2.3.2.2.1. Le Collectif Prêt-à-porter, *Compte de faits*

Le Collectif Prêt-à-porter réitère l'expérience de la dramatisation du main à main avec la création d'un deuxième spectacle en 2009. Bien que le collectif se soit élargi et que l'équipe ait été en partie renouvelée, *Compte de faits* est une forme monodisciplinaire interprétée par deux voltigeuses, Laurence Boute et Anaïs Lafont, et deux porteurs, Gypsy Humeau et Thomas Bruyas¹. Albin Warette en signe la mise en scène ainsi que le texte en connivence avec le quatuor en scène. Le spectacle a donné lieu à une recreation en 2011 suite au décès accidentel de Gypsy Humeau (sans lien avec sa pratique acrobatique) dont le rôle a été repris par Jérémy Chevalier. Comme *Histoire amène d'une douce frénésie*, ce spectacle concilie une partition dialoguée et une partition de portés acrobatiques virtuoses, toutes deux prises en charge par le quatuor d'acrobates-comédiens.



Cette image n'apparaît pas afin de respecter les droits d'auteur.

Figure 8 – *Compte de faits*, Collectif Prêt-à-porter, 2011. © Milan Szytura.

¹ Caroline Le Roy et Michaël Pallandre ont, de leur côté, créé un numéro de main à main, intitulé *Le Diable au corps* en 2007 et plus récemment en 2017 un nouveau spectacle de main à main en trio avec le porteur Adria Cordocillo intitulé *Reflets dans un œil d'homme*.

Pour cette nouvelle création, le Collectif Prêt-à-porter fait l'expérience d'une composition et d'une narration fragmentée, l'équipe emprunte au cinéma et aux séries télévisées le montage de séquences. La narration se construit par *flashback* en remontant progressivement vers un moment précis qui donne la clé de lecture de l'ensemble de la situation installée au début du spectacle. Trois niveaux de récit s'enchaînent, chacun attaché à un lieu : la salle d'attente d'un cabinet de psychothérapie, le cabinet même et, de manière plus marginale, le lieu de l'agression qui vaut la visite chez le psychothérapeute de l'une des patientes. Contrairement à *Histoire amère d'une douce frénésie* (et *The Elephant in the room*) où les interprètes campent le même personnage du début à la fin de la forme, les quatre interprètes-acrobates prennent en charge plusieurs rôles et jouent, tour à tour, différents personnages : un ou une psychothérapeute, un ou une patiente dans la salle d'attente, une copine, l'agresseur, etc. Une séquence récurrente met en scène quatre personnages dans la salle d'attente. Les multiples *flashbacks*, les scènes rejouées selon le point de vue des différents personnages, ajoutent de nouveaux éléments de compréhension à l'intrigue qui se construit peu à peu. L'auteur et metteur en scène, Albin Warette, cite l'influence des films de Christopher Nolan, *Memento*¹ ou *Inception*², dont le montage brouille la temporalité et crée un vertige dans la perception du spectateur à qui le sens échappe, invité à recomposer le récit au gré des indices que le réalisateur lui concède. Albin Warette explique que l'écriture du texte de *Compte de faits* est intervenue après l'élaboration d'une trame de portés acrobatiques. Selon lui, les mots sont « la dernière partie de l'équation³ », même s'il confie que l'envie et l'idée d'histoire existaient dès le début du processus de la création.

Cette pièce de cirque dialoguée qui met en scène le non-dit et l'incapacité à dire a la particularité de jouer avec le mutisme supposé des acrobates ainsi qu'avec les altérations de la parole que produit le fait de parler en portant et en voltigeant. Loin d'être un spectacle muet, la composition de *Compte de faits* repose sur une certaine polyphonie dont le corps est l'une des « voix ». Le cadre du cabinet de psychothérapie, dont l'une des fonctions est de « libérer » la parole, permet de mettre en scène *l'émergence de la parole* – celle d'inconnus qui se croisent régulièrement dans une salle d'attente au silence pesant, celle de la victime de l'agression restée plongée dans le mutisme, celle de l'acrobate en plein effort – et de multiplier les registres d'énonciation. Le rendez-vous entre le thérapeute et le patient se prête au

¹ Christopher NOLAN, *Memento*, Paris, UGC PH, 2000, copie 2009.

² Christopher NOLAN, *Inception*, Neuilly-sur-scène, Warner home vidéo, 2010.

³ Albin WARETTE, entretien du 28 février 2012, *op. cit.*

dialogue. La dimension réflexive qui le sous-tend donne lieu à des récits de souvenirs ou à des récits introspectifs. À cela s'ajoute une série de monologues de l'une des thérapeutes qui s'adresse au public avant de court-circuiter cette rupture du quatrième mur par un « vous n'existez pas, vous¹ ». Enfin, certaines répliques à la tonalité didascalique énoncent la théâtralité du dispositif : « la boîte de nuit », « la rue », et « deux personnages qui n'apparaissent que dans cette scène² ». Le mouvement acrobatique stylise le langage corporel des différents protagonistes. Cette expression physique s'enchevêtre dans les dialogues et les monologues. Lors de son premier rendez-vous, la victime de l'agression ne parvient pas à s'exprimer verbalement. La patiente a envie de répondre, mais ne veut pas, ne sait pas comment s'y prendre, voire se trouve inhibée par le flot de paroles abondant de la thérapeute et qui ajoute un effet comique à la situation : les vrilles du corps de la patiente qui voltige grâce à un *porteur fantôme* apparaissent comme les tergiversations que son silence laisse transparaître. Dans cette séquence, les porteurs adoptent une présence-absence proche de celle des acteurs-marionnettistes et manipulent le corps des voltigeuses dont ils décuplent le registre de l'expression physique. Les porteurs sont alors « à vue », ils ne représentent pas de personnages, mais la théâtralité acrobatique du spectacle. Dans d'autres séquences, la parole donne des incises narratives qui contextualisent une situation : « Un soir je sortais de boîte de nuit avec ma copine³ » raconte la patiente avant que les corps ne prennent le relais de la narration par une séquence de portés théâtralisée. L'agression est ainsi représentée de manière stylisée par les portés. Si, comme nous l'avons évoqué, il est très courant que les mises en scène des étreintes physiques nécessaires à l'exécution des mouvements de main à main représentent des relations amoureuses passionnées, *Compte de faits* met en scène la brutalité des *ratrappes* des portés dynamiques pour représenter de manière stylisée celle des relations humaines. Le corps des acrobates exprime de manière métaphorique et non verbale – grâce à l'intensité, à l'incongruité ou à la violence des portés acrobatiques – les non-dits et l'aphasie qui sous-tendent les différentes situations mises en scène, banales, en apparence seulement. La tension narrative et la tension acrobatique suivent cependant un *crescendo* commun. En effet, plus la narration se rapproche de la révélation de ce que le non-dit dissimule, plus les corps voltigent ; ils contaminent le public du « frisson⁴ » qu'ils procurent.

¹ Extrait de *Compte de faits*, Collectif Prêt-à-porter, inédit.

² *Id.*

³ *Id.*

⁴ Francine FOURMAUX, « Le nouveau cirque ou l'esthétisation du frisson », *op. cit.*

Avec *Compte de faits*, Prêt-à-porter met en scène la concurrence entre la partition physique et la partition parlée des acrobates-comédiens, le collectif théâtralise les courts-circuits que produit la rencontre pour composer une fiction dialoguée. Tout en conservant une tonalité comique, ce spectacle met en scène tout à la fois la violence de la rencontre et des relations humaines, et celle du silence et de la langue.

2.3.2.2.2. *La Mourre* : imperméabilité entre acrobatie et texte

Avec *La Mourre*, l'équipe de La Scabreuse expérimente la création d'une forme qui théâtralise l'hétérogénéité entre le dramatique et l'acrobatie. Bien que *La Mourre* soit une pièce acrobatique dialoguée interprétée par des acrobates (spécialistes de disciplines différentes) qui prennent en charge le jeu, la parole et l'acrobatie, la mise en scène articule des séquences dramatiques avec des séquences acrobatiques. Parole et mouvement acrobatique ne s'enchevêtrent pas comme dans les différentes créations que nous avons étudiées, au contraire, des séquences acrobatiques (conformes à l'esthétique des numéros contemporains de la fin des années 2000) s'intercalent dans la progression du drame. Le choix de la juxtaposition souligne la perméabilité qui peut exister entre le dramatique et l'acrobatie, ici successivement interprétés par les mêmes personnes, ce qui désamorce la suspicion d'incompétence à l'encontre des acrobates en termes de jeu et de prise de parole en scène. Cette hétérogénéité alimente la dramaturgie de cette forme qui, citant Shakespeare (entre autres) comme référence, s'inscrit dans un héritage théâtral plutôt que circassien¹.

Le spectacle s'ouvre par un prologue acrobatique composé de mâts chinois, d'acrobatie au sol, de roue Cyr, d'équilibres sur les mains et de corde lisse. Les lumières changent et c'est une pièce de théâtre qui commence : « Arabe » lit une interprète sur une étiquette. *La Mourre* est un huis clos qui réunit sept personnages dans un intérieur impersonnel. Tour à tour, chacun d'entre eux pioche des étiquettes dans une sorte de pot commun sur lesquelles sont inscrites des assignations sociales « arabe », « célibataire », « artiste », « simplet », « taulard », « noir », etc., qu'ils commentent, se répartissent, se jalourent voire s'échangent. L'accumulation des étiquettes compose leurs portraits tout aussi arbitraires – puisque leurs identités font l'objet d'un tirage à la manière des numéros du loto – que complexes et parfois contradictoires :

¹ Les références mentionnées dans l'ouvrage [Tâïenul] n°33 réalisé par l'équipe de La Scabreuse dont une partie de celle de *La Mourre* confirment cette tendance.

- « Raciste ». Moi, ce n'est pas possible, j'ai déjà « arabe ».
- Ça n'empêche pas.

La Scabreuse actualise les règles de la « mourre », un « jeu de hasard ancien¹ » et joue avec les étiquettes sociales, discutant et critiquant leurs attributions et leurs appropriations. L'énumération des étiquettes met en évidence le caractère construit des identités sociales et la force des schémas incorporés. Progressivement, le jeu se dérègle. Le portrait des personnages que les premiers tirages avaient rendus archétypaux se complexifie, échappe aux étiquettes – « On est là pour se désassigner² » affirme l'un des personnages – jusqu'à devenir insaisissable : « Mille étiquettes encore ne sauraient me décrire³ » se targue un autre personnage. La théâtralité des étiquettes sociales est encore soulignée lorsque les personnages se mettent à s'imiter et à se faire passer les uns pour les autres, surjouant les qualificatifs.

Des séquences acrobatiques interrompent et suspendent le jeu ; elles déjouent les étiquettes formelles assignées aux créations scéniques. La Scabreuse fait de ce qui aurait pu être une pièce de théâtre assez conforme à certains courants du théâtre contemporain français, à l'image des créations de Joël Pommerat qui met en scène la cruauté des rapports sociaux dans un réalisme stylisé, une forme monstre de cirque-théâtre brutalement agencé.

¹ « Jeu de hasard ancien qui consistait soit pour un joueur à montrer rapidement sa main à un partenaire, certains doigts étant repliés, les autres dressés, afin de donner à deviner le nombre de doigts levés ; soit pour deux joueurs à montrer rapidement et simultanément un certain nombre de doigts dressés en criant un chiffre correspondant au nombre de doigts levés ». CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES, « Mourre », [en ligne]. Ressource numérique consultée le 07 juin 2017. <http://www.cnrtl.fr/definition/mourre>

² Extrait de *La Mourre*, La Scabreuse, inédit.

³ *Id.*

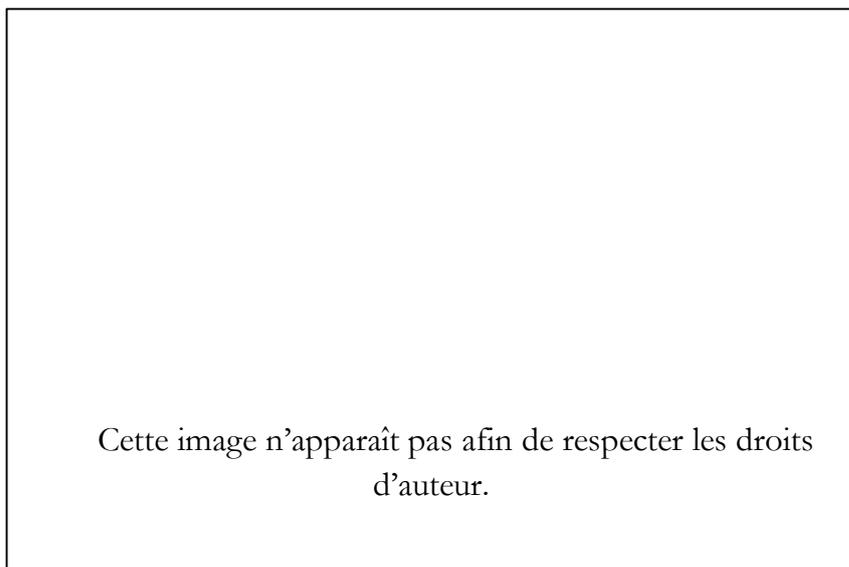


Figure 9 – La Mourre, La Scabreuse. © Milan Szytura.

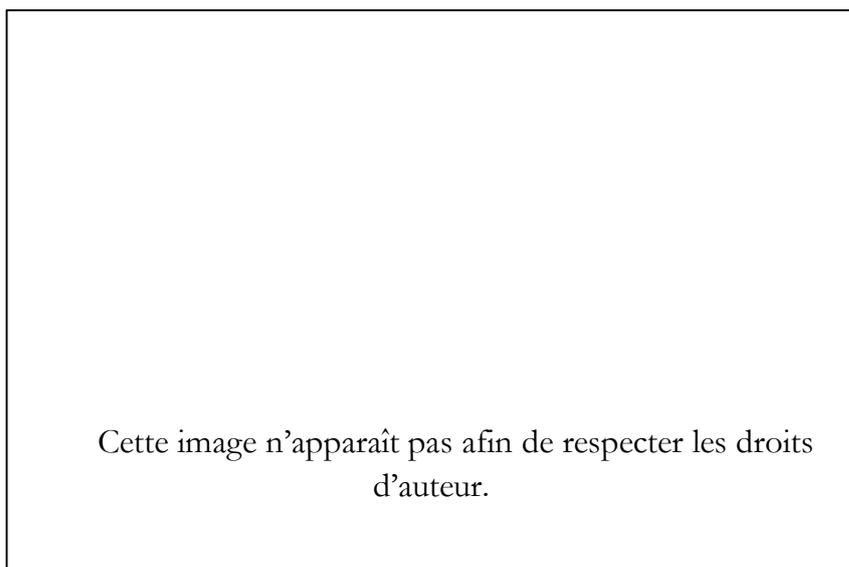


Figure 10 – La Mourre, La Scabreuse. © Milan Szytura.

Le collage de scènes dramatiques et de séquences acrobatiques étend aux genres artistiques le collage des étiquettes sociales. *La Mourre* pourrait ainsi s'apparenter à une forme de *revue contemporaine* dans la mesure où le spectacle juxtapose écriture dramatique et écriture acrobatique contemporaine. Ces intermèdes acrobatiques ne cherchent pas à imiter la mise en scène théâtrale ou à se fondre dans la partition dramatique, au contraire, ils restent conformes à la nuance « sobre¹ » des formes contemporaines du cirque capables de déclencher une « échappée poétique² ». Ils remotivent la discontinuité spécifique aux formes circassiennes classiques. La juxtaposition révèle le « choc » esthétique entre le drame et le cirque contemporain. En suturant un « bon goût » dramatique et un « bon goût » acrobatique, elle confirme la perméabilité des étiquettes et met en évidence le formatage de son propre dispositif avec plus de brutalité que la critique établie par l'énoncé théâtral. Tout en étant relativement conforme aux esthétiques dramatiques et acrobatiques contemporaines, *La Mourre* ne satisfait pleinement ni l'une ni l'autre. Dans cette pièce monstre, dont la composition incite à se demander « à quoi bon le cirque ? », la juxtaposition révèle la naïveté et la vacuité du mouvement acrobatique esthétisé en regard du théâtre qui pense le monde, critique et transforme les représentations. N'est-ce pas pourtant précisément la suspension de l'action dramatique par les séquences acrobatiques qui permet, par ces effets contemplatifs, à une pensée de se déployer et de prendre la mesure de ce qui se joue dans les séquences dramatiques au-delà des bons mots ?

Ici, plus clairement que dans les expériences précédentes, l'expérimentation entamée dans le temps de la fabrication se prolonge dans la réception. La Scabreuse partage une part de la responsabilité liée à l'expérimentation avec les spectateurs que cette hétérogénéité ne manque pas de déconcerter. Une telle composition désamorce l'effet « immersif » que peuvent créer les formes scéniques ainsi que celui de fascination que peuvent produire les séquences acrobatiques en interrompant tant la continuité narrative des séquences dialoguées que le *crescendo* sensationnel des mises en scène de l'acrobatie.

Ces acrobates créateurs et interprètes de fictions composent des formes hybrides par la suture minutieuse entre l'acrobatie et le texte à l'échelle de la phrase (syntaxique et acrobatique) et/ou de la séquence. Malgré une certaine conformité

¹ Selon la classification proposée dans le DVD *Le Nuancier du cirque*. Jean-Michel GUY, Julien ROSEMBERG, *Le Nuancier du cirque*, Paris, SCÉRÉN-CNDRP, Centre national des arts du cirque, Hors-LesMurs, 2010.

² *Id.*

des matières dramatiques et acrobatiques mobilisées, cet assemblage qui ne va pas de soi, donne lieu à des formes monstres relevant de l'acrobatie-théâtre. Ces auteurs de cirque ne tranchent pas, les formes qu'ils réalisent sont à la fois acrobatie *et* théâtre, ils assument l'étrangeté du mélange qui reste hétérogène : celle de voir jouer des acrobates et d'entendre la voix de celles et ceux volontiers mis en scène comme des icônes. L'étrangeté des corporéités stylise et remotive des registres théâtraux démodés ou secondaires.

L'étrangeté de la composition a la capacité de déstabiliser le spectateur dans ses habitudes de réception. L'acrobatie ne se contente pas d'éblouir et d'émouvoir, elle raconte. Elle complexifie sa voix et les registres sensibles par lesquels elle opère, qui sont ici densifiés par l'altérité des voix du théâtre. Sans renoncer à la recherche d'une singularité acrobatique ni d'une virtuosité, ces spectacles remotivent et approfondissent par l'hybridation avec le théâtre la dimension humaine et sociale (bien que parfois stéréotypée) que possède l'acrobatie en tant qu'art du corps, et que bon nombre de créations contemporaines relèguent au second plan au profit d'une recherche acrobatique formelle (Chloé Moglia, *Le Grand C*, etc.).

Ce souci de représentation de l'humanité, de la subtilité et de la complexité des relations sociales est également marqué dans les créations suivantes qui mettent en scène des fictions acrobatiques avec des distributions hétérogènes et dont l'hybridation travaille à une *acrobatie altérée*.

2.3.3. VERS UNE ACROBATIE ALTÉRÉE

Si la trace avait une image en effet, ce serait l'entame, la rature, jamais le rythme, jamais la figure, jamais le contour.

Catherine Malabou¹.

Plusieurs des compagnies que nous étudions font le choix de distributions hétérogènes : les créations rassemblent des interprètes de champs artistiques différents. Le GdRA avec *Singularités ordinaires*, *Nour*, *Sujet* et la Compagnie d'Elles avec *Lames sœurs*, *Be Felice*, *Hippodrame urbain* ou encore *La Mort du taureau* réunissent des comédiens et comédiennes chargés d'une large part de la parole en scène, mais aussi des danseurs et des musiciens, qui évoluent aux côtés des acrobates. Chacune met en œuvre des formes fictionnelles et narratives « plurielles » qui composent avec des corporéités hétérogènes en plus de faire l'expérience d'un autre partage des voix que les distributions intégralement acrobatiques. Étudions plus spécifiquement les deux fictions acrobatiques que sont *Lames sœurs*, le premier spectacle créé par la Compagnie d'Elles en 2008, et *Nour*, le deuxième volet du *Triptyque de la personne* créé par le GdRA en 2011. Comment ces compagnies agencent-elles des fictions acrobatiques composites ? Quel partage des « voix » travaillent-elles entre la corporéité et la parole, entre les spécificités techniques et poétiques des différents arts mobilisés ? Nous accorderons une attention particulière à la manière dont ces formes mettent en scène une acrobatie *altérée*, c'est-à-dire « rendue autre », selon l'étymologie du terme issu du verbe latin *alterare*, dérivé de *alter*², mais aussi *fragilisée* par l'hybridation qui contribue à sa transformation.

2.3.3.1. La Compagnie d'Elles, *Lames sœurs*

Lames sœurs, écrit et mis en scène par Yaëlle Antoine et Paola Rizza, est le premier spectacle d'un triptyque que la Compagnie d'Elles consacre aux figures d'assassins et qui s'intitule *Geste criminel, geste circassien, une histoire de centimètres*³. Ce

¹ Catherine MALABOU, *La Plasticité au soir de l'écriture. Dialectique, destruction, déconstruction*, op. cit. p. 92.

² Article « altérer », in Paul ROBERT (dir.), *Le Nouveau petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit., p. 73.

³ Ce triptyque encore inachevé se compose de *Lames sœurs* (2008), *Parricide Exit* (2010) et *Matricule 777* (création à venir).

premier « opus¹ », selon la terminologie employée par la compagnie, repose sur une unique discipline de cirque, le fil de fer, que les autrices mêlent au texte, au théâtre et à la danse. Quatre interprètes, toutes des femmes, assurent la fonction de comédiennes ; Yaëlle Antoine est en plus fil-de-fériste et Elsa Bozier danseuse. Ce « cirque en pièces² » dialogué raconte l'histoire de deux sœurs, Léa et Louise, employées de maison dans une famille bourgeoise du Mans, les Lancelin, en 1932. Par cette désignation qui renverse la locution plus courante de « pièce de cirque³ », la Compagnie d'Elles exprime l'appartenance de cette forme, pourtant éminemment théâtrale, au cirque, tout en jouant sur le double sens de la mise « en pièces » que sous-entend la préposition « en » : en pièce de théâtre, mais aussi en morceaux. Yaëlle Antoine et Paola Rizza représentent par un jeu stylisé, chorégraphié et acrobaticisé le quotidien des deux sœurs, la routine extrêmement réglée de leurs journées, leur relation avec leurs patronnes – Madame Lancelin et sa fille, que les sœurs nomment « Madame » et « Mademoiselle » – ainsi que les quelques moments d'intimité dont elles disposent où elles ne sont plus seulement identifiées par leur identité professionnelle, mais comme femmes. Jusqu'à un soir de Chandeleur, où les deux sœurs assassinent leurs deux patronnes rentrées à l'improviste. *Lames sœurs* est une réinterprétation acrobatique du fait divers célèbre du crime des sœurs Papin qui a inspiré de nombreuses œuvres dramatiques ou cinématographiques telles que *Les Bonnes*⁴ de Jean Genet ou le film *Les Blessures assassines*⁵ réalisé en 2000 par Jean-Pierre Denis.

¹ D'après la page que le site internet de la compagnie consacre à ce spectacle. Ressource numérique consultée le 14 juin 2017. <http://compagnie-d-elles.fr/portfolio/lames-soeurs>

² *Id.*

³ Le dramaturge Christophe Huysman titre ainsi *Pièces de cirque* le recueil de textes écrits pour l'acrobatie créé avec sa compagnie Les Hommes penchés. Christophe HUYSMAN, *Pièces de cirque, op. cit.*

⁴ Jean GENET, *Les Bonnes* (1947), Paris, Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2002.

⁵ Jean-Pierre DENIS, *Les Blessures assassines*, Paris, Pathé, 2000.



Figure 11 – *Lames sœurs*, Compagnie d'Elles. © Compagnie d'Elles. Les trois câbles qui coupent la scène. Louise au premier plan et le double à l'arrière-plan.



Figure 12 – *Lames sœurs*, Compagnie d'Elles. ©Compagnie d'Elles.



Figure 13 – *Lames sœurs*, Compagnie d'Elles. © Compagnie d'Elles.

Comme les spectacles que nous avons étudiés jusqu'ici, le texte de *Lames sœurs* est une écriture originale. La Compagnie d'Elles recycle cependant le fait divers, mais aussi le mythe qu'il est devenu et auquel cette réinterprétation contribue, et prend ainsi le parti de la fiction. Bien que les autrices se soient documentées sur le crime des sœurs Papins, leur enquête est tout autant nourrie des créations et des fictions auxquels il a donné lieu, ainsi que d'autres œuvres étrangères au mythe. Yaëlle Antoine cite ainsi l'œuvre cinématographique du suédois Ingmar Bergman parmi ses références esthétiques, en particulier *Cri et chuchotements*¹ et *Persona*². Les prénoms des protagonistes sont partiellement modifiés et le patronyme des sœurs n'est jamais mentionné : Louise et Christine Papin deviennent Louise et Léa. Yaëlle Antoine et Paola Rizza mettent en œuvre une écriture scénique extrêmement fragmentée. Séquence après séquence *Lames sœurs* représente les nœuds (jalousie, frustration, humiliations, etc.) qui dans le tressage des relations quotidiennes ont abouti à un crime dont les coupables ont été jugées, condamnées et dont la peine a été purgée. Malgré cela, les motivations du « geste criminel » des sœurs restent floues et *Lames sœurs* ne cherche pas à les élucider. Un premier mouvement met en scène la routine et le labeur de la vie quotidienne des sœurs. Un deuxième mouvement s'ouvre lorsque Madame Lancelin décale les jours de congé de ses employées, les privant d'un temps de loisir commun. La mécanique bien huilée commence alors à dérailler. Un dernier mouvement met en scène la soirée du crime, jusqu'au geste sur lequel le spectacle se termine. Par collage et montage, les autrices entremêlent la représentation du quotidien des sœurs avec celle de leur procès, la figure de femmes socialement dominées est enchevêtrée avec celle, monstrueuse, de femmes criminelles. Le point de vue du personnage de « Léa 1960³ » apporte un contrepoint et contribue à mettre à distance la représentation du meurtre.

Malgré la proximité formelle avec certaines écritures dramatiques contemporaines fragmentées, le fil de fer occupe une place prépondérante dans *Lames sœurs*. L'agrès, décliné trois fois, constitue l'essentiel de la scénographie de ce huis clos. Le déséquilibre qui caractérise cette discipline acrobatique sous-tend par ailleurs la dramaturgie de la forme : l'instabilité, l'incertitude, le réajustement permanent dominant tant le texte que la composition scénique. Trois fils de fer parallèles dessinent l'espace : un fil de trente centimètres de haut en avant-scène, un

¹ Ingmar BERGMAN, *Cris et chuchotements*, 1972.

² Ingmar BERGMAN, *Persona*, 1966.

³ Deux interprètes prennent en charge le rôle de Léa, l'indication de l'année – 1930 ou 1960 – à côté du prénom permet de les distinguer dans le texte.

fil de quatre-vingts centimètres coupe le carré en son milieu et un fil de deux mètres clôturé l'espace en arrière-scène (Figure 11, p. 404). Le cadre qu'ils dessinent – matérialisant au-delà des murs de la maison Lancelin, les traits d'un enclos, d'un ring, d'une cellule – contraint les corps des comédiennes qui évoluent à l'intérieur et ne cessent de s'y heurter. Elles sont arrêtées dans leurs trajectoires et déséquilibrées ; le fil qui coupe la scène en son centre entrave leurs parcours. La matière métallique, dure et froide du câble ainsi que la tension qui le traverse – tension dans le sens de *force* qui écarte deux points, car le câble est tendu entre deux ancrages – renforcent à la fois l'expression de la rigidité du quotidien des deux sœurs et la rigueur du carcan autoritaire qui les encadre.

Polyphonies des corps

Alors que la fable que compose *Lames sœurs* comporte quatre personnages, les quatre corps en scène n'incarnent que deux des protagonistes : les deux sœurs Louise et Léa, qui sont dédoublées. Deux des interprètes jouent le rôle de l'aînée, Louise, et les deux autres celui de la plus jeune, Léa. Ces dédoublements sont opérés selon deux principes différents : la figure de Louise est interprétée par les sœurs jumelles Sophia et Yaëlle Antoine. La première est comédienne et joue le rôle de Louise, la seconde est comédienne et fil-de-fériste et joue le « double¹ ». L'effet d'optique produit par leur ressemblance et accentué par la similitude de leurs costumes, de leurs coiffures et de leur maquillage, est redoutable : le spectateur voit littéralement double. Les répliques du double s'intercalent avec celles de Louise et provoquent une dissonance dans les conversations :

Louise : Léa j'ai trouvé ça. Tu écris à maman en cachette.

Le double : En cachette de moi, Léa.

Léa 1930 : Rends-la-moi.

Le double : Elle dit que tu lui as dit que je ne dors pas.

Louise : Est-ce qu'elle te demande si je dors bien ?

Le double : Elle dit que tu lui as dit que je suis dure avec toi.

Louise : Est-ce qu'elle te demande si je vais bien ?

Le double : Elle dit que tu lui as dit que j'ai dit qu'elle est une putain².

Alors que Louise et son double partagent le même espace-temps, trente années séparent les deux figures de Léa. La danseuse et comédienne Elsa Bozier interprète « Léa 1930 » et la comédienne Élodie Poëncet « Léa 1960 ». Deux temporalités se

¹ Yaëlle ANTOINE, Paola RIZZA, *Lames sœurs*, inédit, p. 7.

² *Ibid.*, p. 16.

superposent : celle de 1930, qui représente le quotidien de la maison, du crime et du procès et qui est mise à distance par la figure du même personnage qui, trente ans plus tard, revient sur les faits. Cette distance qui s'exprime dans le texte par la précision de l'année à côté du prénom « Léa » est représentée sur scène par une différence de costumes : alors que Louise, le double et Léa 1930 portent des robes de bonnes noires en laine – signe de l'époque et de la fonction sociale –, Léa 1960 est habillée avec un jean et un chemisier de couleur pâle, des vêtements ordinaires qui témoignent du changement d'époque et sans marque d'appartenance sociale nette. Les répliques dialoguées de Léa, de Louise et du double s'enchevêtrent avec le récit à l'imparfait d'une Léa 1960 qui se fait narratrice. Après la première traversée du double sur le fil en fond de scène qui ouvre le spectacle, Léa 1960 prononce la réplique suivante écrite dans un style épuré, froid et précis :

Léa 1960

Le couloir mesurait 8 mètres de long. Il était entièrement carrelé de dalles sombres. Sur la cinquième rangée en partant de la porte sur la droite, un carreau était fêlé¹.

La précision des détails indique en filigrane l'échelle de l'interstice dans lequel se glisse la mise en scène, à revers du spectaculaire. Léa 1960 égrène encore la suite des tâches effectuées quotidiennement par les deux employées de maison :

Léa 1960

Réveil... 6 h

7 h Petits déjeuners.

8 h, ménage.

10 h, faire les courses.

11 h, préparer le repas.

Et midi, mettre la table²...

Plus tard, elle détaille le minutage de certains ouvrages, ce qui souligne la course contre le temps que mènent les employées et le cadre rigoureux de leurs activités :

Léa 1960

10 minutes pour repasser une chemise de Monsieur.

1 minute 20, couper un oignon, en rondelles fines 1 minute 40.

30 secondes pour monter l'escalier. 20 secondes en courant³.

¹ *Ibid.*, p. 6.

² *Ibid.*, p. 10.

³ *Ibid.*, p. 20.

Charnière de la forme, Léa 1960 prend en charge la parole de Madame et de sa fille, privées d'incarnation, dont elle cite littéralement les répliques que le personnage introduit systématiquement par la locution « Elle dit : » comme dans l'exemple suivant : « Léa 1960 : Elle dit : Peut-être qu'avec un peu plus d'huile de coude¹... » Ce personnage-rhapsode à l'identité gigogne est une figure intermédiaire entre la mise en fiction du quotidien des employés de maison et l'immédiateté de la représentation. La voix narratrice de Léa 1960, dont le corps est le plus souvent immobile et le jeu minimaliste, est secondée par le récit de Louise et Léa 1930, dont les premières répliques sont adressées au tribunal sans que les questions ne soient jamais posées :

Louise : Je vous l'ai déjà dit. Ce sont les plombs qui ont sauté.

Léa 1960 : Je ne me souviens plus²...

Ces courtes séquences de mise en récit du crime par les réponses au tribunal alternent avec des parties dialoguées entre Louise, le Double et Léa 1930, voire Madame ou Mademoiselle par l'intermédiaire de la voix de Léa 1960 qui met en scène l'action juste avant le crime et jusqu'à lui.

À la polyphonie des voix qui superpose trois temporalités et enchevêtre la voix dédoublée de Louise, s'ajoute la polyphonie des corporéités que permet la distribution hétérogène. Chacune des deux sœurs est interprétée à la fois par une comédienne et par une actrice « physique », danseuse pour Léa et acrobate pour Louise. La mise en scène de corps contrastés qui se rejoignent dans le jeu théâtral et se disjoignent dans les débordements physiques de l'acrobatie et de la danse participe à la représentation de personnages complexes, capables d'échapper aux stéréotypes.

La figure de rhapsode de Léa 1960 se démarque par la lenteur de ses mouvements à contretemps de l'affairement des trois bonnes et par de longs moments de staticité (Figure 12, p. 404). Bien qu'elle reste à vue pendant toute la durée du spectacle, elle s'efface par son immobilité, par la discrétion de l'éclairage ou par la place qu'elle occupe, souvent à la marge du cadre de la scène. Les quatre interprètes exécutent des mouvements très précisément chorégraphiés, tout particulièrement lorsqu'il s'agit pour Louise, le Double et Léa 1930 de représenter de manière stylisée le travail routinier des bonnes : nouer les tabliers autour de la

¹ *Ibid.*, p. 14.

² *Ibid.*, p. 9.

taille, mettre et débarrasser la table, nettoyer le sol, ramasser les miettes. Les déplacements sont géométriques, dans ce spectacle déjà, comme dans la plupart des mises en scène de Yaëlle Antoine, l'ensemble des interprètes suit des trajectoires rectilignes et se déplace dans les « couloir[s]¹ » que forme l'alignement des fils soutenu par l'éclairage. Les deux employées sont les rouages d'une mécanique dont elles semblent prisonnières, cette mécanique du corps seconde les tâches énumérées par Léa 1960 dans la représentation de leur quotidien répétitif et, en apparence, immuable. La tension, les torsions, les contractions des mouvements de danse et d'équilibre sur le fil expriment l'envers du rôle social extrêmement codifié et le débordement des corps.

Altération de l'acrobatie

Contrairement aux spectacles que nous avons étudiés précédemment – mais dans une certaine veine contemporaine du cirque –, *Lames sœurs* met en scène une acrobatie qui, en prenant part à une narration et à une écriture composite, se défait d'une partie des codes de sa discipline. La partition acrobatique réalisée par Yaëlle Antoine reste athlétique, mais renonce à une mise en scène virtuose de l'acrobatie qui, sur le fil, se traduit, au-delà des choix esthétiques, par la hauteur de l'agrès (deux mètres est une hauteur standard en spectacle), par la diversité et par la rapidité des pas, des marches et des courses, par la hauteur et par la difficulté des sauts, par la maîtrise de leurs réceptions, etc. Ici, le costume que porte Yaëlle Antoine, une épaisse et longue robe de bonne, entrave son agilité d'acrobate et dissimule ses jambes, que les mises en scènes courantes mettent en valeur par des tenues saillantes².

De la même façon, malgré l'imposante présence en scène des trois fils, *Lames sœurs* transgresse les habitudes de la discipline en mettant en scène des séquences sur des agrès nettement plus bas que la hauteur standard. Le fil de deux mètres est en arrière-scène, Yaëlle Antoine y réalise d'abord une simple traversée en marchant, sur laquelle vient se superposer la première réplique de Léa 1960 immobile en fond de scène. La chute de la fil-de-fériste ponctue la phrase de la narratrice. Les principaux mouvements sur le fil, agencés en deux séquences, sont réalisés sur le câble situé au centre de la scène dont la hauteur est de quatre-vingts centimètres et qui arrive précisément à la hauteur de l'entrejambe de l'acrobate. Les routines de fil élaborées

¹ *Ibid.*, p. 6.

² Les femmes fil-de-féristes portent très souvent pour costume des robes courtes et fluides qui mettent en valeur les jambes et dont les pas sur le fil font voler le tissu, ce qui n'est pas le cas ici.

par Yaëlle Antoine et Paola Rizza ne cherchent pas la hauteur, l'élévation, ni la suspension, mais travaillent des mouvements bas – c'est-à-dire des postures assises sur le câble ou accroupies, où le centre de gravité de l'acrobate se trouve très proche du fil –, des mouvements en relation avec le sol, ainsi que des chutes, alors qu'une marque de virtuosité classique de la discipline consiste à ne surtout pas le toucher et à ne jamais tomber.

L'acrobate ne transgresse cependant pas la convention, ou l'habitude, d'une acrobatie muette. En effet, bien que Yaëlle Antoine prenne en charge une partie des dialogues, le « double » de Louise qu'elle incarne, ne prend jamais la parole pendant les séquences de fil. Elle ne donne à entendre que son souffle, le métal de l'agrès dont les mouvements font sonner l'élasticité, l'impact de ses chutes sur le sol, etc. Dans une première séquence réalisée avec une robe de bonne dont les pans ont été relevés, la fil-de-fériste évolue sur son câble tandis que Louise découd une vieille robe que Madame a donnée à Léa 1930. Léa 1960 prononce dans la pénombre le texte suivant, au futur, comme un songe qui exprime le fantasme que les deux sœurs entretiennent d'accéder à une autre condition sociale :

Léa 1960

Un jour tu auras une robe en soie.
C'est le rose que tu préfères.
C'est le rose des roses trémières.
Un chapeau et puis des gants assortis.
La tienne d'abord, la mienne je la ferai après.
On aura un petit chez nous tout propre et quelques clapiers pour les lapins.
Tu m'apprendras à danser la polka.
Faudra qu'on achète des caoutchoucs pour les jours de pluie.
Nous nous installerons à notre compte et on nous appellera Madame.
Madame¹...

Le double exécute une routine de fil assez lente avec le corps très proche du fil, sur les jambes en flexion, voire avec le fil entre les jambes, ce qui accentue l'effet de suspension du corps. Sans l'illustrer, les mouvements de fil rythment le songe dont l'oscillation permanente du corps rappelle la fragilité. Le double se trouve à contretemps du rythme aussi régulier qu'effréné des tâches domestiques. Plus tard dans le spectacle, la séquence de fil suivante prolonge cette tendance *terrestre* du mouvement acrobatique à laquelle cette discipline cherche plus couramment à échapper. Cette fois, la fil-de-fériste s'est allégée de sa robe de bonne et évolue en chemise de nuit. La séquence symbolise par l'intermédiaire du double les insomnies

¹ Yaëlle ANTOINE, Paola RIZZA, *Lames sœurs*, inédit, p. 27.

de Louise¹. Alors que Louise et Léa 1930 sont allongées, comme endormies, en fond de scène, le double s'agite sur le fil central. Léa 1960 reste immobile, assise dans une zone éteinte du cadre scénique, elle est cette fois complètement silencieuse. Ce silence des voix, soutenu par un son de grincement, accentue la solitude nocturne du personnage. Elle reprend et continue son évolution sur le fil, le corps bas, les jambes en flexion, jusqu'à déraiper et chuter « en entrejambe² ». Dans cette séquence, la fil-de-fériste passe de l'oscillation au débordement, du déséquilibre à la chute. *Lames sœurs* met en scène une acrobatie altérée, dont la fragilité exprime celle du personnage représenté.

Au corps docile et domestiqué d'une Louise affairée à la tâche, qui tient son *rôle* social d'employée de maison en manifestant les postures et les formules d'usage (regard baissé, « bien madame », etc.), vient se superposer le corps oscillant du double qui incarne le « contre-rôle³ » de Louise que Christian Lallier analyse dans les pratiques acrobatiques. L'anthropologue explique la manière dont le « contrôle de soi » spécifique au cirque « s'interprète également comme le contre-rôle de soi-même, au sens d'adopter une position réflexive en opposition à son propre rôle social⁴ ». Christian Lallier cite les modèles de la « contredanse » et du « contrepoint » en musique et précise : « Étymologiquement, le terme “*contre*” exprime à la fois l'opposition et la proximité. Selon cette perspective, le contrôle de soi résulte de notre faculté à nous opposer à nous-même. En d'autres termes, ce *contre-rôle* est notre double, selon la terminologie de l'ancien français qui désignait le “*contre-rôle*” comme “*ce qui est tenu en double*”⁵ »

Les postures que le corps du double adopte sur le fil et qui le déséquilibrent contredisent le comportement contenu, socialement convenu, de Louise et se superposent à lui (Figure 13, p. 404). Louise et le double interprètent leur rôle « simultanément et indépendamment⁶ ». Le déséquilibre révèle l'état intérieur, indicible, du personnage, comme pendant la troisième séquence de fil où le double,

¹ Dans la séquence de « la lettre » où Louise et le double reprochent à Léa d'écrire à leur mère, le double glisse la réplique suivante : « Le double : Elle dit que tu lui as dit que je ne dors pas ». *Ibid.*, p. 16.

² Dans le vocabulaire des fil-de-féristes, faire « un entrejambe » signifie tomber avec le fil entre les jambes. Une chute redoutée particulièrement brutale. Les hommes portent d'ailleurs des coques de protection des parties génitales.

³ Christian LALLIER, « Le Cirque, la performance du *contre-rôle* de soi », *op. cit.*

⁴ *Ibid.*, p. 155.

⁵ Dictionnaire Petit Robert : Contrôle. N. m. (1422 ; *contre-rôle* « *registre tenu en double* », Paris, 1986, p. 385) cité par Christian LALLIER, « Le Cirque, la performance du *contre-rôle* de soi », *op. cit.*, p. 155.

⁶ Christian LALLIER, « Le Cirque, la performance du *contre-rôle* de soi », *op. cit.*, p. 155.

qui a revêtu sa robe de bonne, reste pendant plus de cinq minutes en équilibre sur le câble en fond de scène dans la même posture face au public. Les pieds ancrés dans le fil, le double ne cesse de vaciller d'avant en arrière au-dessus de la scène. Le corps de l'interprète est soumis à des oscillations à l'amplitude irrégulière. « [L]e contre-rôle apparaît comme le double du sujet dans la relation en miroir que l'un et l'autre entretiennent, lorsque le monde intérieur se projette dans le monde extérieur¹ [...] », analyse Christian Lallier. Le corps en déséquilibre implique une permanence de l'instabilité, une précarité, une brutalité de la trajectoire lorsque la chute survient et que le corps heurte l'agrès. Rester en équilibre sur un fil consiste à gérer les déséquilibres, à réajuster en permanence sa posture, à ne pas laisser tomber, à résister à la loi physique qui attire les corps vers le sol. Une très grande ténacité est nécessaire pour *tenir* debout. Tenir, c'est ce que fait Louise confrontée aux déséquilibres et à la violence de la chute, en résistant dans les interstices qui le lui permettent au contrat qui régit le lien entre elle et sa patronne et aux règles, aux lois sociales et morales qui l'accompagnent.

Lames sœurs est une fiction acrobatique qui emprunte aux écritures dramatiques contemporaines et au cinéma le feuilletage de son écriture fragmentée ainsi qu'un partage des voix dans lequel la corporéité acrobatique attribuée à la figure du double représente l'expression symbolique de la parole retenue, du non-dit, voire du refoulé, de Louise. L'instabilité acrobatique donne à voir l'envers du rôle social convenu. L'altération réciproque entre l'acrobatie et le texte est cependant plus profonde puisque la spécificité de la discipline acrobatique qu'est le fil détermine la dramaturgie, instable, de la forme. Le texte qui a l'originalité d'avoir été écrit par la fil-de-fériste elle-même, est un texte acrobatique, car instable ; comme le fil de fer, il contribue à cultiver une incertitude. Le mouvement acrobatique, qui cherche une voix juste dans cette composition hétérogène et instable, s'en trouve lui-même altéré : plutôt que de chercher à effacer l'effet de la gravité sur le corps en mettant en scène l'élévation et la suspension, Yaëlle Antoine travaille une instabilité lourde et pesante.

¹ *Ibid.*, p. 163.

2.3.3.2. Le GdRA, *Nour* ou l'esthétique documentaire en fiction

Nour est le deuxième volet du *Triptyque de la personne* entamé par le GdRA en 2007 avec la création de *Singularités ordinaires*¹ et achevé en 2014 avec *Sujet*. Avant d'étudier la fiction acrobatique qu'est le spectacle *Nour*, intéressons-nous au premier volet de ce triptyque interprété par le trio fondateur du GdRA : l'acrobate Julien Cassier, le comédien et orateur Sébastien Barrier et le musicien, metteur en scène et anthropologue occitaniste Christophe Rulhes².

2.3.3.2.1. *Singularités ordinaires*

Singularités ordinaires pose les fondements de la démarche artistique du GdRA. Cette forme acrobatique et narrative emprunte à la démarche scientifique de Christophe Rulhes ; elle s'inscrit pleinement dans le paradigme de « l'artiste en ethnographe³ » que théorise Hal Foster dans son ouvrage *Le Retour au réel* et relève d'une forme de création scénique documentaire. La chercheuse en arts de la scène Barbara Métais-Chastanier reprend ce modèle à son compte et étudie, dans la thèse qu'elle consacre aux dramaturgies de l'enquête, cette tentation ethnographique du théâtre contemporain. Elle souligne le désir de « sources directes⁴ » d'une telle démarche qui a, selon elle, « largement profité au développement du dispositif testimonial dans le théâtre documentaire⁵ » et précise que ce « vécu de première main [...] offre, il faut tout de même le dire, un matériau qui semble bien plus

¹ Des extraits de *Singularités ordinaires* sont visibles en ligne dans un montage vidéo réalisé par Florent Tillon. Ressource numérique consultée le 16 juin 2017. <https://vimeo.com/13709772> Notre analyse de ce spectacle que nous avons vu au théâtre Les Treize arches à Brive-la-Gaillarde le 20 novembre 2013 s'appuie partiellement sur ces images.

² Christophe Rulhes est diplômé en communication, sociologie et anthropologie de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris, il avait entamé une thèse intitulée *Désordres et singularités ordinaires. Ethnographies sur les terrains de l'art*.

³ Hal FOSTER, « Chapitre 6. Portrait de l'artiste en ethnographe », in *Le Retour au réel. Situation actuelle de l'avant-garde* (1996), Yves Cantraine, Frank Pierobon et Daniel Vander Gucht (trad.), Bruxelles, La Lettre volée, coll. « Essais », 2005, p. 213, cité par Barbara MÉTAIS-CHASTANIER, *L'Enquête à l'œuvre. La représentation inquiétée dans les dramaturgies contemporaines*, thèse de doctorat en arts du spectacle, École normale supérieure de Lyon, départements des arts, sous la direction de Jean-Loup Rivière, 2013, p. 474.

⁴ Barbara MÉTAIS-CHASTANIER, *L'Enquête à l'œuvre. La représentation inquiétée dans les dramaturgies contemporaines*, op. cit., p. 475.

⁵ *Id.*

facilement assimilable par la scène et les acteurs que des ouvrages théoriques de sociologie, d'histoire ou de politique¹ ».

Ce premier spectacle du GdRA ainsi que *Sujet* créé en 2014 sont des déclinaisons esthétiques des « communications » scientifiques que nous entendons ici dans la variété des formes qu'elles peuvent prendre². Ces deux spectacles mettent en scène la figure du scientifique que Christophe Rulhes, pourtant en scène, délègue à des comédiens (Sébastien Barrier dans *Singularités ordinaires*, Nicolas Oton dans *Sujet*). En s'appuyant sur les témoignages de trois personnes issues de milieux sociaux et culturels très différents dont il dresse un portrait sociologique, stylisé et esthétisé, *Singularités ordinaires* étudie la construction de la légitimité culturelle et critique son étroitesse. Le trio du GdRA, accompagné de quelques complices, a recueilli et filmé les témoignages du paysan, musicien et guérisseur Arthur Genibre (décédé depuis, en 2013) dans une démarche de collectage, ainsi que ceux de la danseuse étoile de l'Opéra de Paris Wilfried Piolet (décédée, elle, en 2015) et de la serveuse d'un bar marseillais, Michèle Éclou-Natey, selon les méthodes d'entretien pratiquées en sociologie pour les deux femmes.

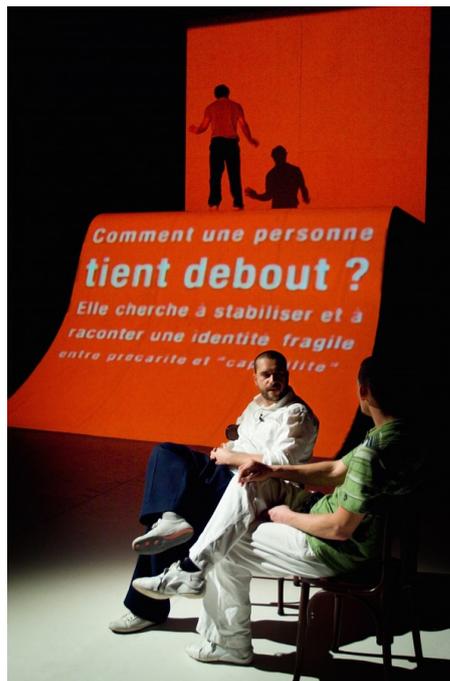


Figure 14 – *Singularités ordinaires*, Le GdRA, 2007. © Frédéric Collier.

¹ *Ibid.*, p. 476.

² Communications, conférences, cours, etc. à destination de spécialistes ou dans une démarche de vulgarisation.

Les vidéos récoltées sont projetées sur scène sur les écrans que forment les pans de la scénographie qui intègre le trampoline de Julien Cassier. Un « mur » et un plan incliné incurvé dissimulent la structure de l'agrès et encadrent la toile horizontale du trampoline (Figure 14, p. 414). *Singularités ordinaires* se découpe en chapitres – « Folklorique ? », « Classique ? », « Populaire ? », « Commun ? » – et s'emploie à coudre les différents matériaux qui constituent le spectacle : des matériaux projetés – les images filmées issues de l'enquête anthropologique, les dessins du plasticien Benoit Bonnemaison-Fitte, des citations et des inserts comme les titres des chapitres – et les matières portées par les corps en scènes – la parole du comédien Sébastien Barrier, le mouvement acrobatique (acrobatie au sol et trampoline) réalisé par Julien Cassier et la musique jouée en *live* par le multi-instrumentiste Christophe Rulhes.

Sébastien Barrier prend en charge le discours scientifique livrant une analyse anthropologique des trois portraits présentés, des trois personnes représentées par l'intermédiaire des images. Il imite la corporéité et le ton du conférencier, assis sur une chaise les jambes croisées face au public, s'adressant à son audience (Figure 14), et double, par ailleurs, la voix enregistrée des personnes filmées à qui il emprunte le « je ». Il superpose sa voix aux traces de celles d'Arthur Genibre, Wilfried Piolet et Michèle Éclou-Natey ou s'y substitue. Le rythme des mouvements acrobatiques de Julien Cassier et celui de la musique de Christophe Rulhes semblent contaminer celui de la parole du comédien qui abandonne le ton didactique du conférencier et celui de la conversation pour une voix prosodée et scandée, plus sensible à la métrique de la langue qu'à sa syntaxe, voire une voix musicalisée. Les voix des trois artistes en scène se rejoignent par la musique et la chanson. « Arthur is one of us », chantent-ils ainsi tous les trois comme un refrain ; Arthur est un artiste malgré son apprentissage autodidacte de la musique, malgré la distance qui le sépare des lieux de la légitimation culturelle où le GdRA le représente par délégation.

Si l'usage des écrans en scène n'est pas neuf, le fait de projeter des images sur un écran-agrès transforme la manière dont l'acrobatie est donnée à voir, ainsi que la façon dont elle s'inscrit dans le tissu de la narration. Ici, la taille de l'écran concurrence l'acrobatie et impose d'en reconfigurer l'échelle. Même l'ampleur que le trampoline impulse au mouvement acrobatique est réduite par les images projetées qui enveloppent le corps. Les projections comblent le vide entre le corps et le sol, elles court-circuitent les effets d'élévations et de suspensions dont nous avons montré qu'ils comptent parmi les critères principaux d'une acrobatie virtuose. L'identité de l'acrobate s'efface au profit de celle des figures projetées. Le GdRA fait du corps acrobate un corps-matériau qui rythme et esthétise les images réalistes des imposants portraits projetés, un corps qui participe à la poétique et à la plasticité

de la forme à la manière de la musique et de la prosodie de la voix. Il cultive la part d'« ambiguïté supplémentaire¹ » que le cadre « par définition partiel² » du dispositif cinématographique donne au documentaire selon Jean-Louis Comolli. Le corps de l'acrobate se fait *corps-écran* dans la mesure où, évoluant sur le volume d'un agrès-écran, il est lui-même support de la projection et ses mouvements contribuent à la malléabilité des images que le volume de son corps et ses gestes déforment. La parole des personnes filmées, devenues personnages dans un tel dispositif de représentation, se mue en un texte-matériau que le comédien profère. Par l'intermédiaire de la voix du comédien, leur propos et la langue dans laquelle ils l'énoncent sont projetés sur le corps-écran de l'acrobate, réceptacle de l'identité des absents. Le corps acrobatique, malléable, mouvant et mobile, prend en charge « la fonction d'actualisation mémorielle qui est intrinsèque aux théâtres du présent³ ».



Figure 15 – Singularités ordinaires, *Le GdRA*, 2007. © Isabelle Bruyère.

Dans le cas de *Singularités ordinaires*, la matérialité de l'acrobatie, la mise en scène de son rythme et de sa musicalité, permettent d'échapper à la (sur)exposition de la

¹ Jean-Louis COMOLLI, *Corps et cadre. Cinéma, éthique, politique*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2012, p. 293.

² *Ibid.*, p. 15.

³ Isabelle BARBÉRIS, *Théâtres contemporains. Mythes et idéologies, op. cit.*, p. 2.

virtuosité acrobatique et de l'acrobate qui la réalise. Ce spectacle renverse le rapport de force entre le virtuose et l'ordinaire en plaçant au premier plan les trois personnes-personnages dont la forme dresse le portrait plutôt qu'en mettant en scène la virtuosité des interprètes. Quelque chose de la monstration résiste cependant par la place centrale et géante accordée aux portraits filmés. Dans ce contexte de spectacle, la prévalence de la matière vidéo à caractère sociologique dans la composition peut donner l'impression d'exhiber les trois « enquêtés », pour emprunter au vocabulaire de la sociologie, comme des « spécimens », malgré la mise en perspective des portraits par le discours scientifique. Loin de rendre compte de la complexité de l'identité de ces personnes, ces portraits, dont le caractère performatif (sur)expose la « réalité » des figures mises en scène malgré l'artificialité de la création scénique, les fige dans un présent illusoire.

Malgré un discours qui critique la hiérarchisation des arts et des cultures, le dispositif adopté par le GdRA reproduit partiellement cette catégorisation dans la mesure où les trois personnes représentées le sont par l'intermédiaire d'un groupe d'artistes appartenant à la culture légitimée et dont les créations sont diffusées dans des lieux institutionnalisés, ce que Barbara Métais-Chastanier ne manque pas de relever :

Ainsi, le tee-shirt « Fuck légitimité culturelle » arboré par des interprètes qui s'interrogent sincèrement sur les normes culturelles établies, mais qui le font dans un contexte qui est précisément celui des institutions et des dispositifs légitimant, tout en chantant en anglais, langue de la suprématie culturelle et linguistique, « Arthur is one of us » alors que ce même Arthur Genibre s'exprimait en occitan, langue progressivement déclassée par l'usage officiel des langues nationales, apparaît comme une provocation facile d'autant qu'elle est régulée par le cadre dans lequel elle s'inscrit et par un œcuménisme lénifiant : une telle stratégie de critique de surface permet ainsi aux artistes d'échapper par le cynisme à l'aporie d'une démarche qui se trouve rattrapée par ce qu'elle dénonce tout en préservant la valeur morale des intentions de dénonciations qui thématise sa recherche¹.

2.3.3.2.2. *Nour*

Avec la création de *Nour*, le GdRA adopte une écriture scénique différente dans la mesure où la dramaturgie du spectacle repose précisément sur l'absence de la *personne* dont le groupe dresse le portrait tout en mobilisant les mêmes matériaux et selon une démarche proche. Précisons que deux interprètes femmes s'ajoutent au

¹ Barbara MÉTAIS-CHASTANIER, *L'Enquête à l'œuvre. La représentation inquiétée dans les dramaturgies contemporaines*, op. cit., p. 481-482.

trio initial : Domi Giroud est comédienne, Nedjma Benchaïb est danseuse et acrobate. Alors que *Singularités ordinaires* juxtapose les trois portraits représentés, *Nour* est un portrait en creux composé à partir d'un faisceau de matériaux hétérogènes – des récits de différentes personnes de l'entourage de la jeune femme, de l'analyse anthropologique réalisée et des matériaux artistiques – que la mise en scène entreprend d'agencer dans un tissage complexe. Les manques en font un portrait *troué* ; l'identité, complexe, est à recomposer. L'absence du personnage pourtant au centre du spectacle conduit le GdRA à mettre en scène l'identité de Nour, une jeune danseuse de hip-hop, par les liens qui se tissent entre elle et les autres, se rompent et cicatrisent, ainsi que les questions des origines, de la filiation et de l'avenir. Le groupe échappe par le biais de la fiction à la monstration d'une personne-objet à laquelle peuvent prêter la mise en scène et la mise en spectacle de l'étude anthropologique.



Figure 16 – *Nour*, Le GdRA, 2011. ©Nathalie Sternalky.

Tout en conservant un parti-pris réaliste, scientifique et documentaire, le GdRA fait cette fois le choix de fictionnaliser le portrait qu'il propose et compose le *personnage* de Nour El Yacoubi. Julien Cassier précise le cheminement du GdRA vers la fiction :

Après *Singularités ordinaires*, on a voulu se détacher un peu de la réalité, parce qu'il y a des choses qu'on n'a pas pu dire. Par exemple, dans *Singularités ordinaires*, on n'a pas pu parler de l'ex-compagnon de Michèle Éclou-Natey parce qu'elle nous a demandé de ne pas en parler. On a respecté son souhait, on

respecte ce que les gens nous livrent. Mais finalement, dans *Singularités ordinaires*, on est déjà dans la fiction, dans une réalité tronquée¹.

Ce deuxième volet du triptyque de la personne suit une dramaturgie narrative fragmentée et dresse le portrait d'une jeune femme née en France de parents algéro-marocains, passionnée de danse hip-hop. Déchirée entre deux cultures, Nour El Yacoubi a coupé les ponts avec son entourage et est partie sans donner de nouvelles. La parole de plusieurs de ses proches (cousine, ex-compagnon, grand-mère, etc.), entrecoupée par la parole sociologique, dessine peu à peu la figure de Nour sur le plateau. Sans l'exprimer aussi explicitement que dans *Singularités ordinaires*, le GdRA entreprend de représenter une figure peu visible sur les scènes contemporaines institutionnalisées : une jeune femme racisée, une artiste praticienne d'un art appartenant aux contre-cultures. Dans un premier temps, le spectateur peut identifier la danseuse Nedjma Benchaïb au personnage de Nour, mais la mise en scène vient rapidement contredire une telle lecture. Nour traverse en réalité tous les interprètes sans qu'aucun d'entre eux ne l'incarne réellement. Le personnage est absent, représenté par le survêtement, par le souvenir d'elle que livrent les personnes qui l'ont côtoyée, ainsi que par les objets qui lui ont appartenu et qui sont exposés sur scène sous cloches, dans une scénographie qui emprunte à la muséographie son dispositif. Nour se reflète dans les corps des interprètes (acrobates, danseurs, comédiens). Chacun selon la spécificité de sa personne et de sa pratique artistique en est, de manière parcellaire, le réceptacle². Malgré le foisonnement et la saturation de matières artistiques, le GdRA cultive dans *Nour* une mise en scène du vide liée à l'absence. Avec ce spectacle, le GdRA prend le parti de l'incertitude, telle que l'analyse François Frimat au sujet de la mise en fiction de la danse :

La question n'est plus de savoir ce qui est vrai ou faux, mais d'expérimenter une incertitude conduisant à interroger le fondement et la fiabilité de ses propres certitudes, à reconnaître ainsi les vertus de la fiction pour faire rendre gorge au supposé réel, à faire siennes les vertus d'une danse de représentations³.

¹ Julien CASSIER, acrobate et cofondateur du GdRA, entretien du 29 décembre 2012.

² La critique du *Clou dans la planche* interprétait cette répartition des rôles et de l'incarnation éclatée de la manière suivante : « Une comédienne-danseuse interprète Nour au présent, son passé est relaté à tour de rôle par les cinq acteurs présents sur scène. Une ambiance certes confuse, mais d'une confusion volontaire, pour mieux incarner les états d'âme d'une jeune femme en quête d'identité et son interaction avec le monde qui l'entoure ». Roshnara CORBY, « Migrations », *Le Clou dans la planche* [en ligne], 21 mai 2011. Ressource numérique consultée le 25 juin 2017. <http://www.lecloudanslaplanche.com/critique-932-nour-migrations.html>

³ François FRIMAT, *Qu'est-ce que la danse contemporaine ?*, op. cit., p. 89-90.

Julien Cassier explique la manière par laquelle le GdRA a entrepris de fictionnaliser le portrait composé, sans abandonner le parti-pris et la méthodologie anthropologiques. Le groupe fait le choix de mettre en scène l'incertitude et la polyphonie des regards sur une personne. Et c'est précisément cette polyphonie qui a conduit à la fictionnalisation de la forme :

Avec *Nour*, on a voulu s'éloigner des choses réelles pour pouvoir avoir plus de liberté dans la narration, tout en gardant la chose qui tremble entre les deux. *Nour* est fondé sur l'histoire de Saïda. Nous avons eu un long entretien avec elle, puis Christophe Rulhes a eu l'idée d'avoir aussi le point de vue de l'entourage de ces personnes qui sont tiraillées par ces questionnements. La fiction est venue un peu naturellement avec les personnes qu'on a interrogées. On a demandé à Fatima de nous raconter l'histoire de sa nièce à qui elle avait demandé d'enlever le foulard pour qu'elle puisse travailler, mais on lui a demandé de le raconter en disant « Nour » à la place du prénom de sa nièce. Il y a eu Nicolas, le compagnon, puis ex-compagnon de Saïda. Avec lui, le passage à la fiction s'est fait assez naturellement. Christophe dit même souvent que le biais de la fiction lui a permis de livrer son histoire avec une plus grande sincérité¹.

Le spectacle est composé d'une introduction et de sept « paragraphes » dont les titres sont projetés sur l'écran que forme le pan vertical et blanc de trampo-mur². Chaque séquence répète rigoureusement un même format selon le modèle suivant : « § 1. Nos voyages. Géographie, sociologie, image³ », le numéro du paragraphe, le titre – toujours l'adjectif possessif « nos » et un nom – ainsi que le sous-titre qui juxtapose trois noms communs et précise l'orientation de la séquence. Ce spectacle ne met pas en scène le récit personnel que Nour pourrait faire de sa vie, de son parcours, de son identité comme les protagonistes de *Singularités ordinaires* ou ceux d'autres créations du GdRA⁴ ; *Nour* ne met pas non plus en scène le dialogue entre la personne et les artistes-chercheurs-vidéastes. Si l'on retrouve dans la composition des chapitres de *Nour* l'organisation méthodique de l'essai, la récurrence de l'adjectif possessif « nos » dans les titres de chapitre implique l'ensemble des créateurs dans la composition de cette histoire livrée à la troisième personne du singulier. Le « nos » inclut la pluralité de personnes en relation avec Nour : les personnages qui livrent

¹ Julien CASSIER, acrobate et cofondateur du GdRA, entretien du 29 décembre 2012.

² Le GdRA utilise en effet le signe « § » : « § 1 - Nos voyages - Géographie, sociologie, image » ; « § 2 - Nos douleurs. Cris, coups, corps » ; « § 3 - Nos mémoires. Fragments, fractions, sélections » ; « § 4 - Nos choix. Réalité, rêve, plans » ; « § 5 - Nos bifurcations. Déterminismes, violence, douceur » ; « § 6 - Nos continuités. Contrariétés, oublis, génétique » ; « § 7 - Nos attachements. Inscriptions, traces, objets » Le GdRA, *Nour*, 2011.

³ Le GdRA, *Nour*, 2011.

⁴ Nous pensons notamment à *Nos autres* créé en 2015 avec un groupe d'étudiants de l'Université Toulouse – Jean Jaurès, ou à *Lenga* (2016).

une part de l'histoire de la jeune femme, mais aussi les interprètes-chercheurs du GdRA ainsi que les spectateurs à qui revient la tâche de recomposer les béances de ce portrait troué. Si le fondement anthropologique et la tonalité documentaire restent manifestes, le GdRA modifie cependant les modalités de mise en œuvre du portrait en complexifiant le partage des voix qui s'étend au-delà du dialogue entre les « enquêtés » et les artistes-chercheurs.

Si les vidéos et l'écran géant occupent encore une large place dans le dispositif scénique et narratif de *Nour* (Figure 16, p. 418), les témoignages projetés sont ici une matière parmi les autres qui contribue à l'élaboration du portrait du personnage et non celle dont les autres matières dépendent. De la même manière, la figure de l'anthropologue n'est pas effacée, sa parole est encore largement mise en scène, mais elle apporte un point de vue parmi d'autres dans ce récit polyphonique. Tout en participant à l'esthétisation du portrait, les corporéités acrobatiques et chorégraphiques participent à la mise en scène d'un personnage à l'identité complexe et mouvante. Étudions cette fiction acrobatique hybride par le flot du mouvement acrobatique.

Le flot de l'acrobatie défigurée

Comme la parole et les images projetées, l'acrobatie de *Nour* forme un *flot*. Dans *Nour* sans doute plus que dans les précédents spectacles étudiés, la temporalité du mouvement acrobatique est étirée. L'acrobatie n'est pas condensée dans une durée réduite (cinq minutes pour un numéro standard, un peu plus ou un peu moins pour les séquences acrobatiques dans les créations contemporaines) et se défait de la fulgurance de l'acrobatie virtuose qui résiste sur les scènes contemporaines comme critère de définition du cirque. L'acrobatie que *Nour* met en scène n'est « pas habile, mais agile¹ », pour reprendre à notre compte une nuance proposée par le réalisateur Robert Bresson à propos des corps qu'il filme. Le geste acrobatique glisse d'une virtuosité fulgurante, *habile*, vers une virtuosité *agile*, endurente, sourde et plus discrète. L'habileté valorise la finalité du geste, l'« adresse² », c'est-à-dire la qualité de l'exécution, son « brio³ », sa « virtuosité⁴ ». Le geste qui nous intéresse ici, travaille et

¹ Robert BRESSON, *Notes sur le cinématographe* (1975), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2012, p. 47.

² Article « habile », in Paul ROBERT (dir.), *Le Nouveau petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, p. 1235.

³ *Id.*

⁴ *Id.*

met en scène l'agilité, le caractère du geste (« leste, souple, vif¹ ») et non sa finalité. Les acrobates du GdRA creusent et affinent un geste agile, une mise en déséquilibre du corps. Si le risque d'accident ou de blessure persiste, l'ombre de la chute ne plane pas à chaque saut. Julien Cassier et Nedjma Benchaïb cultivent une mise à l'épreuve plus sourde du corps et mettent en scène la finesse des élans, des rebonds ou encore la métamorphose du mouvement par l'usure.

L'étirement de la représentation et sa répétition déforment le geste, le montrent sous un autre point de vue. Comme la Compagnie d'Elles dans *Be Felice. Hippodrame urbain*, le GdRA révèle et met en scène les gestes moléculaires qui échappent habituellement au regard. Dans *Nour*, il y a quatre séquences de trampoline. La première met en scène une routine acrobatique assez classique composée de figures repérables. Elle installe pourtant, déjà, une circularité par la répétition de mouvements. Petit à petit, les figures s'effacent pour révéler le rebond, le contact avec l'élasticité de la toile. L'acrobate dessine des *motifs acrobatiques* en répétant les mêmes gestes dans une même séquence, puis d'une séquence à l'autre (voire d'un spectacle à l'autre). La répétition en boucle d'une brève séquence éprouve la résistance de ces gestes interstitiels au visible. La façon dont l'acrobate Julien Cassier appréhende le trampoline révèle plus particulièrement le moment du rebond, où son corps est en contact avec la toile, plutôt que le sommet de la courbe, le moment où sont habituellement réalisées les figures. L'acrobate accentue la visibilité de ce moment de basse intensité si l'on s'en tient au curseur de l'acrobatie classique, le moment de la prise d'élan qui tend vers le moment impressionnant de la figure. Le geste accompli dans cet intervalle est pourtant indispensable à la pratique du trampoline, puisque c'est ce rebond qui propulse le corps, qui lui donne son énergie. C'est au contact de l'élasticité de la toile que le corps décuple son dynamisme. Le GdRA met en scène la patience, la ténacité, la force de caractère sous-jacente à la virtuosité acrobatique que la répétition de mêmes gestes acrobatiques permet de révéler (au sens photographique du terme). La mise en scène de variations prend le contrepied du plus courant « catalogue² » de prouesses. Julien Cassier répète en boucle des gestes moléculaires.

Le « tombé plat dos » dans le trampoline répété dans *Nour*, apparaît également dans *ROërgue*. Dans cette forme plus expérimentale, une même cellule est répétée

¹ Article « agile », in Paul ROBERT (dir.), *Le Nouveau petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, p. 48.

² Barbara MÉTAIS-CHASTANIER, « Écriture(s) du cirque : une dramaturgie ? », *Agôn* [En ligne], *op. cit.*

plus longuement. On assiste ainsi à la révélation du geste moléculaire, interstitiel, qui lie les figures d'une routine acrobatique entre elles. C'est la répétition et la récurrence qui donnent une visibilité à ces fragments de gestes. La répétition participe également à la normalisation de l'exceptionnel. Le regard du public s'habitue à voir ce corps rebondir, la perception s'accoutume à la représentation de ce corps dans une posture inhabituelle. Le GdRA redéfinit l'acrobatie par la répétition, explore les strates sous-jacentes du geste acrobatique. Comme l'analyse Bernard Vouilloux à propos de la parole dans *Le geste ressassant*¹, la répétition du même engendre « l'altération de la forme² », elle participe à la démarcation d'une « forme canonique³ » ou de « modèles génériques⁴ », dans le cas qui nous intéresse, les figures de cirque. La répétition du geste moléculaire permet de s'approprier la nouveauté et d'en affiner sa perception (tant pour celui qui l'exécute que pour celui qui la perçoit) : « Ce qui importe, c'est que, par des moyens sûrs, la sensibilité soit mise en état de perception plus approfondie et plus fine, et c'est là l'objet de la magie et des rites, dont le théâtre n'est qu'un reflet⁵ ». Le corps de l'acrobate et l'œil du spectateur ont le temps de s'approprier ces formes nouvelles.

Une telle répétition semble mettre en place de nouveaux rites qui suppléent ceux dont le cirque est traversé. La ritualisation automatise, normalise et participe à la familiarisation du geste acrobatique ; elle ancre sa dimension « communautaire⁶ ». L'acrobatie participe en cela, par la spécificité de son expression, à la démarche anthropologique du GdRA. Le geste acrobatique répété s'inscrit ainsi dans un « éternel ressac⁷ », il partage le vertige de la circularité, de la temporalité, le déséquilibre du « faux-pas » que souligne Bernard Vouilloux :

Mais ce mouvement n'est pas porté par une dynamique, il n'est pas vectorisé par une fin qui serait son but ; il ne s'accomplit pas dans une trajectoire, dans un parcours : ce mouvement n'est pas celui du flux fluvial, mais celui du flot marin, en son éternel ressac – mouvement perpétuel, donc, tout se passant comme si la parole « ripait » sur une sorte de faux-pas qui l'empêche de se déployer, de se développer, et qui la contraint à *se reprendre*⁸.

¹ Bernard VOUILLOUX, *Le Geste* suivi de *Le Geste ressassant*, Bruxelles, La Lettre volée, 2001.

² *Ibid.*, p. 76.

³ *Id.*

⁴ *Id.*

⁵ Antonin ARTAUD, *Le Théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 140-141.

⁶ Marina SCRIBABINE, « Rite », in Étienne SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*, *op. cit.*, p. 1310.

⁷ Bernard VOUILLOUX, *Le Geste* suivi de *Le Geste ressassant*, *op. cit.*, p. 69.

⁸ *Id.*

La répétition permet en outre à l'acrobate, à l'interprète de s'approprier ce geste d'une manière physique ; peut-être parce qu'à force de répétitions le geste acrobatique « obéit » comme « les 9/10^e de nos mouvements [...] à l'habitude et à l'automatisme ». Il se détache de sa « [subordination] à la volonté et à la pensée¹ ». Il accède alors à la potentialité d'une expression qui s'autonomise du corps qui l'exécute, à la potentialité d'exprimer « quelque chose d'étrangement familier² ». Le caractère que développe le geste moléculaire remet en question la dimension spectaculaire courante dans le champ du cirque. Le geste moléculaire ritualisé accentue l'altération du geste acrobatique qui met en lumière la grâce, la vigueur et l'« attrait érotique³ » que ne manque pas de souligner Jean Starobinski. L'acrobatie renoue avec une certaine quotidienneté qui va à l'encontre de l'image de la virtuosité surhumaine souvent véhiculée par le cirque.

La circularité du geste l'extrait d'une temporalité bornée comme celle qui caractérise la figure ou la prouesse acrobatique qui se décompose en un début, un milieu (la posture hors-norme elle-même) et une fin ainsi que du « contexte de référents » qui, selon la contorsionniste Andréane Leclerc, « ne suggère en fait qu'une minime partie de cet art du corps⁴ ». Plutôt qu'un choc, une montée d'adrénaline, la répétition du geste moléculaire engendre une « pulsation⁵ ». Ce flot ressassant, ni progressif ni régressif, qui laisse, comme le suggère Bernard Vouilloux, la place à la « pulsion⁶ », s'attache au rythme et se rapproche en cela de la danse. Le corps expérimente la stabilité potentielle du mouvement acrobatique, plus précisément une paradoxale *stabilité de l'instabilité* puisque la répétition entretient une constance de l'instabilité, fragilité constitutive du mouvement acrobatique. La circulation d'un flot acrobatique, qui se substitue à la circularité de la routine, transforme la relation aux autres matériaux et aux autres arts en scène.

Une dépersonnalisation de l'acrobate

La mise en scène d'une acrobatie agile, altérée et circulatoire fait du flot acrobatique un mouvement familier qui le rend anodin, elle participe à la dépersonnalisation de l'acrobate que nous relevions déjà dans *Singularités ordinaires* et

¹ Robert BRESSON, *Notes sur le cinématographe*, op. cit., p. 34.

² Bernard VOUILLOUX, *Le Geste* suivi de *Le Geste ressassant*, op. cit., p. 68.

³ Jean STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, op. cit., p. 55-56.

⁴ Andréane LECLERC, « À la recherche d'un corps vide », in *La Contorsion : le corps à l'épreuve, à l'épreuve du corps*, Memento#7, op. cit., p. 7.

⁵ Bernard VOUILLOUX, *Le Geste* suivi de *Le Geste ressassant*, op. cit., p. 51.

⁶ *Id.*

que le GdRA accentue dans *Nour*. L'individualité de l'interprète virtuose s'efface au profit de la représentation de corps anonymes, les corps des acrobates deviennent des corps charnières et interstitiels. Porteurs d'une dimension mémorielle, ils sont la trace d'une absence. Ils participent, par délégation, à la stylisation du portrait composé.

Le choix du costume des acrobates de *Nour* – un survêtement uni, assez banal, sur lequel le mot « personne » est imprimé – accentue l'anonymat des corps et contribue à la dépersonnalisation des interprètes. Si l'on reconnaît les vêtements qu'affectionnent les praticiens et praticiennes de la danse *hip-hop* de la première décennie des années 2000, la largeur et la neutralité (pas de marques, des couleurs unies) des *sweats* à capuche rouge et des pantalons de survêtement blancs que portent les acrobates, participent à l'anonymat des interprètes. Cette dépersonnalisation permet de mieux révéler l'absence au moment présent du personnage de *Nour*. Le GdRA joue en outre sur les subtilités sémantiques du mot « personne¹ » qui désigne à la fois le « sujet » – c'est-à-dire l'« individu de l'espèce humaine » – et le « *quidam* », la « personne » dans son acception générale et indéfinie, « quelqu'un », mais aussi l'absence dans une tournure négative.

Le GdRA façonne un mouvement capable de neutraliser l'individualité par le flot du mouvement, mais aussi par la fatigue physique qu'implique la répétition de l'acrobatie, y compris celle de gestes simples, anodins et moléculaires. La répétition du geste acrobatique moléculaire laisse émerger « l'infinitude vivable dans le corps² » que Roland Barthes repère dans la fatigue et qu'il définit de la manière suivante dans ses cours au Collège de France sur *Le Neutre* : « Fatigue = revendication épuisante du corps individuel qui demande le droit au repos social (que la socialité en moi se repose un moment = thème topique du Neutre)³ ».

Bien que fragilisé, car désacralisé et détaché de références visuelles connues, le corps acrobatique, qui tend vers un certain anonymat, devient ainsi charnière, lien. Il est un potentiel nœud visuel au cœur de l'hétérogénéité et de la complexité de la scène. L'effacement de l'individualité permet l'émergence de résonances avec les autres modes d'expression artistique. *Nour* met en scène des corporéités

¹ Article « personne », in Paul ROBERT (dir.), *Le Nouveau petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, op. cit.*, p. 1912. Les citations qui suivent sont issues du même article.

² Roland BARTHES, *Le Neutre. Cours au collège de France (1977-1978)*, Paris, Seuil, IMEC, coll. « Traces écrites », 2002, p. 47.

³ *Ibid.*, p. 44.

acrobatiques plastiques, les corps ne sont pas « beau[x], quant à la forme¹ », mais « malléables », « susceptible[s] de se déformer sous l'action d'une force extérieure² ». Le geste moléculaire apparaît comme la « trace » d'une corporéité dont le mouvement se fait le réceptacle, le révélateur d'une absence ou encore l'activateur d'une mémoire. Le mouvement acrobatique ne joue pas un rôle symbolique ou métaphorique, il n'est pas une énigme à déchiffrer, mais une matière neutre à investir. Les corps acrobates de Julien Cassier et Nedjma Benchaïb dessinent la trace du corps absent de Nour qui ne prend forme que comme un corps doté d'une certaine forme de monstruosité : un corps parcellaire, fragmenté, pluriel, hybride et fantasmatique à l'image de la complexité constitutive de l'identité, un corps mental recomposé par les spectateurs. La mise en tension des corps projetés à l'écran et des corps en présence engendre l'expansion du corps absent par un travail mental. À l'occasion de recherches menées au sujet de l'incontournable cercle du cirque³, nous nous interrogeons sur la potentialité du cirque à faire émerger un « hors-champ » dans la mesure où la circularité de la piste s'en passe (bien que cette affirmation puisse être nuancée) et dans la mesure où les formes travaillent à mettre en scène une hypervisibilité du corps plus souvent que son absence, son manque ou le désir qu'il suscite. Le flot du mouvement acrobatique qui révèle la part moléculaire de l'acrobatie nous paraît être l'un des moyens de faire émerger un équivalent acrobatique du « hors-champ » cinématographique dont Jean-Louis Comolli rappelle qu'il est l'« autre nom du non-visible⁴ ».

Alors que l'altération de l'acrobatie pourrait être considérée comme un affaiblissement de la forme dans la mesure où le corps de l'acrobate ne met plus en scène son plus haut niveau de performance, cette transformation déplace et augmente les capacités expressives du mouvement acrobatique. Le flot que forment les lambeaux de cette acrobatie défigurée expérimente, en effet, de nouvelles relations avec les autres matières scéniques, notamment avec la parole.

Interférences

Nour fait l'objet d'une composition subtile. Le GdRA cultive les ambiguïtés, provoque des interférences entre les différents flots lorsque la densité de leur

¹ Article « plastique », in Paul ROBERT (dir.), *Le Nouveau petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit., p. 1971.

² *Ibid.*, p. 1972.

³ Voir notre communication « Cercle, circulaire, circularité, circulation » dans le cadre du séminaire *Vers un lexique des arts du corps et de la scène*, ILLA-CRÉATIS, Université Toulouse – Jean Jaurès, 12 janvier 2015.

⁴ Jean-Louis COMOLLI, *Corps et cadre. Cinéma, éthique, politique*, op. cit., p. 17.

expression simultanée sature la perception, efface la trace que témoins, chercheurs et artistes s'efforcent de raviver. Malgré les failles et les potentielles fausses routes, les interférences relient ce qui, au premier abord, ne semble pas aller de soi et crée des nœuds, des « rapports nouveaux¹ » entre « des personnes et des choses² ».

L'absence *révèle* la complexité et l'instabilité, la fluctuance de l'identité. Sébastien Barrier raconte : « Son identité se multiplie, se fissure. Dans le flou. C'est une identité diffuse et mouvante comme celle de tout sujet³ [...] » Le mouvement acrobatique combine tension et souplesse des tissus musculaires, mais aussi le choc de l'impact et l'élasticité du rebond ; l'échelle moléculaire en fait un mouvement poreux particulièrement propice à l'expression des tensions et des ruptures qui caractérisent l'identité. Notons par ailleurs, la concordance sémantique entre les termes employés par Catherine Malabou pour décrire un processus plastique qu'elle théorise, le vocabulaire acrobatique et le questionnement identitaire qui est au cœur de *Nour* : « De la modification à la métamorphose, de la migration à la modification se déploient les torsions, les voltes, les revirements d'une même impossibilité de s'échapper⁴ ». Les « torsions », les « voltes », les « revirements » expriment autant l'état du corps de l'acrobate en action que « l'identité diffuse et mouvante » de la jeune fille, qui se contorsionne entre la fidélité à ses désirs et le poids de l'héritage et des non-dits.

L'hétérogénéité et la densité des spectacles du GdRA font du corps acrobatique un « corps dialogique⁵ », selon l'expression utilisée par Isabelle Barbéris pour qualifier le corps du danseur dans les pièces du chorégraphe Loïc Touzé. De la même façon, le corps acrobate mis en scène par le GdRA « se bouture librement, s'augmente de paroles, de gestes, d'accessoires et de textes, pour constituer d'autres corps collectifs et politiques⁶ ». Le corps anonyme connaît une ouverture semblable ; il « ne s'achève jamais : s'il a un début, il n'a jamais ni milieu ni fin ». C'est un flot ressassant qui circule à l'intérieur du spectacle, se métamorphose et par là même transforme le portrait de la jeune femme. Il participe à une « structure dynamique dans laquelle la pièce antérieure est toujours dépassable (il n'y a pas d'œuvre d'art totale)⁷ ». En revenant au plus petit, le geste moléculaire met en place la potentialité

¹ Robert BRESSON, *Notes sur le cinématographe*, *op. cit.*, p. 27.

² *Id.*

³ Extrait de *Nour*, le GdRA. Relevé depuis la captation vidéo du festival *Circa* 2011, Auch.

⁴ Catherine MALABOU, *La Plasticité au soir de l'écriture, Dialectique, destruction, déconstruction*, *op. cit.*, p. 83.

⁵ Isabelle BARBÉRIS, *Théâtres contemporains. Mythes et idéologies*, *op. cit.*, p. 87.

⁶ *Id.*

⁷ *Id.*

d'une relation au monde. Les spectacles du GdRA sont inscrits dans des cycles. La dynamique générative se prolonge d'un spectacle à l'autre.

Malgré un plateau foisonnant d'informations (comme autant de fragments mémoriels), le GdRA cherche, avec *Nour*, l'invisible par le prisme de l'absence. Le geste acrobatique moléculaire participe à la remémoration. Il est ritualisé, pris au sein de flots. En se frottant aux autres matières, il décuple son potentiel expressif et déploie ses capacités fictionnelles. Il investit les aspérités de notre monde, exprime de manière non verbale ses reliefs et ses nuances. Sa dynamique est expansive et non pas circulaire. Le geste moléculaire révèle une image poreuse qui alimente la narration. Il condense, en outre, de manière subtile, la frontière entre réel et fiction. L'acrobatie défigurée, le geste moléculaire se libèrent de la « figure » de cirque, pour évoluer vers la projection mentale, l'imaginaire qui engendre la fiction. Rappelons l'étymologie commune des termes « figure » et « fiction », tous deux dérivés du verbe latin *fingere*, qui signifie à la fois « façonner » et « imaginer ». Le geste acrobatique glisse ainsi de la figure en tant que forme (liée à la vue) vers un élément de fiction (lié à la projection mentale).

Le spectateur ne se contente pas de voir, il sélectionne, traduit, compose et suture le spectacle et occupe une part active dans le processus de création. Dans *Nour*, le portrait du personnage principal ne prend forme que par le travail mental des spectateurs chargés d'assembler les bribes collectées, d'associer le flot chorégraphique et acrobatique, le flot verbal de la parole des comédiens, et celui, sonore et visuel, des films projetés. Le regard investit les plaies et participe au processus de cicatrisation ; il panse les béances de l'absence en recomposant le portrait de la jeune femme. Nour El Yacoubi n'existe que par l'interprétation de traces, par le collage, le montage d'indices hétérogènes. Au-delà du travail de recomposition d'un portrait kaléidoscopique qui permet par métonymie de dessiner des traits de caractère, de retracer un parcours, la part de mystère liée au personnage reste un creux à investir par le spectateur ; il y aura alors autant de « Nour », mais aussi autant de *Nour*, que de spectateurs.

La structure dynamique de ces spectacles ouverts permet le renouvellement de l'image. Le geste acrobatique se libère de sa finalité propre, il est partie prenante d'un processus génératif. Le corps acrobatique n'est pas seulement augmenté par l'agrès, il l'est aussi par les surimpressions et les résonances qui s'établissent avec les matières en présence. Cette acrobatie altérée ne s'inscrit donc pas dans un processus destructeur qui mènerait à sa disparition. Elle se transforme et se libère de sa dimension purement visuelle, virtuose et performative pour accentuer une expression sensible, kinesthésique et invisible. L'acrobatie altérée bouleverse la hiérarchie des arts en scène et elle ébranle les genres artistiques.

2.3.4. DE L'ŒUVRE MONSTRE À L'ŒUVRE MUTANTE : À DADA !!! DU CIRQUE DU DR PARADI

J'aimais plus que tout me promener, et promener les spectateurs avec moi, entre fiction et réalité. Je ne jubile au théâtre – c'est mon problème – que quand on parvient à me faire douter. Et jubile d'autant plus quand on me fait revenir de ce doute pour m'y plonger un peu plus encore à la prochaine occasion.

Sébastien Barrier¹

Afin d'explicitier la nuance que nous distinguons entre la part « monstre » et la part « mutante » des formes auxquelles donne lieu l'hybridation entre l'acrobatie et le texte, nous nous proposons d'étudier un spectacle qui assume et met en scène sa monstruosité, cultive l'indétermination et désamorce les frontières du cirque : *monstre* par sa composition, *mutant* par la dynamique qui meut sa composition. Précisons que c'est la curiosité de découvrir ce qu'une musicienne, chanteuse, parolière pouvait avoir à composer, à raconter, à montrer, à dire *avec* le cirque, *par* le cirque qui nous a amenée sous le chapiteau du Cirque du Dr Paradi voir *À dada !!!*, nous y avons trouvé un autoportrait tendre et critique du cirque ou plus précisément des cirques tant ce spectacle ne s'enferme dans aucune veine esthétique.

2.3.4.1. Œuvre monstre. Hybridité. L'Indétermination comme principe dramaturgique

Indétermination constitutive du spectacle de cirque

À dada !!! partage avec de nombreuses autres formes classiques ou plus contemporaines la pluridisciplinarité à l'œuvre au sein même du cirque. Ce spectacle met en scène des disciplines acrobatiques aériennes (trapèze et danse voltige), mais aussi des arts équestres (deux chevaux font partie du spectacle) et du clown. La danse-voltige, à la fois danse et acrobatie, est une discipline hybride, transartistique, ce mélange en fait une discipline inclassable, indéterminée : mi-danse, mi-acrobatie, ni danse, ni acrobatie ; une discipline hors cadre. Cette pluridisciplinarité

¹ Sébastien BARRIER, *Savoir enfin qui nous buvons*, Arles, Actes Sud, 2015, p. 21.

circassienne va de pair avec une pluriartisticité : le chant et la parole occupent une place conséquente dans le spectacle, ainsi que les arts plastiques et la scénographie. Les champs de compétences articulés dans *À dada !!!* sont donc très vastes, les matériaux hétérogènes ; cette forme hybride, de « sang mêlé », joue sur des ressorts scéniques très divers qui cultivent l'indétermination. Elle s'approprie et actualise la monstruosité formelle qui est courante sur les scènes circassiennes. Le cirque est un art monstre. Monstre, par l'hybridité de ses formes et par l'indétermination constitutive de son spectacle qu'accroît l'immense diversité des disciplines et des arts occupants les scènes circassiennes. L'articulation de disciplines et d'arts d'une telle hétérogénéité est tout à fait courante dans le paysage circassien. C'est souvent le choix esthétique, le style, ce que les artistes nomment leur *univers*, la signature d'un metteur en scène qui donnent à ces éléments disparates leur cohérence, qui les unifient. La monstruosité est ainsi atténuée.

À dada !!! est un spectacle particulier dans la mesure où il se soustrait à une telle classification en élargissant le montage jusqu'aux styles de cirque eux-mêmes. Aucune unité stylistique ne se distingue, si ce n'est une disparité capable d'exacerber l'hybridité, l'indétermination et la monstruosité du spectacle. Loin de se contenter d'un cirque spectaculaire et sensationnaliste, *À dada !!!* mobilise aussi bien la chair que l'entendement, les sens que le sens. La forme multiplie les écarts et les ruptures.



Figure 17 – À dada !!!, Cirque du Dr Paradi, 2014. Licence CC Abdoul Aziz Soumaïla.



Figure 18 – À dada !!!, Cirque du Dr Paradi, 2014. Licence CC, Abdoul Aziz Soumaïla.



Figure 19 – À dada !!!, Cirque du Dr Paradi, 2014. Licence CC, Abdoul Aziz Soumaïla.



Figure 20 – À dada !!!, Cirque du Dr Paradi, 2014. Licence CC, Abdoul Aziz Soumaïla. Le personnage de Nini sur le lustre aérien et Hans à cheval.

Indétermination exacerbée, patchwork d'esthétiques circassiennes

La scénographie, les costumes, les musiques, tout comme les voix chantées et parlées, comme les corporéités mises en scène, jusqu'aux relations à l'animal en scène mêlent différents styles et façons de faire du cirque. Toute tentative d'étiquetage du spectacle est entravée, chaque qualificatif que l'on pourrait avancer se trouve immédiatement contredit. L'identité du spectacle est indéterminée, elle flotte dans les méandres de la vaste et indiscernable entité cirque.

La scénographie, mi-velours rouge, mi-métal, expose d'emblée l'identité hybride du spectacle puisqu'elle oppose spatialement le divertissant et le militaire (glissant ici vers le carcéral) : un rideau de velours rouge fait face à une lourde porte métallique (Figure 17 et Figure 18, p. 431). Ces deux éléments, symboliquement chargés, fondent le spectacle de cirque moderne dont les formes contemporaines sont les héritières. Sans être ignoré, le sens et le poids d'un tel héritage n'est pas toujours conscientisé par les acteurs et les spectateurs du cirque ; sous les paillettes : les armes. La fusion opérée au fil des siècles dissimule sous le versant divertissant du cirque la domination sociale, patriarcale et coloniale qu'il véhicule. En séparant ces deux éléments, *À dada !!!* les surexpose, les renvoie face à face et instaure sans trancher entre eux les conditions du dialogue entre coercition et divertissement, entre ce que le cirque, spectacle monstre, a de plus brillant, mais aussi de plus violent, entre une capacité à provoquer l'évasion et à être le vecteur d'une domestication.

Les costumes sont souvent, dans les spectacles de cirque, l'un des signes distinctifs du registre circassien dans lequel s'inscrit un spectacle, voire d'enseignes ou de compagnies précises. Ici non plus, *À dada !!!* ne tranche pas et juxtapose des costumes de styles différents. Le costume militaire, héritage du cirque moderne, côtoie le smoking et le nœud papillon hérité des pratiques de cirque au Music-hall et dans les variétés. Le justaucorps à volants de Nini, la trapéziste, partage la piste avec le costume punk de l'un des garçons de piste et de cette femme, amazone de l'ombre, qui traverse la piste chaussée de cothurnes en métal. Notons encore la part d'exotisme nippon du costume que porte Pascaline Herveet lors de son apparition dans le prologue du spectacle. Ces costumes disparates traversent le spectacle, s'entrechoquent et s'articulent de tableau en tableau. Ils déstabilisent la perception en posant des repères esthétiques propres au cirque, tout en les déjouant sans délai.

Inclassable sur le plan sonore, la création musicale du spectacle est construite sur un principe de choc esthétique proche de celui des costumes, les styles musicaux sont très variés et s'enchaînent avec de fortes ruptures dans les textures sonores, dans les rythmes, les instruments, etc. Le chant *live* côtoie les musiques enregistrées. Les mélodies du chant s'articulent avec des passages parlés. La voix *off* (réalisée en

live depuis les coulisses) qui annonce les recommandations d'usage en début de spectacle, reprend régulièrement la parole. Cette voix se fait le ciment de l'indétermination sonore au sein de laquelle elle serpente et intervient. Elle s'apparente en cela à une « Madame Loyal », emprunt et actualisation de la figure du maître de piste du cirque classique communément nommé « Monsieur Loyal ». Comme la scénographie et les costumes, l'annonce des recommandations écrite et dite par Pascaline Herveet au début du spectacle participe à l'indétermination de la forme. L'annonce que l'autrice détourne surélève la tension entre le divertissement et la discipline et amorce, en outre, l'entrée dans la fiction :

Mesdames et Messieurs Bonsoir
 Quelques recommandations avant expérimentation
 Coupez vos cellulaires
 Je répète
 Coupez vos cellulaires
 Les photos et les flashes sont strictement interdits sous peine d'exclusion, excepté pour les professionnels habilités.
 Je répète
 Les photos et les flashes sont strictement interdits
 Attention Attention
 Pour la sécurité de tous, aucune libre circulation pendant la séance.
 Si vous craquez, pas de panique, nous ne sommes pas des monstres.
 Rapprochez-vous des agents assermentés situés devant les SAS de sécurité¹.

Pascaline Herveet s'approprie le vocabulaire d'usage dans les « recommandations », souvent préenregistrées, diffusées en début de spectacle (« Mesdames et messieurs Bonsoir », « cellulaires » (x2), « photos », « flashes », « strictement interdits », « attention », « sécurité »), mais des indices transforment le message et donne le ton de ce qui n'est pas annoncé comme un spectacle, mais comme une « expérimentation ». Le champ lexical de la *sécurité* est exacerbé. L'annonce glisse de l'invitation cordiale à se soumettre aux conventions du comportement de spectateur, à la « strict[e] interdiction » incluant la notification d'une punition, « sous peine d'exclusion », en cas de non-respect de ce qui était initialement annoncé comme des « recommandations ». La phrase non verbale « aucune libre circulation pendant la séance » accentue la dimension coercitive de la séance de spectacle dans laquelle se sont engagés les spectateurs, tout comme les termes d'« agents assermentés » (les garçons et filles de piste) et de « sas de sécurité » (l'entrée du chapiteau). L'injonction « coupez vos cellulaires » est répétée une

¹ Pascaline HERVEET, « Annonces *À dada !!!* », *À dada !!!*, Cirque du Dr Paradi, inédit.

troisième fois à la fin de l'annonce : « Coupez vos cellulaires, restez dans vos cellules, la raie bien au milieu, oui, comme ça c'est parfait¹ ». Elle est prolongée par une nouvelle injonction qui joue sur l'homophonie entre « cellulaire » et « cellules ». Ce spectacle au titre enfantin opère donc, dès l'annonce, une surimpression entre le champ du spectacle et du carcéral. À une annonce rassurante, se substitue une annonce angoissante, oppressante, que la voix s'empresse de désamorcer : « Si vous craquez, pas de panique, nous ne sommes pas des monstres² ». Bien qu'employé dans une tournure négative, le terme « monstres » révèle la posture de l'artiste qui, ici, se pose d'emblée comme une figure autoritaire et possédant un pouvoir de coercition sur la masse de spectateurs. La voix ponctue régulièrement son annonce par des « Mesdames et Messieurs », elle entretient l'alternance de registre et installe une ambivalence entre un espace spectaculaire et un espace coercitif.

Sans rompre avec un montage des attractions et la suture de matériaux composites spécifique au spectacle de cirque, *À dada !!!* intensifie le degré d'indétermination élevé en principe de composition. Le spectacle déroute et déjoue les attentes, trouble les représentations, *transforme le monstre même*. Il serait possible de nous opposer que les costumes et les genres musicaux de ce spectacle sont aussi hétéroclites que lorsque des numéros autonomes sont juxtaposés pour former un plateau, un cabaret, une scène de variété. La différence se trouve ici dans la façon dont Pascaline Herveet compose avec cet éclectisme. Elle ne se contente pas de la juxtaposition du collage, mais réalise un véritable montage, un tissage, accentuant l'indiscernabilité propre au genre et par conséquent le caractère monstre du spectacle. L'indétermination à l'œuvre dans *À dada !!!* ne se limite cependant pas à la forme mais trouve un prolongement dans la mise en scène de l'un des axes centraux du spectacle : la question de la représentation des âges de la vie.

Un spectacle *transâge*

La connotation enfantine de son titre peut le laisser présager, *À dada !!!* est un spectacle qui aborde la délicate question de l'âge et du cirque : l'âge des corps mis en scène ainsi que l'âge supposé des spectateurs. *À dada !!!* entreprend de critiquer deux éléments qui font que le cirque a des allures de « pays imaginaire » à la manière de celui que façonne James Mathiew Barrie : le chapiteau abrite l'éternelle jeunesse des acrobates et s'accompagne de l'idée reçue qui cantonne le cirque à un spectacle pour

¹ *Id.*

² *Id.*

enfants ou, au mieux, destiné à un public familial. La création contemporaine ne cesse de chercher à se démarquer de ce présupposé. Par ailleurs, les corps vieillissants satisfont mal l'impératif de performance (au sens circassien d'exploit) qui persiste sur les scènes circassiennes et acrobatiques : ils en sont rapidement exclus ou sont relégués en arrière-plan. Il n'est pas rare qu'à peine trentenaires, les circassiens entament leur reconversion. Précisons que cette sous-représentation des corps vieillissants – qui n'est pas spécifique au cirque – concerne d'abord les disciplines acrobatiques ; le jonglage et les pratiques clownesques y résistent mieux.

Déjà au tournant du XVIII^e siècle, la célèbre Mme Saqui, qui commença, jeune fille, sa carrière de funambule en sylphide, subissait les commentaires acerbes des chroniqueurs lorsqu'elle atteignit la trentaine – « [elle] s'était d'ailleurs assagie en s'épaississant, en même temps que s'accroissait, bien qu'elle n'eût alors que trente-et-un an, ce qu'il y avait d'un peu brusque et d'un peu viril en elle¹ », commente Paul Ginisty. Elle dut se travestir en vieil homme la soixantaine venue pour continuer à travailler – « Elle parut, non plus en guerrière, mais dans un costume de pèlerin, avec une longue barbe postiche² [...] ».

La compagnie, que nous nous permettons de qualifier de « hors d'âge » (à l'échelle de la durée de vie souvent courte des compagnies de cirque), qu'est le Cirque du Docteur Paradi fondé en 1985 prend à revers l'un des points aveugles de cet art, le vieillissement des artistes, critiquant dans le même temps l'éternelle jeunesse des acrobates. Intéressons-nous plus particulièrement au personnage de Nini, interprété par la cofondatrice du Cirque du Dr Paradi, Régine Hamelin. Nini est une femme muette qui s'exprime en langue des signes française et évolue sur un agrès aérien en forme de lustre. Aux antipodes du visage poupon des jeunes acrobates, le corps de la trapéziste à la chevelure grise et au visage ridé contraste avec un costume d'un pastel irisé, gainant et vaporeux semblable à ceux que portent couramment de (jeunes) trapézistes. Son corps tranche également avec le jeu et les accessoires enfantins de l'interprète qui prolongent la connotation du titre. Ces ambivalences font de Nini une figure *transâge*, une version *kitsch* de la sylphide³. Soulignons la dimension transgressive que représente le simple fait de mettre en scène le corps d'une femme acrobate âgée dans un spectacle de cirque. Il est si rare de voir une vieille trapéziste en activité que nous avons longuement scruté le visage

¹ Paul GINISTY, *Les Mémoires d'une danseuse de corde. Mme Saqui (1786-1866)*, op. cit., p. 128.

² *Ibid.*, p. 180.

³ Du XVIII^e au XXI^e siècle, le ballet classique n'a cessé d'être une référence pour les formes circassiennes.

de Nini à la recherche d'indices qui trahiraient une jeune acrobate grimée interprétant Nini, sans succès.

La voix *off* souligne avec ironie et cynisme la violence de cette occultation et renforce par contraste la force de cette simple présence, privée de la parole, face à la norme sociale dominante en matière d'âge dont rend compte l'usage de formules à l'impératif :

Censurez-vous Nini
Validité périmée
Vos droits sont épuisés Nini
C'est une fausse piste
Fantasme non homologué
Désir non ignifugé
Censurez-vous
Validité périmée
Je répète
Validité périmée
Sortez de ce programme¹.

L'immense distance entre la représentation du corps de l'acrobate et la mise en scène dans laquelle elle s'inscrit, accentue le caractère doublement monstre, hors norme et hybride, du personnage. La mise en scène de la trapéziste en justaucorps pastel révèle l'incongruité des représentations naïvement romantiques (persistantes dans certaines productions) sur les scènes actuelles, et met en lumière la nécessité de proposer d'autres représentations de genre et d'âge dans les spectacles de cirque. La surenchère kitsch surexpose et critique les mythologies circassiennes qui cantonnent cet art à l'enfance et sa pratique aux corps jeunes. La corporéité particulière de l'acrobate âgée, délicate et précautionneuse, donne à voir une autre sensualité de l'acrobatie.

À dada !!! expérimente et critique les représentations du cirque et son agencement. Cette forme autoréférentielle joue pleinement le jeu de l'hybridité du spectacle, jusque dans l'indétermination esthétique. Avec tendresse, mais sans nostalgie, Pascaline Herveet recycle, réinterprète et propose une appropriation critique d'un patrimoine, de la variété de ses matériaux et de ses esthétiques, ainsi que de ses principes dramaturgiques dont elle contribue à déplacer les possibles de la représentation. Déstabilisant sans cesse le regard, elle compose une œuvre monstre, car indéterminée et fluctuante, qui transgresse les frontières et les codes tacitement observés. À l'autoréférentialité de cet autoportrait circassien, *À dada !!!* ajoute une

¹ Pascaline HERVEET, « Annonces *My prince* », *À dada !!!*, Cirque du Dr Paradi, inédit.

dimension qui fait glisser ce spectacle d'une œuvre monstre (composite et étrange) vers une œuvre mutante puisque la façon dont s'articulent ces éléments hétérogènes, parfois pensés comme contradictoires, opèrent des transformations dans le temps même de la représentation.

2.3.4.2. Œuvre mutante. Hybridation. Processus d'indétermination

L'hybridité et l'indétermination dont fait preuve *À dada !!!* ne sont pas figées, elles sont au contraire mouvantes et font de cette œuvre monstre une œuvre mutante, c'est-à-dire changeante (muter, du latin *mutare* : changer), elle déjoue ainsi les stéréotypes et la catégorisation auxquels même le monstre s'expose. Auxquels plus que tout autre le monstre s'expose ?

Attentes provoquées puis déjouées

C'est l'hybridation comme processus, et non pas seulement l'hybridité comme résultat, que met en scène ce spectacle. Chaque tableau et les éléments qui les composent transforment la perception initiale, ils provoquent une mutation dans la lecture que le spectateur fait des signes et du sens que le spectacle construit. *À dada !!!* mobilise les ressorts spectaculaires et la théâtralité du cirque, convoque bien l'imaginaire circassien, mais un détail, la spécificité d'une corporéité, une scène, des éléments de discours déplacent la trajectoire de la lecture par les spectateurs et transforment les représentations. Cette instabilité à l'œuvre commence avant même le début de la représentation, comme en témoigne l'expérience que nous avons pu faire de l'entrée dans cette œuvre mutante.

Aurillac, août 2014. Dr Paradi. Deux chapiteaux dressés au fond du Parc Hélicas. Il faut traverser l'entière effervescence du festival pour y accéder. Hélicas 1. Au bout de la cour. Hélicas 2. Au bout du champ. Premier soir de festival, la foule ne se presse pas dans cette zone satellitaire de la plus grande foire aux spectacles de rue en France. L'ambiance est encore calme, l'herbe fraîche ; tranquillement la fête monte. Dès le premier regard posé sur le chapiteau-bar le style « Paradi », de fer forgé, piquant et grave, transpire ; les lettres acérées tranchent déjà avec la douceur sucrée et consensuelle dont une partie du cirque actuel se satisfait. Nous devons le concéder, l'esthétique « nouveau cirque » – avec ce que cette expression peut avoir de datée – que nous avons présumée en venant voir le spectacle de l'une des compagnies historiques de ce mouvement d'un autre siècle commence déjà à s'évanouir. Dans la file de spectateurs qui se forme à l'entrée du chapiteau-spectacle,

un garçon de piste s'affaire. Son costume, smoking et nœud papillon, tranche avec l'exposition du plasticien Mika Pusse installée sous le chapiteau-bar qui rompt elle-même avec le caractère enfantin du cirque. Nos craintes de voir un cirque nostalgique ressurgissent. Puis, prenant cette piste à revers, c'est une jeune femme portant calot et veste militaire, élément majeur de l'imaginaire collectif du cirque classique avec le chapiteau, qui nous donne une contremarque. Les premiers indices que nous percevons installent l'incertitude, nous ne savons plus quel genre de cirque nous allons voir. Nous ne sommes pas encore entrée dans le chapiteau que nos automatismes de spectatrice (trop) avisée sont ébranlés. Ils ne cesseront de l'être tout au long de la représentation. Les chocs, les tensions, les superpositions, les surexpositions à l'œuvre dans le montage provoquent l'instabilité de l'identité du spectacle. Les codes et les esthétiques du cirque sont réinvestis par un agencement qui les déplace. Certains stéréotypes dont les scènes circassiennes peinent à se défaire (quand elles ne contribuent pas à les entretenir en les vidant de leur substance) sont ébranlés. La voix et le discours qu'elle porte entreprennent de déstabiliser le visible, d'en transformer la lecture.

Mutation par la voix

Dans ce spectacle hybride, le cirque n'est pas mis en scène pour lui-même, la voix *off* chargée des recommandations d'usage brise la clôture de l'autoréférentialité circassienne, devient un personnage. Elle porte une parole à contre-courant de la composition des matériaux visuels qu'elle transforme par son discours.

La première annonce dépasse sa fonction informative. Seuil du spectacle, elle expose les conventions de la représentation. Elle exprime d'emblée la bascule dans un espace-temps spectaculaire dont elle assume le caractère fictionnel, tout en déjouant les attentes d'un cirque familial et divertissant que laissent pourtant entendre le chapiteau et le titre, *À dada !!!*. « Surveillez étroitement vos enfants... Stop. C'est trop étroit. Ils ne respirent plus. Ils ne respirent plus¹ » prévient la voix dans son annonce d'ouverture. Prenant au mot la dimension martiale du cirque, les recommandations délaissent rapidement la grande cordialité du vocabulaire d'usage pour un champ lexical sécuritaire et accentuent la dimension coercitive de la représentation. Les formules de politesse *priant le public de bien vouloir* éteindre les téléphones portables, *etc.* sont évacuées au profit de l'impératif, « coupez vos cellulaires », et de formules anxiogènes usant de litotes et d'antiphrases :

¹ Pascaline HERVEET, « Annonces *À dada !!!* », *À dada !!!*, Cirque du Dr Paradi, inédit.

Attention Attention

Pour la sécurité de tous, aucune libre circulation pendant la séance.

Si vous craquez, pas de panique, nous ne sommes pas des monstres.

Rapprochez-vous des agents assermentés situés devant les SAS de sécurité.

Attention Attention.

[...]

Si un individu portant ce signe ostentatoire [une croix blanche sur fond noir] vous adresse la parole, ne l'écoutez pas.

C'est un intermutant. Il est très dangereux¹.

L'artificialité du spectacle, la fiction qu'il joue est marquée par le déplacement spatio-temporel opéré malgré les adresses directes au public. La posture du public de *À dada !!!* – ces « chers membrés du parti » – est ainsi d'emblée énoncée, sa « domestication² » que théorise le sociologue Serge Proust, est clairement affichée, tout comme le piège dans lequel il vient docilement d'entrer. La voix brise la circularité autoréférentielle, souligne la capacité du cirque à dire le monde. Elle surexpose la coercition par le divertissement et le spectacle à l'œuvre dans nos sociétés dominées par les médias et la communication, suggérant l'actualité de la maxime antique *panem et circenses* (du pain et du cirque). Cette voix qui ne cesse de décaler le regard, d'opérer la mutation des représentations, travaille en surimpression, vient troubler la perception et modifie les images. Elle intensifie et expose l'artificialité de l'art comme celle du monde. Elle fait d'une œuvre monstre, une œuvre mutante, ne cessant de modeler les représentations et empêchant toute cristallisation.

De nombreux spectacles de cirque ont souhaité montrer l'envers du décor, peu ont osé s'emparer en pleine conscience de l'une des dualités constitutives du cirque : festif, enfantin, coloré et brillant, un brin nostalgique, spectaculaire et jubilatoire, profondément coercitif et conservateur. *À dada !!!* est un spectacle *queer* dans la mesure où cette mise en scène critique, déstabilise et remotive les codes et les représentations circassiens. Pascaline Herveet manie l'art de jouer avec les tensions, de faire craquer les coutures, de désamorcer les présupposés et compose un spectacle aux faces multiples et mouvantes qui, d'une lame bien aiguisée, révèle et renverse les valeurs que le cirque porte, tout en le dépassant, l'ouvrant au monde, le déformant par le verbe sans jamais en figer la représentation. Pascaline Herveet ne

¹ *Id.*

² Serge PROUST, « La domestication du corps du spectateur », in Catherine DUTHEIL-PESSIN, Alain PESSIN, Pascale ANCEL (dir.), *Rites et rythmes de l'œuvre II*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2005.

tranche pas, elle « active et maintient ouvert l'espace de l'hésitation sans lequel rien ne peut se fabriquer¹ » et laisse les spectateurs dans ce mouvement inachevé.

¹ Vinciane DESPRET, Isabelle STENGERS, *Les Faiseuses d'histoires. Que font les femmes à la pensée ?*, Paris, La Découverte, « Les empêcheurs de penser en rond », 2011, p. 181.

2.3.5. PROSODIE ET CHANSON : CADENCE ET MUSICALITÉ DU CORPS ACROBATIQUE

ROèrgue du GdRA, qui s'apparente à un concert-ciné, et la pièce-poème *Les Petits Bonnets* écrite par Pascaline Herveet (Les Elles, Cirque du Dr Paradi) pour le chapiteau, sont deux formes acrobatiques dans lesquelles la musicalité est un nœud de l'hybridation entre l'acrobatie et le texte, entre l'acrobatie et la parole. Soulignons que le metteur en scène du GdRA, Christophe Rulhes, a, comme l'autrice et metteuse en scène Pascaline Herveet, la particularité d'avoir une expérience de la scène et de la création par la musique : il est avant tout musicien multi-instrumentiste, elle est chanteuse, *leader* du groupe Les Elles dont elle écrit et compose les chansons. Ces deux formes travaillent à l'orchestration de la prosodie de la langue et du corps acrobate. Les voix scandent et chantent, tout autant qu'elles disent, voire jouent. Quelle place les textes prennent-ils dans cette relation étroite qu'entretiennent l'acrobatie et la musique ?

Il est toutefois nécessaire de rappeler que les formes circassiennes sans musique ni son sont particulièrement rares. Le compositeur et critique musical Gérard Condé considère la musique au cirque comme un « contrepoint du mouvement silencieux¹ ». La musique décuple souvent la dimension spectaculaire de l'acrobatie dont elle souligne la composition *crescendo* et ponctue les enchaînements. Depuis les prémices du cirque moderne, la musique soutient le cheminement émotionnel des formes et contribue à la mise en scène de la prouesse et du risque. Dans l'article qu'elle consacre aux musiques du cirque, l'actrice, metteuse en scène, compositrice et chercheuse Kim Baston de l'Université de La Trobe en Australie analyse que la tonalité plutôt « joyeuse » de la musique de numéros qui mettent en scène « à la fois l'euphorie et le risque [...] confirme la fonction de la musique de procurer de l'excitation et, simultanément, du réconfort² ». La musique, au cirque comme lorsqu'elle s'articule avec d'autres arts notamment le théâtre et la danse, participe à l'exaltation de la scène. Elle « intervient à la limite entre temps théâtral de la fiction

¹ Gérard CONDÉ, « Les tonalités de la musique de cirque », in *Arts de la piste* n°26, Paris, HorsLesMurs, janvier 2003, p. 20.

² Traduction personnelle. « If the circus act includes both exhilaration and risk, the predominantly 'joyful' emotional quality expressed by traditional circus music confirms the function of the music to provide both excitement and simultaneous reassurance ». Kim BASTON, « Circus music : the eye of the ear », in Katie LAVERS, Peta TAIT (dir.), *The Routledge circus studies, op. cit.*, p. 124.

et temps social de la “séance”¹ » comme l’analysent Bénédicte Boisson et Éric Vautrin au sujet de la musique dans les mises en scène de théâtre. Les musiciens, les compositeurs et les créateurs sonores jouent un rôle important dans les créations circassiennes classiques et contemporaines, ils sont souvent de proches collaborateurs des artistes en scène². La musique *live*, le chant et les chansons sont bien plus couramment mobilisés dans les créations contemporaines de cirque que le texte parlé³. Les acrobates, qui s’entraînent pour beaucoup en musique, chantent (et jouent d’un ou de plusieurs instruments) plus fréquemment qu’ils ne prennent la parole en scène⁴. La musique partage avec le mouvement acrobatique son écart avec le *logos* et une certaine abstraction. L’élan musical dialogue ainsi avec l’élan acrobatique. Les *vibrations* musicales soutiennent celles émises par la corporéité acrobatique et réciproquement. Le metteur en Daniele Finzi-Pasca explique la manière musicale dont il dirige les acrobates : « Je demande toujours aux acrobates de penser à chanter leur mouvement, de le penser comme une respiration qui devient vibration, mot, parole, idée, point de vue sur la vie⁵ ». Le rythme, les

¹ Bénédicte BOISSON, Éric VAUTRIN, « Les compositions sonores au théâtre, essai de synthèse », in Claire GUIU, Guillaume FABUREL, Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, Henry TORGUE, Philippe WOLOSZYN, *Soundspaces. Espaces, expériences et politiques du sonore*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 32.

² Ivan Roussel pour la Compagnie Non Nova dirigée par Phia Ménard ; Maria Bonzanigo, cofondatrice de la Compagnia Finzi Pasca, est compositrice ; le compositeur Robert Miny a contribué par sa musique à la fabrique de l’identité artistique du Cirque Plume ; etc.

³ Au sujet de la place de la musique dans les créations circassiennes, voir le dossier « Cirque & musique », coordonné par Odile Cougoule publié en 2003 dans la revue *Arts de la piste* ainsi que la synthèse réalisée en 2015 par Charlotte Lipinska et coordonnée par Anne-Lise Cottet pour Circostrada.

« Cirque & musique », dossier coordonné par Odile COUGOULE, *Arts de la piste* n°26, Paris, HorsLesMurs, janvier 2003. Ressource numérique consultée le 1^{er} juillet 2017. <http://rueetcirque.fr/app/photopro.sk/hlm/detail?docid=204790&rsid=26&pos=2&psort=realdater:D&pit msperpage=20&ppage=1&pbase=ARTICLE&target=doclist#sessionhistory-78qMw1EL>

« Cirque et Musique : de l’illustration musicale à la création sonore », synthèse réalisée par Charlotte LIPINSKA et coordonnée par Anne-Lise COTTET, Circostrada, 2015. Ressource numérique consultée le 1^{er} juillet 2017.

<http://rueetcirque.fr/app/photopro.sk/hlm/detail?docid=304942&rsid=26&pos=3&psort=realdater:D&pit msperpage=20&ppage=1&pbase=ETUDE&target=doclist#sessionhistory-ready>

⁴ Timshel a créé *Soritat* (2014) avec le groupe de polyphonies occitanes La Mal Coiffée, La Compagnie 111 a engagé une chanteuse et un chanteur lyrique pour sa création *Espace* (2016), les musiques des spectacles du Cirque du Soleil sont identifiables entre mille et l’« Entrée des gladiateurs » (1897) du compositeur tchèque Julius Fucik reste l’un des standards musicaux du cirque. Dans les compagnies de cirque contemporain suivantes, ce sont les acrobates qui prennent en charge la musique et le chant en scène. Parmi les nombreux exemples, citons Camille Decourtye de Baro d’Evel (*Le Sort du dedans, Bestias, etc.*), Samantha Lopez de la jeune compagnie La June dans le spectacle *Dru* ou encore Jur Domingo (chant) et Julien Vitecoq (guitare) de la Crida Company. Ces derniers ont produit plusieurs albums (*Juste ici, Ladrona, A boca llena, Fossile*) et présentent tout aussi régulièrement des concerts sous le nom du groupe Jur que leurs spectacles.

⁵ Daniele FINZI-PASCA, auteur, metteur en scène et cofondateur de la Compagnia Finzi Pasca, entretien du 25 février 2012.

mélodies, les tessitures sonores semblent jouer un rôle d'intermédiaire dans l'échange kinesthésique entre les corps acrobates en scène et ceux des spectateurs.

2.3.5.1. *ROërgue*, un « concert-ciné » en scène

Bien que l'on retrouve dans *ROërgue*, comme dans les autres créations du GdRA, la vidéo, l'acrobatie et la musique (dont la voix), cette forme hybride relève sans doute plus fondamentalement du concert que de la forme acrobatique, théâtrale ou chorégraphique : un « concert-ciné » acrobatique. Le rock improvisé par Christophe Rulhes (guitare et chant) et par le batteur Camille Gaudou donnent la cadence à l'ensemble de la forme performative, la voix du comédien Sébastien Barrier scande et chante presque les textes plus qu'elle ne les dit ou les parle. Le flot de sa parole est mené par la prosodie, et le rythme de son élocution est plus attentif à la musicalité de la voix, aux subtilités du timbre, aux accents qu'il impulse qu'aux rythmes syntaxiques indiqués par les textes. Quand il ne rythme pas la scène par les impacts et les impulsions de ses mouvements acrobatiques *dans* le sol (plus qu'*au* sol tant ses mouvements semblent le creuser) ou avec le trampoline, l'acrobate Julien Cassier manipule une console de musique électronique.

ROërgue est la quatrième performance de la série *Portrait et territoire* réalisée par le GdRA parallèlement au *Triptyque de la personne*. Malgré la consonance occitane de son titre, dérivé du nom occitan Rouergue, l'ancien nom de l'Aveyron, *ROërgue* est un « portrait » des Côtes-d'Armor¹. La scénographie, les costumes et la lumière sont sobres, ils ne donnent à voir que leur technicité : un écran, les câbles d'amplification des voix et de sonorisation des instruments, des projecteurs, des vêtements de tous les jours², un trampoline (sans appareillage scénographique spécifique contrairement à *Singularités ordinaires* ou à *Nour*), (Figure 21, p. 445). La vidéo occupe une place très importante comme dans un grand nombre des créations du GdRA. Un écran géant est disposé en fond de scène sur lequel sont projetés les films réalisés par le GdRA.

¹ L'association de développement culturel et artistique des Côtes d'Armor, Itinéraires-Bis, est à l'origine de *ROërgue* qui a principalement été diffusé en Bretagne au cours de l'année 2012 et qui a été repris en région toulousaine grâce à des structures partenaires de cette compagnie implantée en Occitanie. Ce concert-ciné a été notamment performé à Mix'art Myrys à Toulouse.

² Les vêtements ordinaires que portent les quatre interprètes de *ROërgue* sont plus proches de ceux qu'ils pourraient porter lors de répétitions que de vêtements dont le caractère « ordinaire » s'inscrit dans l'économie dramaturgique de la forme, comme c'est le cas dans *Nour*.



Figure 21 – ROërgue, Le GdRA, 2012. © Jean-Marie Legros.



Figure 22 – ROërgue, Le GdRA, 2012. © Julien Cassier.

Fidèles à leur démarche documentaire et ethnographique, les membres du GdRA ont rencontré des habitants des Côtes-d'Armor qu'ils ont filmés dans des espaces quotidiens, chez eux ou sur leur lieu de travail. Les images rapportées de ces rencontres composent autant de portraits qui abordent la vie personnelle, familiale ou professionnelle : un marin à quai, un trio de danseurs traditionnels bretons, une jeune maman installée à Guingamp tout juste arrivée de Mayotte, un couple de retraités simplement attablés, une pêcheuse de palourdes, une famille d'éleveurs de vaches. De personnage en personnage, les portraits successifs qui durent entre quatre et huit minutes chapitrent le concert. Cette performance se démarque des mises en scène précisément orchestrées des productions plus conséquentes (par le temps de création et le budget qui leur sont accordés) du GdRA, *Singularités ordinaires*, *Nour*, *Sujet* ou *Lenga*, ce qui offre un espace propice à l'expérimentation, sans exclure une certaine composition. Cette performance s'appuie sur un texte de Bruno Latour intitulé « La mondialisation fait-elle un monde habitable ?¹ », dans lequel le philosophe entreprend de repenser le concept de « territoire ». C'est le texte que scandait Sébastien Barrier durant le prologue du concert-performance ; la phrase suivante qu'il répète à de nombreuses reprises et que nous interprétons comme l'horizon dramaturgique du spectacle en est extraite : « Un territoire, c'est d'abord la liste des entités dont on dépend² ». *ROërgue* tisse un maillage entre les arts – les images, les voix, les corporéités et la musique – qui tend et noue les faisceaux de relations entre les habitants. Cette trame participe à la représentation d'un territoire qui, selon Latour, déborde largement des contours de la carte.

Les portraits de *ROërgue* sont extrêmement lacunaires, ils ne montrent qu'un mince fragment de la vie des gens. Les images projetées sont parcellaires. Le cadrage découpe ostensiblement les corps et les paysages et laisse ainsi une large part au hors-champ. Le découpage et le montage des portraits filmés ainsi que les interférences avec les autres matières en scène stylisent et esthétisent un portrait qui trace celui d'un département à partir celui des personnes filmées. La composition de cette matière hétérogène dont le montage est propice aux courts-circuits fictionnalise le portrait performé dans la mesure où la poétique prend le pas sur la (supposée) réalité des images dont le style reste documentaire (bien que le parti-pris fictionnel de cette forme ne soit pas aussi explicite que dans *Nour*). La séquence

¹ Bruno LATOUR, « La mondialisation fait-elle un monde habitable ? », in « Prospective périurbaine et autres fabriques de territoires », *Territoires 2040 n°2*, Paris, La Documentation française, DATAR, 2010. Ressource numérique consultée le 3 janvier 2013. <http://territoires2040.datar.gouv.fr/spip.php?article60>

² *Ibid.*, p. 13.

consacrée à la jeune femme surnommée « Petite fleur des îles », jeune maman récemment arrivée à Guingamp depuis Mayotte, ne montre que des mains crispées, croisées sur ses cuisses. La dernière séquence ne montre qu'un pan de la cuisine de Marie-Claire et Gérard Milon. L'attention se porte alors sur des détails : la cafetière, le chien qui s'agite, les visages, aucune parole n'est prononcée. Leur identité est béante, tout est à inventer par le spectateur.

Chaque portrait est ponctué par un plan fixe de plus d'une minute où les personnes posent immobiles et muettes face à la caméra à la manière du *Cinématon* de Gérard Courant¹. La famille Billard, un couple d'éleveurs et leurs trois enfants sont ainsi filmés en plan rapproché poitrine. Le GdRA superpose un code de l'image fixe photographique, la photo de famille, à l'image mobile de la vidéo. Cette photo mobile, tableau vivant des Billard, ravive le dispositif photographique ancien qui nécessitait un long temps de pause. Cette « endurance » d'immobilité, pour reprendre le vocabulaire acrobatique, permet de percevoir l'imperceptible : l'impassibilité du petit Lilian, la concentration rigide des parents, le regard en coin des deux aînés qui retiennent leurs rires². L'absence de mouvement de la caméra, l'immobilité des sujets filmés ainsi que l'inscription de ce procédé dans la durée semblent établir une communication sensible, abolir la coupure sémiotique et alimenter ainsi la paradoxale immédiateté de la vidéo.

Malgré la taille imposante de l'écran qui miniaturise les corps en scène par effet d'échelle, l'immense part lacunaire de ces films volontiers contemplatifs, qui forment, en cela, un contrepoint esthétique aux captations d'entretiens, laisse la possibilité aux autres arts de se déployer. La musique, le chant, l'acrobatie, la voix et les textes n'illustrent pas les films ni ne sont à leur service. Les quatre artistes en scène les prolongent en proposant une interprétation de bribes ou de détails selon les spécificités de l'art et la singularité de l'artiste, quand ils n'en prennent pas délibérément le contrepiéd comme dans une séquence où la musique *live* assourdit le chant traditionnel breton dont il ne reste plus que l'image. La critique du Clou dans la planche Marielle Orcières décrivait ainsi l'égalité de la relation entre les arts dans cette forme expérimentale :

¹ Depuis 1977, le réalisateur Gérard Courant filme des portraits muets en plan fixe de personnalités d'une durée de 3 minutes 20. L'ensemble des 2987 films réalisés à la date du 29 juin 2017 sont consultables sur la chaîne *YouTube* du réalisateur. Ressource numérique consultée le 4 juillet 2017. <https://www.youtube.com/channel/UCcJhOwTTQKRClrfyzEDEmQ>

² Il faut noter que les aînés se tiennent debout tandis que leurs parents et leur petit frère sont assis et accoudés à une table, ce qui facilite l'exercice.

Les sons, les images, les présences se tissent, le spectacle est un condensé d'humanité malgré l'isolement des interprètes dans leurs différences. Il s'agira pourtant d'admirer l'équilibre des matières, si l'une ou l'autre prend épisodiquement le devant, musique, parole et acrobatie évoluent sur un pied d'égalité, effaçant toute prouesse (non sans virtuosité) au profit de cette curiosité dévorante de l'autre, le simple voisin, l'Homme¹.

Dans le portrait consacré à la famille Billard, la parole-poème scandée par le comédien qui égrène la généalogie d'un cheptel de bovins et le rock des musiciens se superposent aux sons enregistrés du film, (les voix d'enfants, les aboiements du chien, etc.), tandis que Julien Cassier enchaîne les simples tombés plat-dos sur le trampoline et installe dans le regard l'*instabilité instable* que nous avons déjà repérée et étudiée dans *Nour*². Le GdRA compose un enchevêtrement perceptif, qui « compliqu[e] et submerg[e] la méthode routinière de la visualisation³ [...] », la densité sensible provoque des interférences perceptives dont le « conflit⁴ » provoque selon le dramaturge anglais Howard Barker des « moments de perte⁵ » capables de « nouer entre des personnes et des choses qui existent et telles qu'elles existent, des rapports nouveaux⁶ ». Ces courts-circuits, ces fissures cultivent la « pensée imprévisible » que Barker qualifie d'« expérience nettement distincte du divertissement⁷ ». Dans *ROërgue*, les courts-circuits perceptifs que provoquent les interférences décuplent les résonances (que l'on peut entendre dans un sens poétique) entre le geste acrobatique, le texte et les images filmées. Ils esthétisent, par exemple, la pénibilité du travail de cette pêcheuse de palourdes, Cathy Dubreil, que le film montre embourbée jusqu'aux cuisses, traînant son lourd et précieux butin sur une planche (Figure 22, p. 445). Les mouvements de son corps sont ralentis par le poids de la boue. L'acrobatie la contamine par la violence du contact sec d'un geste ancré dans le sol et son inlassable répétition. « Le territoire c'est quand le corps frappe la terre⁸ » scande la voix du comédien. La poésie naît des contretemps que forme ce corps empêtré, empêché, pourtant inlassablement actif. La contamination entre les corps en scène et les corps projetés est cependant plus subtile, puisque la

¹ Marielle ORCIÈRES, « Quand le corps frappe la terre », *Le Clou dans la planche* [en ligne], 12 novembre 2012. Ressource numérique consultée le 25 juin 2017. <http://www.lecloudanslaplanche.com/critique-1383-roergue-quand.le.corps.frappe.la.terre.html>

² Voir *supra*, p. 413.

³ Howard BARKER, *Arguments pour un théâtre et autres textes sur la politique et la société*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2006, p. 70.

⁴ *Id.*

⁵ *Id.*

⁶ *Ibid.*, p. 27.

⁷ *Ibid.*, p. 70.

⁸ Extrait de *ROërgue*, Le GdRA, inédit.

glaise qui enveloppe le corps de la femme et remplit une grande partie de l'écran semble façonner le corps meuble de l'acrobate. La répétition du geste moléculaire et son effort sont sublimés par la lenteur du corps dans la boue. Les vibrations de la musique, de l'acrobatie, des voix et de la parole fabriquent un territoire émotionnel et sensible.

La musique contribue à révéler et à travailler la poéticité du mouvement acrobatique selon une relation fréquemment approfondie sur les scènes circassiennes. La parole y occupe une place particulière. Elle prend part au concert, mais la diversité des textes énoncés crée de l'hétérogénéité, de la polyphonie et des dissonances dans la représentation malgré une composition répétitive (la suite de portraits filmés mis en musique et en acrobatie). Plusieurs des textes scandés n'ont, par ailleurs, pas vocation à être chantés, l'essai de Bruno Latour par exemple, et possèdent une musicalité non musicale qui leur est spécifique. Comme d'autres textes plus poétiques proférés par Sébastien Barrier, eux aussi construits selon une logique rythmique singulière et autonome du concert, ils résistent à l'absorption de la parole par la musique. La parole scandée, au bord du chant, sans jamais y verser crée de la dissonance, de la contradiction ; cette altération du sens et du sensible permet une percée vers des aires de pensée, elles aussi dissonantes. Par son ancrage poétique et philosophique, mais aussi grâce à la temporalité du concert qui laisse le temps à la pensée de s'activer, *ROërgue* invite à réenvisager la relation au sol, au « territoire », borné par convention, mais que les relations humaines ne cessent de traverser ; réenvisager également la relation à la culture dans cette tension entre l'attachement à un héritage et l'horizon d'un monde à (re)construire. Circuler.

2.3.5.2. Les Petits Bonnets, une lecture « parlée-chantée »

Comme le rythme structure la composition multi-instrumentiste de *ROërgue*, la poéticité de la langue et sa musicalité jouent un rôle majeur dans la composition des *Petits Bonnets*, une fiction acrobatique écrite par Pascaline Herveet qui occupe une place à part dans notre corpus. *Les Petits Bonnets* fait, en effet, partie des rares textes écrits pour le cirque, plus précisément pour l'espace circulaire du chapiteau comme l'indiquent les références dans les didascalies à la « piste¹ », à la « coupole » (la partie supérieure de la structure du chapiteau) et aux « gradins² ». Cette pièce-poème

¹ Pascaline HERVEET, *Les Petits Bonnets*, *op. cit.*, p. 24.

² *Ibid.*, p. 26.

raconte l'histoire de *La Joconde*, *L'Amazone* et *Bouche cousue*, trois ouvrières d'une usine de lingerie en grève dont une Madame Loyale (identifiée comme personnage dans la distribution) orchestre en rhapsode le discours¹. Cette pièce a l'originalité – selon notre point de vue circassien – d'avoir été écrite et imaginée avant le passage à la scène, renouant en cela avec les pratiques théâtrales, malgré l'oralité à laquelle l'autrice est attachée². Pascaline Herveet explique en effet la façon dont elle envisage le passage, « physique et sensuel », du texte à la scène spécifique à sa pratique de parolière, compositrice et chanteuse :

Je suis chanteuse. J'ai comme support de jeu un texte, qui existe en soi au moment où je quitte ma blouse d'auteur pour enfiler celle d'interprète. Je n'aime pas le mot interprète car ce n'est pas tout à fait juste, mais je n'en ai pas d'autre. Ensuite le texte passe par le chant. C'est un rapport aux mots, à la scène, physique et sensuel. Je me sens proche des danseurs et circassiens en ce sens. J'ai toujours, quand j'écris, l'idée que les mots prendront corps³.

Ce texte a, en outre, la particularité d'avoir été récemment publié dans la collection « Nouvelles scènes francophones » dirigée par Muriel Plana et Barbara Métais-Chastanier aux Presses Universitaires du Midi. L'autrice prend le parti de l'autonomie du texte, considéré ici comme une forme en soi tout en prenant le corps en compte – notamment le corps acrobate – et en appelant la scène : une scène hybride et polyphonique, ce dont atteste cette publication qui intervient avant la création scénique. *Les Petits Bonnets* se distingue en cela des formes étudiées précédemment où l'écriture des textes pour l'acrobatie se fait plus couramment *conjointement* à l'écriture scénique, où le texte est plus souvent envisagé comme un « matériau » de la composition scénique que comme une forme à l'existence autonome au devenir-scénique. La publication des textes des fictions circassiennes que nous étudions n'est que rarement envisagée – car mal adaptée à laisser une trace d'une création acrobatique ? – et n'aboutit qu'en de rares occasions⁴.

¹ Voir notre analyse dramaturgique des *Petits Bonnets* qui accompagne l'édition commentée du texte. Marion GUYEZ, « Analyse dramaturgique de la pièce *Les Petits Bonnets* », in Pascaline HERVEET, *Les Petits Bonnets*, *op. cit.*, p. 73-89.

² Contrairement à certaines idées reçues, le texte de Pascaline Herveet montre que l'oralité s'écrit et se distingue de la parole spontanée à laquelle elle est parfois limitée.

³ « Entretien avec Pascaline Herveet par Barbara Métais-Chastanier », in Pascaline HERVEET, *Les Petits Bonnets*, *op. cit.*, p. 19.

⁴ La collection « Scénogrammes » des Éditions l'Entretemps consacrent sa série « Pistes » à la publication d'ouvrages d'auteurs de cirque. Nous avons déjà signalé les *Pièces de cirque* Christophe Huysman publiées aux Solitaires intempestifs ainsi que la pièce « Acrobates » écrites par Israël Horovitz et publiée dans un recueil de pièces de l'auteur.

Notre étude des *Petits Bonnets* ne repose donc pas sur le spectacle – pour la bonne raison qu’il reste encore à créer¹ –, mais sur le texte publié ainsi que sur la version solo, une lecture parlée-chantée interprétée par l’autrice et metteuse en scène, par ailleurs actrice et chanteuse² qui préfigure la mise en scène en devenir.

Cette pièce en dix actes « à l’écriture très impure³ » est rédigée dans un style qui travaille la cadence, la poéticité et la musicalité de la langue, en pensant celles des corps, notamment du corps des ouvrières textiles que stylisent les corps en scène par la danse et l’acrobatie. La musicalité de la langue, de la voix et des corps esthétise et stylise le travail ouvrier à la chaîne⁴. Les dialogues dépourvus de toute ponctuation de ce texte travaillent tout autant la prosodie que le sens, le rythme phonique prime sur le rythme syntaxique :

[La langue] appelle une diction particulière, un « *parlé / chanté* », qui court tout au long de la pièce avec des variations de rythmes et qui participe à mettre à distance la tonalité documentaire des récits. Les phrases sont courtes, souvent nominales, sans compléments, impératives, ponctuées d’exclamations et d’interrogations. Elles sont sans cesse rythmées par des jeux de répétition, de paronomase, de répétitions-variations, mais aussi par une accentuation des phonèmes consonantiques qui provoque une accumulation d’allitérations⁵.

La version solo parlée-chantée donne à entendre et décuple la sonorité par le méticuleux travail d’accentuation que la chanteuse impulse à son texte, qui prend alors une autre cadence. Comme dans *ROèrgue*, bien que dans un autre style, dans un autre registre (et dès avant la scène), Pascaline Herveet joue avec le rythme et ses variations et compose une fable polymorphe. Précisons qu’outre l’acrobatie, ce texte

¹ À la date où nous finalisons ce manuscrit, la création est en cours et les premières sont prévues pour 2019.

² Cette version solo joue le rôle de « maquette » afin de réunir les fonds de production nécessaires à la réalisation de la création. Nous y avons assisté le 15 décembre 2015 à La Grainerie, le 28 octobre 2016 à La Verrerie, Pôle National du Cirque Occitanie à Alès, ainsi que les 7 et 8 janvier 2017 au Pavillon Mazar à Toulouse. Notre participation en tant qu’interprète à un « chantier » en mars 2016, nous a permis d’appréhender le rapport de l’autrice au corps et la façon dont elle envisage l’articulation des partitions physiques et vocales. Le texte était déjà intégralement écrit. Ce chantier était une première occasion pour Pascaline Herveet d’éprouver le texte par la scène et d’essayer ses idées de mises en scène associées à son texte.

³ Muriel PLANA, « Préambule », in Pascaline HERVEET, *Les Petits Bonnets*, *op. cit.*, p. 13.

⁴ « L’acte 3, “L’atelier” montre un aperçu stylisé du travail et de la discipline. L’assimilation à la danse classique du savoir-faire manuel des couturières esthétise et revalorise leur travail minutieux et précis ; elle surligne dans le même temps l’implication du corps dans le travail ouvrier. Madame Loyale adopte le ton de la professeure de danse classique et, usant de verbes à l’impératif, se fait cheffe d’atelier. Le ballet classique et l’atelier de couture ont en commun la hiérarchisation des places et la domestication du corps féminin par un travail cadencé [...] » Marion GUYEZ, « Analyse dramaturgique de la pièce *Les Petits Bonnets* », *op. cit.*, p. 82.

⁵ Marion GUYEZ, « Analyse dramaturgique de la pièce *Les Petits Bonnets* », *op. cit.*, p. 80-81.

dense au genre indéterminé¹ appelle la danse, le théâtre et la musique, et plus précisément différents genres de danse, de théâtre et de musique. « J'ai une écriture faite pour l'oralité, pour le rythme, pour les chocs du corps² », explique Pascaline Herveet avant de préciser : « J'ai toujours, quand j'écris, dans l'idée que les mots prendront corps³ ». L'autrice fonde sa pratique sur cette relation de la langue au corps que théorise le linguiste Henri Meschonnic dans sa *Critique du rythme*⁴. Selon lui, le rythme, dont il souligne le caractère « social⁵ », est le « gardien du corps dans la langue⁶ ». Pascaline Herveet prend le rythme et ses variations comme nœud de l'articulation entre le texte et l'acrobatie. Le rythme de la langue et de la voix, ainsi que la corporéité de la chanteuse expriment le devenir acrobatique de la forme.

Dans la version de ce texte écrit pour quatre personnages qu'elle interprète en solo, Pascaline Herveet fait entendre la pluralité des voix, des cadences et des corps de son texte. Feuilletés à la main et sans l'accompagnement instrumental des musiciennes mentionnées – « deux musiciennes et une chanteuse, Madame Loyale⁷ » –, l'autrice-chanteuse commence par lire la didascalie qui ouvre la pièce et décrit « l'espace de jeu » ainsi que « l'accueil du public⁸ », avant d'entamer le premier acte, « la femme émeute », dont la série de slogans qui l'ouvre donne la *cadence* du spectacle au sens où l'entend Henri Meschonnic. Le linguiste explique que « [l]a cadence est la socialisation maximale du rythme : le slogan⁹ ». Pascaline Herveet scande ainsi les slogans du cortège des ouvrières de la maison, fictive, *Mother City*, dont l'usine est menacée de fermeture :

Commence alors la marche chorégraphiée, frontale, guerrière, d'un cortège de manifestation, sur une musique énermée, rythmée par la mécanique des machines à coudre...

LE SMIC TAILLE BASSE Y'EN A RAS LE CUL

¹ « [L'autrice] ne choisit pas en termes d'identité formelle entre le théâtre musical et le cirque, comme elle ne choisit pas entre la pièce de théâtre publiable, le scénario de mise en scène et le théâtre-récit épique [...] elle nous raconte néanmoins, de façon simple et divertissante, mais également troublante et complexe, à l'image des paraboles politiques brechtiennes, une histoire forte : l'histoire intime et collective d'ouvrières du textile qui se révoltent dans une usine de sous-vêtements féminins ». Muriel PLANA, « Préambule », in Pascaline HERVEET, *Les Petits Bonnets*, *op. cit.*, p. 13.

² « Entretien avec Pascaline Herveet par Barbara Métais-Chastanier », in Pascaline HERVEET, *Les Petits Bonnets*, *op. cit.*, p. 18.

³ *Ibid.*, p. 19.

⁴ Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.

⁵ *Ibid.*, p. 651.

⁶ *Id.*

⁷ Pascaline HERVEET, *Les Petits Bonnets*, *op. cit.*, p. 24.

⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁹ Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, *op. cit.*, p. 650.

MOTHER CITY LE LUXE 100 % MADE IN MISÈRE
 MOTHER CITY NE SOUTIENT QUE LES GROS BONNETS
 MOTHER CITY MOTHER FUCKER¹

Ces slogans donnent la pulsation tout autant que le ton de la forme : rythmée, sonore, militante, combative et teintée d'un humour que la grandiloquence fait tendre vers le kitsch. Le ton de la voix de la chanteuse reste pourtant à ce stade celui de la « simple » lecture, non sans que Pascaline Herveet ne joue déjà, à la manière d'une conteuse, des variations de voix en fonction des personnages. Acte après acte, l'interprétation théâtrale et musicale se densifie, de nouvelles variations vocales et musicales continuent à surgir oscillant dans la voix intermédiaire du parlé-chanté. Selon Georges Banu, ces « chants qui se placent à la lisière du lyrique et du dramatique » sont, comme le mouvement acrobatique, « imprévisibles car leur surgissement épisodique déstabilise l'ordre du langage toujours surpris, perturbé, décalé² ». Le « parlé-chanté » que compose Pascaline Herveet désigne la prosodie de la langue y compris dans les dialogues les plus anodins, les plus triviaux ainsi que les variations de rythme qui fluctuent entre un rythme syntaxique et un rythme phonique, entre le sens du discours et son esthétisation entre lesquels l'autrice ne tranche pas. L'interprétation des *Petits Bonnets* par son autrice permet également de mesurer la progression irrégulière et par paliers de la stylisation, d'acte en acte, du « parlé » vers le « chanté ». Ces fluctuations du rythme entre le parlé et le chanté créent une altération de la langue, de la voix et des corporéités auxquelles elles sont associées :

L'efficacité de la langue du parlé-chanté, son économie de mots, modifie la musicalité de la langue courante. Les heurts entre la logique syntaxique et la logique rythmique gênent la fluidité de la langue et de la musique. Georges Banu souligne l'émotion particulière que provoque « ce passage, toujours dérangeant, de la parole aux chants³ ».

La prosodie et la musicalité du parlé-chanté se distinguent par ailleurs de celles des cinq chansons, identifiées comme telles dans le flot du texte par les didascalies, et qui sont souvent associées à un moment chorégraphié comme « la danse des Singer⁴ » de l'acte 8, voire à un style de danse précise comme la chanson de La

¹ Pascaline HERVEET, *Les Petits Bonnets*, op. cit., p. 25.

² Georges BANU, « De la parole aux chants », in Georges BANU (dir.), *De la parole aux chants*, Arles, Actes Sud – Papiers, 1995, p. 11-12.

³ Georges BANU, « De la parole aux chants », in Georges BANU (dir.), *De la parole aux chants*, op. cit., p. 15, cité par Marion GUYEZ, « Analyse dramaturgique de la pièce *Les Petits Bonnets* », op. cit., p. 81.

⁴ Pascaline HERVEET, *Les Petits Bonnets*, op. cit., p. 65.

Joconde – « Danse music-hall, grimaces chorégraphiées, loucherics en tout genre, inspiration Joséphine Baker¹ » –, ou encore à un style musical spécifique comme le « blues² » de l'acte 6. Ces chansons, qui sont des formes autonomes dans la forme, interrompent la narration :

Cinq chansons viennent suspendre le récit, elles intensifient la poéticité de la langue et la musicalité de la pièce. Les chants, que Georges Banu considère « comme des condensés sensibles qui transgressent la parole et engendrent l'émotion », sont liés dans *Les Petits Bonnets* à des épisodes de vie ou des sujets sensibles (la douleur d'un amour perdu, la colère des ouvrières) ou stylisent encore la jubilation du plaisir sexuel³.

Dans la lecture, chacune des chansons est une charnière de l'accentuation du chanté dans le parlé ainsi que de la musicalisation des voix des personnages. La première chanson n'apparaît qu'à la fin de l'acte 4, « L'interview », à la tonalité journalistique où les trois femmes racontent leurs vies de femmes et d'ouvrières. Tout en prolongeant le portrait du personnage de La Joconde entamé par le dialogue entre les trois femmes, la chanson rompt avec le réalisme que le style documentaire de l'acte tend à installer. Elle marque une bascule esthétique dans la pièce, puisque les actes suivants font l'objet d'une stylisation de plus en plus marquée : si l'acte 5, « L'essayage », relève du grotesque, l'acte du « Bûcher ou la vengeance des ouvrières⁴ » (acte 6) est écrit selon une dynamique qui appartient au carnavalesque.

La dernière chanson s'inscrit dans le bref acte 8, intitulé « L'orgasme de la pédale ». Madame Loyale endosse cette fois le rôle de la bonimenteuse, c'est-à-dire la voix « radicalement autre et insaisissable, en marge des voix mélodieuses et claires qu'on admire chez les comédiens académiques⁵ » de présentatrice d'attraction foraine (et non celle de la diseuse de bonne aventure), et introduit, sur un « ton de forain⁶ », la « danse des Singer ». L'annonce de cette curiosité est ponctuée de l'adresse « Mesdames et Messieurs⁷ ». La voix intermédiaire de Madame Loyale déplace la théâtralité de la pièce en adoptant une « parole du seuil qui n'est pas encore *dans* le théâtre, mais qui n'est déjà plus voix commune des paroles

¹ *Ibid.*, p. 44.

² *Ibid.*, p. 52.

³ Georges BANU, « De la parole aux chants », in Georges BANU (dir.), *De la parole aux chants*, *op. cit.*, p. 12, cité par Marion GUYEZ, « Analyse dramaturgique de la pièce *Les Petits Bonnets* », *op. cit.*, p. 81.

⁴ Marion GUYEZ, « Analyse dramaturgique de la pièce *Les Petits Bonnets* », *op. cit.*, p. 85.

⁵ Agnès CUREL, « La voix oubliée du bonimenteur », in Jean-Marc LARRUE, Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, *Le Son du théâtre. XIX^e-XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 409.

⁶ Pascaline HERVEET, *Les Petits Bonnets*, *op. cit.*, p. 64.

⁷ *Ibid.*, p. 64 et 65.

quotidiennes¹ ». Les ouvrières, « lubriques² », selon les paroles de la chanson, sont ironiquement assimilées à des « monstres humains³ », des phénomènes à « étudier », à contrôler. Le discours de Madame Loyale fait part des risques, ou supposés tels, de l'usage de la machine à coudre qui « compromet le plus la fécondité de la femme⁴ » car le « mouvement continu excite le délire / Hystérique [...] provoque une excitation génitale assez vive⁵ ». Le ton emphatique de la bonimenteuse exprime et critique dans le même temps le discours des médecins du XIX^e siècle qui contribue à la moralisation de la sexualité des femmes par le biais du travail :

Ces femmes Mesdames et Messieurs
 Et particulièrement les plus jeunes
 Ont des maladies dont elles ne devraient même pas connaître le nom
 Car l'âge de la puberté
 Est l'âge le plus fragile pour la moralité et la santé
 Imaginez nos pauvres jeunes filles
 Perverties
 Envoûtées par cette machine
 propageant dans tout leur petit corps un mouvement frénétique
 Orgasmique⁶

La curiosité présentée par Madame Loyale est tout autant la danse que s'appêtent à réaliser les ouvrières, que les propos du rapport de l'académie de médecine. Par la mise en exergue des termes « Hystérique » et « Orgasmique » dont le procédé souligne l'homophonie, Madame Loyale opère un changement de point de vue sur les « mouvements frénétiques » que les machines impulsent aux corps, elle transforme le « délire » en plaisir et revalorise la sexualité féminine pathologisée par le rapport de médecine dont s'inspire l'autrice :

[L]a revalorisation, pour ne pas dire la célébration, des femmes réelles atteint son apogée avec « L'orgasme apocalyptique / des ouvrières lubriques » (p. 66) dans l'acte 8 qui prend le contrepied de la domestication des corps par les machines et par la cadence que l'encadrement impose. Outil d'asservissement, la machine à coudre devient un outil d'émancipation des carcans moraux du patriarcat industriel. Cette sexualité féminine « technologisée » exalte, au-delà des

¹ Agnès CUREL, « La voix oubliée du bonimenteur », *op. cit.*, p. 409.

² Pascaline HERVEET, *Les Petits Bonnets*, *op. cit.*, p. 66.

³ *Ibid.*, p. 64.

⁴ *Id.*

⁵ *Id.*

⁶ *Id.*

clichés empreints de corps idéalisés et d'hétéronormativité, une sexualité féminine autonome¹.

L'acte 8 de « l'orgasme de la pédale » fait le pendant de l'acte 3, « l'atelier », dans lequel l'autrice stylise et esthétise la rigueur et la minutie du travail des ouvrières de lingerie par le biais de la danse classique. Madame Loyale adopte le ton, péremptoire, du « professeur de danse classique pendant la barre² » pour diriger le groupe d'ouvrières-danseuses que l'autrice décrit dans une didascalie comme une « petite armée de femmes impeccables³ ». Dans l'acte 8, l'armée docile et disciplinée de danseuses classiques s'est transformée en un chœur de femmes chevauchant des machines à coudre qui ne sont plus un outil *d'assujettissement* à l'autorité de Mother City, mais de plaisir et d'autonomie. À ce stade de la pièce, les ouvrières ont mis la pointeuse au bûcher et ont, symboliquement, coupé la tête de la patronne de l'usine (« acte 6, le bûcher ou la vengeance des ouvrières ») avant de reprendre l'usine et devenir, elles-mêmes, patronnes (« acte 7, l'utopie du jour de l'an ») avec tout ce que ce changement de place dans l'organisation du travail et dans l'organisation sociale peut avoir de déstabilisant. La réplique « pédale / petite pédale⁴ » de Madame Loyale, professeur de danse classique dans l'acte 3, est reprise dans l'acte 8 et déclinée en une « chanson soupirée⁵ » qui stylise l'orgasme. La didascalie précise que les femmes « entament un chœur orgasmique, une partition à plusieurs voix, un chant de sirènes⁶ ». Cette dernière chanson renverse la relation à la cadence que les femmes mises en scène se réapproprient ; elle pousse à son paroxysme le « plaisir » provoqué par le rythme : « j'aime ta cadence⁷ », chante ce chœur de femmes. La poétique que provoque la métamorphose vocale de la parole au chant jusqu'au soupir de plaisir va de pair avec celle du corps.

À la rigueur de la barre de la danse classique, l'autrice et metteuse en scène substitue une « danse » réalisée par les femmes « assises à des machines à coudre trafiquées⁸ ». Sans que Pascaline Herveet ne donne plus de détails sur la chorégraphie qu'elle imagine, la référence à la cycliste « Jannie Longo⁹ » dans le dernier couplet nous incite à imaginer cette « danse des Singer » comme une

¹ Marion GUYEZ, « Analyse dramaturgique de la pièce *Les Petits Bonnets* », *op. cit.*, p. 82-83.

² Pascaline HERVEET, *Les Petits Bonnets*, *op. cit.*, p. 32.

³ *Id.*

⁴ *Id.*

⁵ *Ibid.*, p. 65.

⁶ *Id.*

⁷ *Id.*

⁸ *Id.*

⁹ *Ibid.*, p. 66.

déclinaison des ballets de vélos acrobatiques du cirque, avec les machines à coudre en guise d'agrès. La forme intermédiaire qu'est la version solo confirme le devenir-danse et le devenir-acrobatie que l'on distingue déjà nettement dans le texte¹. Le corps de la chanteuse s'assouplit et se raidit, se suspend et oscille. Lors de l'acte 5, « L'essayage », dans lequel Madame Loyale joue les journalistes et interroge le personnage discret de La Joconde, les bras de la chanteuse se tendent vers le sol à la manière d'une équilibriste lorsqu'elle entame la série de répliques dont la didascalie indique que La Joconde se trouve « en équilibre de mains² ». Sans se pencher ni imiter le mouvement de l'équilibre, la chanteuse amorce simplement le mouvement des bras vers le sol et adopte la corporéité acrobatique qu'elle imagine pour son personnage, les coudes solides, les paumes de main tendues, les poignets légèrement « cassés³ ».

¹ Voir « Recoudre des corps déchirés », Marion GUYEZ, « Analyse dramaturgique de la pièce *Les Petits Bonnets* », *op. cit.*, p. 82-84.

² *Ibid.*, p. 48.

³ Dans le vocabulaire acrobatique, « *casser* les poignets » ou « avoir les poignets *cassés* » signifie que le poignet forme un angle droit (ou plus aigu) entre la main et l'avant-bras.

2.3.5.3. Parole, chant et acrobatie

Sans être aussi fondamentalement composées selon des principes appartenant à la musique que *ROërgue* ou que le texte et la lecture des *Petits Bonnets*, plusieurs des créations hybrides que nous étudions comportent, outre une création sonore et/ou musicale, des chansons qui ajoutent de l'hétérogénéité à l'articulation entre la parole et l'acrobatie. Les voix chantées et les textes des chansons font partie des matériaux courants des mises en scène circassiennes et acrobatiques, ils sont bien plus courants que les voix parlées et que les textes dont elles sont la traduction.

2.3.5.3.1. Absence de chant et de chanson

Commençons par remarquer l'absence de chants et de chansons dans plusieurs des fictions acrobatiques étudiées dans ce chapitre : celles dont nous avons montré qu'elles expérimentent une hybridation avec le texte qui les rapproche des formes dramatiques. Les interprètes de *The Elephant in the room*, *Histoire amère d'une douce frénésie*, *La Mourre*, *Compte de faits* ainsi que celles de *Lames sœurs* parlent et prennent en charge des registres énonciatifs variés, mais aucuns des acrobates et/ou comédiens de ces spectacles ne chante. En recourant à une mise en voix de l'acrobatie par les seules voix théâtrales, les créateurs de ces formes hybrides reconduisent en d'autres frontières une étanchéité générique malgré la part d'expérimentation et de transformation que le processus de l'hybridation met en œuvre. Encore faut-il cependant, pour mettre le chant en scène, disposer d'un minimum de connaissance musicale, en plus des connaissances circassiennes et théâtrales et/ou avoir les moyens de s'entourer de collaborateurs compétents dans ce domaine.

2.3.5.3.2. Suspensions

Dans les créations que nous nous apprêtons à étudier, les parties chantées participent à la fragmentation, à l'hétérogénéité des formes et de l'énonciation.

Contrairement à *ROërgue* où les parties instrumentales et vocales sont toutes les deux quasi continues, dans *Undermän*, mis en scène par le suédois Olle Strandberg, et dans *Donka, une lettre à Tchekhov* de la très internationale Compagnia Finzi Pasca¹, les parties instrumentales (un mélange de musique *live* et de musique enregistrée)

¹ Cette compagnie basée en Suisse a été cofondée par cinq artistes de nationalités Suisse, Canadienne et Uruguayenne et réunit des distributions aux nationalités et aux langues très éclectiques.

occupent une place majeure de la partition sonore et accompagnent une succession de tableaux pour la plupart acrobatiques. Les parties parlées sont le fil conducteur de *Donka*. Le récit est pris en charge par un trio de comédiens qui est secondé ponctuellement par la parole d'acrobates. Le discours rythme la progression de la forme et provoque des ruptures en termes de rythme, de registre d'énonciation et d'émotions. Les parties chantées sont plus ponctuelles, elles sont des moments de suspension qui forment un contrepoint aux séquences acrobatiques et aux intermèdes parlés.

Dans *Undermän* les chansons se fondent dans le flot musical et ce sont, au contraire, les parties parlées qui suspendent par le récit la progression de la partition acrobatique. Ce spectacle de main à main, dont le titre signifie « porteurs » en suédois, a la particularité de mettre en scène trois porteurs sans voltigeuses¹. Cette forme autoréflexive débute par un monologue à la première personne : un homme raconte son histoire d'amour avec une femme, de l'effusion de la rencontre à la douleur de la rupture, l'histoire d'amour d'un couple d'acrobates – il porte, elle voltige – et la manière dont les relations professionnelles et personnelles interfèrent l'une avec l'autre. « Pour le meilleur et pour le pire », serions-nous tentée d'ajouter, paraphrasant cette expression attachée à la cérémonie de mariage qui est aussi le titre d'un spectacle du Cirque Aïtal. Le duo « à la ville, à la scène » que forment Victor Cathala et Kati Pikkarainen y mettent précisément en scène la relation de couple dans et par le main à main. Alors que les numéros réalisés par des duos mixtes de main à main se plaisent souvent à mettre en scène l'effusion de la relation amoureuse (ou à la caricaturer), *Undermän* commence après les séparations de ces trois porteurs restés sans compagnes ni voltigeuses. Ce spectacle qui s'apparente à un autoportrait en scène du métier de porteur pose une double question : comment surmonter la douleur d'une séparation amoureuse ? Comment continuer à exercer le métier de porteur lorsque non seulement le couple, mais le duo acrobatique se sépare ? Une succession de tableaux acrobatiques mis en musique répond par la scène à cette question sociologique réelle que le metteur en scène pose sur un ton qui pastiche celui des comédies romantiques cinématographiques, ce qui contribue à fictionnaliser cet autoportrait circassien. Ce spectacle intégralement en anglais emprunte à la culture cinématographique, musicale, mais aussi circassienne globalisée (l'un des porteurs raconte que les scènes de Las Vegas sont l'horizon

¹ Précisons que bien que les duos mixtes soient très courants, les fonctions de porteur et de voltigeur ne sont pas assignées à un genre.

initial du duo¹), il répond en cela aux impératifs de la diffusion internationale qui tendent vers l'usage d'une langue, suffisamment standardisée pour être intelligible dans différents pays.

Une première chanson interprétée par l'un des acrobates reprend en substance le propos de ce prologue parlé qui installe un contexte et oriente la réception. Elle opère la transition du récit parlé vers la succession de séquences acrobatiques accompagnées par de la musique *live* en partie jouée par les acrobates aux côtés d'un musicien multi-instrumentiste. Les paroles de cette chanson, comme celles des quelques autres qui traversent *Undermän* (des ballades *folk rock* qui tranchent avec les parties musicales plus rock), déclinent les motifs de la rupture amoureuse : les mensonges, la perte de la confiance (indispensable à la pratique du main à main), les larmes, la solitude, etc. Outre la première chanson et celle interprétée par le musicien qui chante à son tour la nostalgie d'un amour envolé, les paroles sont écrites dans une langue simple, sans prétention littéraire, et des expressions répétées forment un texte matériau chanté. Ici, c'est la parole qui suspend la musique, le chant et les tableaux acrobatiques et qui contribue à l'hétérogénéité de la forme. Les trois porteurs livrent tour à tour des éléments de leurs expériences sentimentales et interrompent le flux acrobatique et musical. Malgré la tonalité postdramatique de ces interventions adressées à la première personne sur le ton de la confidence autobiographique, ce dispositif opère une déconstruction de la représentation du porteur en masse athlétique, solide, puissante et virile et rappelle que ces « hommes forts » qui ont une très grande responsabilité par leur fonction (la vie des voltigeurs et voltigeuses se trouve littéralement entre leurs mains) sont aussi des humains faillibles et sensibles.

Bien que brèves, simples et dépourvues d'ornements littéraires, voire clichés par l'excès de sentimentalisme emprunté à la comédie romantique cinématographique avec lequel joue le metteur en scène, ces interventions parlées transforment le regard sur des séquences acrobatiques dont elles révèlent le hors-champ. Elles troublent la perception de la virtuosité acrobatique et contribuent, en outre, à désacraliser une vision idéalisée de la vie d'artiste de cirque dont le prologue d'*Undermän* énonce quelques aspects – les voyages, les acclamations du public, les grandes scènes, une vie « comme au cinéma² » – en replaçant au premier plan la question de la conciliation de la vie conjugale et de la vie professionnelle des duos de main à main.

¹ Le Cirque du Soleil compte plusieurs spectacles permanents à Las Vegas.

² Dans le prologue, le narrateur compare à plusieurs reprises sa vie à des films.

2.3.5.3.3. Pluralité de langues

Les chansons réinterrogent en outre la question des langues dans les formes acrobatiques parlées, elles permettent d'étendre l'expression à d'autres idiomes que le français. Les passages dialogués de *Donka*, spectacle d'envergure internationale, ont été traduits dans de nombreuses langues : anglais, italien, russe, etc., dont le français lorsque le spectacle a été présenté sur les scènes francophones (en France et au Québec notamment). L'auteur et metteur en scène tessinois Daniele Finzi-Pasca a cependant écrit les chansons que les acrobates interprètent en scène dans sa langue maternelle, l'italien. La littérarité de la langue réside ici dans les chansons qui assurent par ailleurs une stabilité idiomatique d'une interprétation à l'autre malgré les multiples traductions¹. Les chansons sont une transposition poétique et musicale du jeu polysémique des dialogues, des ambiguïtés de la mise en scène qu'elles prolongent dans un autre régime énonciatif.

Dans les créations du GdRA, les chansons sont l'occasion d'utiliser d'autres langues que le français : outre les variations vocales dont Christophe Rulhes parsème l'ensemble des formes du groupe, le musicien chante fréquemment en anglais (dans *Singularités ordinaires* comme nous l'avons déjà mentionné, mais aussi dans *Nour*), plus rarement en français et parfois dans d'autres langues comme en occitan dans la récente création du groupe, *Lenga* (ce qui signifie précisément « la langue » en occitan). Cette pluralité linguistique ne se limite cependant pas aux chansons, puisque les passages parlés dans d'autres langues que le français sont récurrents dans l'ensemble des créations du GdRA. Il s'agit pour le metteur en scène de donner à entendre la *sonorité* de ces langues que l'on entend peu sur les scènes contemporaines², par le biais d'enregistrements ou par des prises de paroles en scène. Dans son étude de la voix de l'acteur au XIX^e siècle, Anne Pellois distingue le « sonore³ », c'est-à-dire la musicalité de la voix, de l'« audible » qu'elle définit par son pendant, l'inaudible, une voix dont « le sens n'est pas perceptible⁴ ». La chercheuse souligne que « [l]a voix est ainsi parfois appréciée pour elle-même, pour la musique

¹ Dans d'autres spectacles comme *Nebbia* (2007), le metteur en scène tessinois a écrit certaines chansons dans le dialecte de sa région natale.

² Outre le français et l'occitan, l'anglais ou encore l'italien, le GdRA donne, entre autres, à entendre le breton, l'hébreu, le finnois dans *ROërgue* et *Sujet*, les langues xhosa d'Afrique du sud et merina de Madagascar dans *Lenga*.

³ Anne PELLOIS, « La voix de l'acteur : appréciation, notation, évocation », in Jean-Marc LARRUE, Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, *Le Son du théâtre. XIX^e-XX^e siècle, op. cit.*, p. 420.

⁴ *Id.*

qu'elle produit, et non pour ce qu'elle dit¹ ». Il n'est pas rare que les paroles énoncées dans des langues que la plupart du public francophone du GdRA ne comprend pas ne soient pas traduites ; les spectateurs font l'expérience de leurs rythmes, de leurs accents et de leurs sonorités. Dans *ROërgue* et *Sujet*, le GdRA n'hésite pas à superposer d'autres voix à ces paroles en langues étrangères : celle d'un doublage en français, celle de la musique et du chant. Le groupe fait le choix d'une saturation qui traduit à la fois un « choc des cultures » parfois délicat à combiner pour un même individu, notamment entre une culture régionale et une culture globalisée, mais aussi la perte des certaines langues effacées par d'autres, rayées des sonorités par les effets de hiérarchie culturelle.

2.3.5.3.4. Reprises

Les chansons prennent une autre tournure dans plusieurs des créations de la Compagnie d'Elles. La polyphonie du premier spectacle écrit et mis en scène par Yaëlle Antoine, *Lames sœurs*, repose sur la pluralité de l'énonciation de la parole et le double dédoublement que nous avons étudié. Le chant et les chansons sont absents de cette fiction acrobatique éminemment dramatique. Au fil des expériences, notamment à la faveur de commandes et de formes expérimentales telles que *La Mort du taureau*, la modalité lyrique est cependant devenue une voix récurrente dans les créations de la Compagnie d'Elles.

Dans la *Violence des potiches* (2012), une commande du Marathon des mots mise en scène (et en acrobatie) par Yaëlle Antoine, le texte et les chansons qui l'entrecoupent sont écrits par la romancière, parolière et dramaturge Marie Nimier, qui en compose également la mélodie. Une chanson paillardes originale est interprétée par une équipe de football qui interrompt la narration (Figure 23).



Figure 23 – La Violence des Potiches, Marie Nimier et la Compagnie d'Elles. © Photolosa.

¹ Anne PELLOIS, « La voix de l'acteur : appréciation, notation, évocation », *op. cit.*, p. 421.

Dans les expériences suivantes, Yaëlle Antoine (qui n'est pas musicienne) fait souvent chanter à ses interprètes des reprises du répertoire de figures populaires de la chanson française des années 1970-1990. La metteuse en scène fait reprendre la chanson *La Vaisselle*¹ (1981) de Anne Sylvestre dans *Inconnue au panthéon pourvu qu'elle soit une femme*, nous avons mentionné « L'amour comme à seize ans » de Marie Laforêt dans *Be Felice. Hippodrame urbain*. Ce recyclage *vintage* participe à l'esthétique kitsch qui s'affirme de forme en forme dans le style de Yaëlle Antoine et qui atteint son paroxysme dans les trois restitutions des temps de résidence menés dans le cadre de *La Mort du taureau* (2016), une forme expérimentale dont nous sommes co-auteurice. Dans la troisième restitution présentée sur la scène de La Fabrique à Toulouse sur laquelle nous appuyons plus spécifiquement notre étude, les interprètes reprennent le fameux « Que je t'aime² » de Johnny Hallyday et la plus discrète « Raymonde » de Maxime Le Forestier. *La Mort du taureau* n'est pas un spectacle, mais un « laboratoire » d'une durée de trois mois que la Compagnie d'Elles a pu consacrer à l'expérimentation de son mode d'organisation et de ses méthodes de création sans les contraintes et les impératifs de la production d'une forme finale. Ce laboratoire a ainsi pris la forme d'une enquête : l'équipe réunie par Yaëlle Antoine a travaillé à composer un portrait (fictionnel³) de la réalisatrice et philosophe Raymonde Carrasco décédée en 2009 à partir des traces laissées par cette Toulousaine dans sa ville. Ce temps d'expérimentation a également été l'occasion pour cette compagnie de cirque contemporain, sa metteuse en scène et son équipe de dresser un portrait autoréflexif de ses pratiques et de son art. Si « Que je t'aime » et « Raymonde⁴ » participent, avec la distance de la chanson et de la culture populaire, à la recomposition du portrait troué (car absente et méconnue malgré son œuvre) de cette femme, c'est le choix de telles chansons populaires et datées dans les créations d'une compagnie de cirque contemporain que nous nous proposons d'analyser.

Alors que, dans sa quête de légitimité, le cirque contemporain n'a de cesse de chercher à se débarrasser du caractère ringard qui lui colle à la peau et de prouver son bon goût par des créations épurées, des créations à la dramaturgie solide, ou débordantes de références savantes (ou encore par la production de travaux universitaires et d'un appareillage critique), *La Mort du taureau* propose, au contraire,

¹ Anne SYLVESTRE, *La Vaisselle*, titre de l'album *Dans la vie en vrai*, Arabella, 1981.

² Johnny HALLYDAY, *Que je t'aime*, Gilles THIBAUT, Jean RENARD, Philips, 1969.

³ Si Raymonde Carrasco est une personne réelle, la Compagnie d'Elles a très tôt pris le parti de la fiction.

⁴ Maxime LE FORESTIER, *Raymonde*, titre de l'album *Passer ma route*, Universal Music Group, Polydor, 1995.

une effusion de *mauvais* (car raté) et de *mauvais goût*. La metteuse en scène désigne les « injures artistiques¹ » qu'elle se permet sous le nom d'une « esthétique du catastrophique ». En convoquant des chansons tout aussi « ringardes » que peut l'être l'art qu'elle pratique, Yaëlle Antoine joue ici avec le mauvais goût et le mauvais genre. La reprise de chansons de la culture populaire (interprétées dans *La Mort du taureau* par des actrices, acrobates et danseuses dont la plupart ne sont pas chanteuses) surligne la part de ringardise du cirque ; la surenchère dans le mauvais goût participe à l'esthétique kitsch et à sa capacité de « retournement du stigmate en identité, selon le processus bien connu notamment depuis les analyses d'Erwin Goffman² » que rappelle Isabelle Barbéris dans sa présentation de l'ouvrage collectif *Kitsch et théâtralité. Effets et affects*. Yaëlle Antoine prend le contrepied de l'une des franges du cirque contemporain qui construit une partie de sa légitimité en s'appuyant sur les formes de musiques classiques, voire savantes³. Ce recyclage de figures populaires de la chanson française participe à une déhiérarchisation entre la culture savante et populaire que le cirque contemporain peut avoir tendance à reproduire dans sa quête de légitimité. Les restitutions de *La Mort du taureau* assument les ratages et le mauvais goût tout en les critiquant par l'accumulation, l'excès et la surenchère. Elles sont un « piège tendu » au spectateur, mais sans doute avant tout à la metteuse en scène elle-même dans un processus autoréflexif permis par le cadre du laboratoire, que le kitsch « vise [...] à annuler dans ses goûts », selon Marie Pecorari qui propose la comparaison suivante :

¹ Abraham MOLES, *Psychologie du kitsch. L'art du bonheur*, Denoël/Gonthier, 1971, p. 20, cité par Isabelle BARBÉRIS, « Présentation », in Isabelle BARBÉRIS, Marie PECORARI (dir.), *Kitsch et théâtralité. Effets et affects*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2012, p. 11.

² Isabelle BARBÉRIS, « Présentation », in Isabelle BARBÉRIS, Marie PECORARI (dir.), *Kitsch et théâtralité. Effets et affects*, *op. cit.*, p. 5.

³ *L'Art de la fugue* (2011), première création du trampoliniste Yoan Bourgeois, emprunte à la musique son modèle de composition comme l'explique sa collaboratrice Marie Fonte : « Cette œuvre présente un motif musical sur les quatre premières mesures du premier contrepoint et le déploie sur quatorze contrepoints et quatre canons, c'est un jeu perpétuel d'inversion, de retournement de ce motif observé dans tous les sens et varié à l'infini. Nous avons pensé qu'il pourrait être intéressant d'écrire par analogie des petites pièces de cirque sur ce modèle d'écriture musicale en nous appuyant sur l'acrobatie et le jonglage, premières pratiques de Yoann ». Marie FONTE, « Écrire le cirque » entretien réalisé par Aurélie COULON, *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°6 : *La Reprise, Pratiques de la reprise*, 2013. Ressource numérique consultée le 23 juin 2017. <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2787>

Les créations des jongleurs du Collectif Petit Travers avec *Pan-Pot ou modérément chantant* (2009) dont le sous-titre est le suivant « Variations rythmiques et graphiques pour trois jongleurs et un pianiste » et avec *Les Beaux orages qui nous étaient promis* (2013) sont inspirées par un modèle musical. Le collectif décrit sa démarche de la manière suivante : « Dans une volonté d'explorer les liens intimes qui unissent composition musicale et écriture du jonglage, *Pan-Pot* traverse le répertoire pour Piano depuis Jean-Sébastien Bach jusqu'aux compositeurs de notre temps que sont Ligeti ou Kagel ». Ressource numérique consultée le 23 juin 2017. <http://www.collectifpetittravers.org/repertoire/articles/1>

En somme, le kitsch est à l'esthétique ce que les mauvaises langues sont à la conversation ; il est le terme-piège tendu à l'un des interlocuteurs, qu'il vise à diminuer, à annuler dans ses goûts¹.

Bien que kitsch et ringardes, ces reprises ne manquent pas de produire « l'expressivité d'une voix *brute*, dans le sens brookien du terme, voix qui se confronte à ses limites² » que Georges Banu reconnaît aux chants au théâtre ainsi que leur ferveur. L'incongruité du premier couplet de la chanson « Raymonde » dans le contexte du portrait présenté, ajoute au malaise que la chanson annoncée est censée rompre (des interprètes se disputent au sujet de leur légitimité à être en scène, l'une accusant l'autre d'avoir été recrutée non pas pour ses compétences artistiques, mais pour ses liens de parenté avec Raymonde Carrasco, critiquant en cela le népotisme courant dans la culture et les arts de la scène). Le refrain³ que les interprètes reprennent en chœur contribue à les réunir malgré la discorde. Il produit l'« effet libérateur » qu'analyse Georges Banu : « Quand partout les territoires se délimitent furieusement, les retrouvailles avec des paroles et des chants réunis produisent un réel effet libérateur⁴ ». L'effet est ici de courte durée car l'entrain devient rapidement excessif et la Compagnie d'Elles « kitschise » cette ferveur du chant comme elle le fait avec chaque chorégraphie, accessoire, mouvement acrobatique ou encore parole mise en scène dans cette forme non seulement monstre, mais *mutante*. La troisième restitution du laboratoire *La Mort du taureau* est, en effet, une forme hétérogène qui met en scène non pas le résultat de l'hybridation, mais le *processus de transformation* impulsé par l'hybridation, la mutation à l'œuvre.

Le chant dont les formes acrobatiques sont plus coutumières que la parole ajoute une modalité d'énonciation aux formes parlées que nous étudions. Il révèle ou accentue la musicalité de la corporéité acrobatique, qu'il l'accompagne ou qu'il lui offre un contrepoint. Le rythme que le chant insuffle est l'un des « vecteurs de l'émotion, mais aussi marque de résistance au visible⁵ ». Il crée ainsi de la dissonance dans les fictions acrobatiques dans la mesure où, se situant *entre* le texte et l'acrobatie, il déjoue la concurrence entre le rythme syntaxique de la parole et le

¹ Marie PECORARI, « Tony Kushner : du Ridicule au Fabuleux », in Isabelle BARBÉRIS, Marie PECORARI (dir.), *Kitsch et théâtralité. Effets et affects*, *op. cit.*, p. 153.

² Georges BANU, « De la parole aux chants », *op. cit.*, p. 14.

³ « Monde, monde, vaste monde / Si tu t'appelais Raymonde / Ça ferait peut-être plus intime, monde / On t'appellerait par ton prénom / Monde, monde, vaste monde / Si tu t'appelais Raymonde / Ça ferait peut-être une rime, monde / Mais ça ferait pas une solution ». Maxime LE FORESTIER, « Raymonde », *op. cit.*

⁴ Georges BANU, « De la parole aux chants », *op. cit.*, p. 15.

⁵ Anne PELLOIS, « La voix de l'acteur : appréciation, notation, évocation », *op. cit.*, p. 419.

rythme du mouvement acrobatique. Il est en outre tentant d'affirmer que la corporéité acrobatique est à la corporéité théâtrale, ce que le chant est à la parole. En tant que formes autonomes, les chansons participent avec la parole au mouvement de la narration tout en permettant des ruptures dans le rythme des écritures scéniques qu'elles tendent – comme les numéros de cirque autonomes – à suspendre, mais aussi des ruptures de registres : musicaux, linguistiques et culturels, voire idiomatiques. La musicalité de la voix contribue ainsi à la polyphonie des fictions acrobatiques hybrides tout autant qu'à leur poéticité. Elle participe à l'élaboration de représentations du monde stylisées et fictionnalisées en se démarquant, comme la corporéité acrobatique, d'une représentation vraisemblable.

L'hybridation de l'acrobatie avec les arts du texte remotive sur les scènes circassiennes la puissance de la *voix* dont les vibrations interfèrent avec celles que produisent les contractions, les extensions, les impulsions, les percussions ou les dilatations musculaires des mouvements acrobatiques. La voix complexifie les corporéités des acrobates qui prennent la parole ou des formes où acrobates et comédiens partagent la scène. Elle transforme le son des spectacles en apportant une alternative à la musique qui soutient le plus souvent la composition physique des formes acrobatiques. Le corps participe non seulement à la fabrication de l'image scénique, mais aussi à la fabrique sonore du spectacle, au-delà de la sonorité du corps acrobate (le souffle, les impacts, le son des mécanismes des agrès, etc.) qui ponctue le mouvement. La voix, et la parole qu'elle porte, transforment également les résonances des moments de silence qui ne suspendent plus seulement la tension physique et musicale, mais aussi le rythme de la langue et du récit.

Le texte, la parole et la voix impliquent de repenser si profondément les logiques de composition des formes acrobatiques que l'acrobatie s'en trouve déplacée, altérée, voire défigurée. La voix contribue enfin à la transformation du sens des formes acrobatiques, elle complexifie la façon singulière dont l'acrobatie et ses corporéités représentent le « sujet », perçoivent, donnent à voir le monde et fabriquent des fables acrobatiques.

CONCLUSION

Qu'est-ce que le cirque contemporain ? Quel art est l'acrobatie ? Notre étude apporte, par la voie de la recherche en création et par celle de l'hybridation entre l'acrobatie et le texte, des éléments de réponse à ces très vastes questions qui hantent, animent, divisent et surtout passionnent tout un champ artistique et culturel en construction, en mutation, en mouvements (et qu'il s'agit selon nous de penser sans le figer dans ses transformations).

Malgré leur rareté sur les scènes circassiennes contemporaines, malgré les entraves culturelles et les difficultés pratiques de leurs mises en œuvre, nous avons pu montrer que les hybridations de l'acrobatie et du texte sur les scènes circassiennes contemporaines conduisent à la création de formes scéniques exigeantes quant à la qualité de leur réalisation. L'acrobatie y reste une acrobatie virtuose minutieusement mise en scène qui se laisse déplacer, altérer, défigurer, bref augmenter et vitaliser par le texte et la voix qu'elle ne manque pas de déformer et déplacer en retour. L'impureté des mélanges expérimentés est productive : elle impulse des démarches artistiques et la création de formes nouvelles qui enrichissent la diversité esthétique d'un art profondément hybride qui cherche, après les mesures qui ont acté à partir de 2001 un processus d'institutionnalisation entamé depuis les années 1980, à affirmer et à assumer sa *place* sur les scènes contemporaines, non pas (seulement) en termes de politiques culturelles, de structuration et d'économie, mais bien en termes *esthétiques*. En France, les conditions de production liées à la récente institutionnalisation du cirque et à sa reconnaissance, non seulement comme art mais comme art « majeur » et « contemporain », ont augmenté les moyens alloués à la création circassienne et ont étendu et transformé les possibilités de diffusion des spectacles dont un grand nombre sont désormais créés pour les salles. Toutefois, malgré les efforts des agents du secteur pour permettre le développement d'un cirque pluriel, les modalités de formation des futurs créateurs et plus largement de l'ensemble des professionnels, les modalités qui déterminent le repérage des « projets » et des artistes dignes d'être accompagnés, l'attribution des subventions et les critères de diffusion ainsi que les présupposés sur ce qu'est, ou devrait être, un spectacle de cirque conduisent également à une certaine uniformisation des créations. Tout « universel » qu'il soit supposé être, le cirque, notamment contemporain, peine encore à être appréhendé dans sa diversité, dans sa complexité et surtout dans sa densité esthétique.

L'hybridation de l'acrobatie et du texte nous a permis d'appréhender une partie de l'ambivalence dont peut faire preuve la création circassienne contemporaine, puisque ce processus transgresse le mutisme (ou quasi-mutisme) que s'imposent les scènes acrobatiques contemporaines. Il contrevient à l'universalisme auquel le cirque est attaché et à la capacité qu'on lui prête de s'adresser à tous au-delà des âges, des

langues, des cultures, tout en satisfaisant pleinement le désir d'auctorialité des créateurs de cirque dont témoigne l'emprunt d'un vocabulaire et de références culturelles appartenant aux arts du texte et à l'écriture (roman et théâtre, mais également, cinéma, bande dessinée, musique, chanson, etc.).

Les fictions acrobatiques dont nous avons étudié le processus de création et/ou les formes en tant que telles participent donc, à de nombreux égards, à la reconnaissance du cirque comme art de création (et pas seulement art de divertissement, l'un n'excluant pas nécessairement l'autre). Ces spectacles éprouvent et affirment la puissance sensible et la plasticité dont peut faire preuve l'acrobatie dans un processus d'hybridation avec un matériau aussi « fort » culturellement, poétiquement et esthétiquement que le texte. Ils échappent à la dissolution de l'acrobatie par le texte et résistent à l'absorption par le théâtre dont on pourrait soupçonner une telle hybridation : au contraire, ils expérimentent par son biais d'autres modalités d'agencements, d'autres dramaturgies, d'autres compositions, d'autres mises en scènes de l'acrobatie. Cette hybridation est une extension de l'une des mutations majeures liées au processus d'institutionnalisation du cirque qu'elles contribuent à éprouver : le déplacement de l'espace de représentation des formes circassiennes du chapiteau vers les salles de spectacle, de la piste vers la scène. Depuis le début du XXI^e siècle, il s'agit pour le cirque de s'approprier l'espace théâtral, ses spécificités architecturales, techniques et acoustiques sans s'y laisser dissoudre, ce qui implique de repenser en profondeur les formes acrobatiques, leur rythme et le point de vue que les artistes adoptent. Pourquoi ne pas y (re)prendre la parole ?

Tout en restant profondément acrobatiques, les formes hétérogènes qui résultent de cette hybridation opèrent non seulement, comme d'autres démarches de la création contemporaine, une transformation de l'acrobatie et du *corps* acrobate, des figures, de leurs rythmes, de leurs enchaînements, de leurs combinaisons, etc., mais elles expérimentent aussi les potentialités figuratives de l'acrobatie, elles transforment et enrichissent les représentations du monde par le prisme de la sensibilité acrobatique. Précisons que des formes acrobatiques qui ne font pas nécessairement l'expérience de l'hybridation peuvent tout à fait fabriquer de telles représentations ; les hybridations avec le texte (ou avec d'autres arts ou sciences, etc.) ont cependant la spécificité d'éprouver et de transformer les manières de faire de l'acrobatie, les « habitudes » de composition et de mise en scène. Le texte, qui est ici appréhendé comme un *appui* et non comme un obstacle à la création, élargit la notion d'agrès au-delà des appareils utilisés dans le champ de l'acrobatie ; il (ré)investit pleinement la dynamique psychique du corps acrobatique, l'intellect,

l'imagination, la vision du monde qui va de pair avec la dynamique physique dans l'activation de la création acrobatique.

Plus qu'une simple technique et qu'un simple matériau artistique, l'acrobatie est une construction de soi – physique et psychique, nous insistons, mais aussi esthétique et sociale, etc. – une relation singulière à soi, aux autres, à son environnement, qui façonne un *point de vue* sur le monde et donne lieu, en scène, à des représentations originales qui se distinguent de celles du théâtre, de la danse, du cinéma et des autres arts, mais aussi des représentations médiatiques ou scientifiques. Il ne s'agit pas seulement pour les acrobates de se montrer, d'être regardé, mais bien, et cela sans négliger l'originalité de leurs corporalités, d'exprimer leur manière de se représenter le monde, de le penser, de *saisir* certains mouvements, certains déséquilibres et oscillations, certaines contradictions, tensions ou catastrophes, et, par le même balancement, d'imaginer l'impossible, l'impensable et d'en faire, par le corps, l'expérience.

Des auctorialités acrobatiques

Dans les formes que nous avons étudiées, l'hétérogénéité de l'hybridation de l'acrobatie et du texte ébranlent la routine démonstrative de la composition acrobatique et imposent aux artistes de repenser leur pratique, leur démarche et la manière de *faire* de l'acrobatie, c'est-à-dire de la pratiquer comme discipline mais aussi de façonner les formes dans lesquelles cette pratique s'inscrit. Une telle hybridation éprouve en outre l'auctorialité des artistes de cirque, révèle ses partages entre différentes fonctions et métiers dans la création, mais aussi ses débordements des cadres disciplinaires et artistiques qui en font une auctorialité protéiforme. Cette hybridation éprouve ainsi les démarches et les styles, c'est-à-dire la singularité des écritures scéniques, ainsi que les représentations façonnées. Les créateurs revoient leur *place* dans la création, reconsidèrent et affinent la distribution des fonctions, tout autant qu'ils déplacent les paradigmes de représentation et imaginent, non sans emprunter aux autres arts, des formes nouvelles. L'hybridation de l'acrobatie et du texte remotive, dans les cas étudiés, la narration et la fiction dans des formes acrobatiques figuratives.

Il serait nécessaire de prolonger cette étude en soulevant la question de la trace, que les fictions acrobatiques et les scènes circassiennes partagent avec l'ensemble des arts de la scène. Cette friction de l'acrobatie avec le texte implique ainsi de se poser la question de l'éditorialisation des textes avec lesquels les formes étudiées composent. Nous l'avons vu, la publication (avant création) du texte *Les Petits Bonnets* de Pascaline Herveet (qui, au-delà de l'indéniable qualité de son texte, bénéficie sans doute de son expérience et de sa notoriété de parolière et chanteuse)

fait office d'exception avec quelques rares autres textes publiés (presque exclusivement par des auteurs de théâtre déjà inscrits dans un réseau éditorial) ainsi qu'avec les spectacles éditorialisés dans la collection « Piste » des « Scénogrammes » des éditions L'Entretemps. Cette étape de la création qui la prolonge et fait trace ne semble pas faire partie des préoccupations des compagnies qui sont plus attentives à l'auctorialité de la forme dans son ensemble, à la mise en scène, à l'écriture scénique, qu'à celle des textes dont nous avons vu que les auteurs ne sont pas toujours clairement identifiés dans les distributions. Moins encore que la danse ou la performance qui ont été et sont encore confrontées à des problématiques proches¹, le cirque, n'a la culture du répertoire. La (re)constitution d'un répertoire circassien, question toute aussi passionnante que controversée, anime et divise le champ du cirque contemporain. Comme l'usage du texte ou le concept de dramaturgie, l'idée de penser et de constituer un répertoire de formes circassiennes fait l'objet de soupçons. Le cirque aurait-il peur de retrouver la mémoire ?

L'éditionnalisation et la publication des textes écrits dans le cadre de la création de ces formes hybrides, ne va pas de soi : faut-il simplement publier les textes des fictions acrobatiques ? Comment transcrire la part expressive qui revient au corps ? Comment transcrire les relations entre l'acrobatie et le texte, notamment les concurrences et les interférences ? Faut-il transcrire le processus de la création comme l'a fait sous une forme discontinue et hétérogène tout à fait opérante et efficace, le collectif de La Scabreuse avec *[Taitteul]* n°33 ? Ou bien, faut-il emprunter et adapter au cirque une notation élaborée pour le mouvement dansé, comme s'y est méthodiquement employé la circassienne et choréologue Katrin Wolf avec la notation Benesh² ? Faut-il encore inventer d'autres manières graphiques de transcrire sous la forme de partitions adaptées à l'hétérogénéité des créations et à la singularité des écritures scéniques acrobatiques et circassiennes les formes abouties ? Si les premiers jalons d'une réflexion de grande ampleur ont été posés à travers les expériences que nous venons de mentionner et par certaines des institutions qui ont le souci de documenter le cirque (SACD, HorsLesMurs, CNAC, BNF, etc.), elle reste cependant à mener.

Pour notre part, c'est par la scène que nous nous attelons à poursuivre ces recherches au sein de la Compagnie d'Elles avec la création en cours de *Tôle story*.

¹ Voir Anne BÉNICHOU (dir.), *Recréer/Scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, Dijon, Les Presses du réel, 2015.

² Katrin WOLF, *Notation Benesh pour les arts du cirque. Carnets de recherche*, Châlons-en-Champagne, Centre national des arts du cirque, 2016. Katrin WOLF, *Notation Benesh pour les arts du cirque. Sangles*, Châlons-en-Champagne, Centre national des arts du cirque, 2016.

Cette actualisation, adaptation et réécriture scénique du spectacle *Metal clown* créé en 1991 par la compagnie Archaos entreprend de poser la question suivante : que reste-t-il d'un spectacle de cirque plus de vingt-cinq ans après sa création ? Après avoir réécrit, avec le style hybride mais profondément acrobatique qui lui appartient, autant de portraits d'œuvres que de personnes (*Les Bonnes* et les sœurs Papins, Roberto Succo, *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, Raymonde Carrasco, etc.) en mêlant les arts et les sources documentaires, c'est pour la première fois un mythe circassien que la Compagnie d'Elles réécrit, en enquêtant sur l'un des spectacles les plus ambitieuses du nouveau cirque créé à l'orée de la contemporanéité circassienne. La singularité de *Tôle story* se trouve dans le fait qu'une compagnie de cirque fait l'expérience d'une « réécriture scénique » (et non pas d'une reprise) de *Metal Clown*, une œuvre du répertoire circassien créée par une autre compagnie et d'autres auteurs de cirque. Ce geste est rare dans le champ de la création circassienne contemporaine dans la mesure où les reprises d'œuvres du répertoire circassien nouveau et contemporain qui se constitue depuis quelques années sont le plus souvent dirigées par les auteurs de la forme originale (même si la distribution en piste est parfois renouvelée, voire transformée). Une telle démarche ne va pas sans poser la question des traces d'un spectacle de cirque et de la méthode pour actualiser une forme aussi composite et malléable que *Metal clown*. La Compagnie d'Elles entreprend ainsi d'interroger par les moyens de la scène et du cirque la mémoire et la trace d'une création en cirque. Elle contribue ce faisant à actualiser tant une œuvre que le répertoire circassien dont elle choisit une création charnière entre le nouveau cirque et le cirque contemporain. Elle entraîne un pas plus loin les mythes que deviennent parfois les œuvres et poursuit, sans doute, le processus d'artification du cirque en considérant le répertoire circassien non pas seulement comme un patrimoine, mais comme un objet vivant de la création.

Dynamique du portrait

Les hybridations de l'acrobatie et du texte transforment la manière de faire du cirque, elles éprouvent également les représentations que façonnent les créations, ainsi que la relation entre les équipes artistiques et les spectateurs. Les analyses des spectacles que nous avons menées nous ont permis de repérer une *dynamique du portrait*, un régime de visibilité que partagent plusieurs des créations étudiées, particulièrement celles qui s'écartent d'un modèle dramatique.

Le paradigme du portrait, dont nous retenons les dimensions esthétiques et sociales, appartient avant tout à une pluralité d'arts visuels, comme la peinture, la photographie ou le cinéma, et trouve des déclinaisons dans d'autres arts tels que la littérature. « [E]ntre graphique et plastique¹ », selon l'articulation que théorise la philosophe Catherine Malabou, il dépasse le cloisonnement des arts et des genres, ce qui nous permet d'appréhender les scènes circassiennes hybrides et les représentations qu'elles composent selon une dynamique picturale à l'intersection entre les sens et le sens, entre les poétiques du corps, du texte et de la scène, entre l'image et la pensée, entre l'auteur de la représentation et le sujet de la représentation. Envisagé comme dispositif de représentation, « une matrice d'interactions potentielles² », selon Philippe Ortel, le portrait permet de penser l'articulation de la *composition formelle* des créations scéniques hybrides, *l'organisation du jeu des regards* – c'est-à-dire la relation entre la scène et la salle et la manière dont la forme est lue par les spectateurs –, du visible et de l'invisible, mais aussi *la mise en scène des identités sociales et culturelles*.

Le portrait qui porte une « attention à l'identité personnelle³ » représente l'être dans son individualité – et non pas l'« être humain en général⁴ » – selon le point de vue singulier de l'auteur qui le compose, rappelle ainsi Anne Souriau dans la définition qu'elle en donne dans *Le Vocabulaire d'esthétique*. Il se place à la lisière ou pleinement dans la fiction. S'il est classiquement figuratif, voire donné comme une représentation fidèle, supposée témoigner de l'apparence d'un individu (comme les photos d'identité), le portrait peut également fonctionner par « analogie⁵ » ou par « évocation⁶ ». L'écart entre le sujet représenté et la représentation est alors plus large encore que dans une représentation figurative. Dans son ouvrage *Les Enjeux du portrait en art*, la chercheuse en arts plastiques Lorraine Alexandre rappelle la place nodale que le corps occupe dans la caractérisation du portrait, intermédiaire entre l'esthétique et le social :

Le portrait exprime, en premier lieu, l'enjeu de la mise en évidence des codes socioculturels en ce qu'ils structurent les systèmes de présentation et de représentation de la personne. La *personne* prise comme notion spécifique précise son statut d'être vivant dans sa globalité. Elle doit ici être perçue comme lieu de

¹ Catherine MALABOU, *La Plasticité au soir de l'écriture. Dialectique, destruction, déconstruction*, op. cit., p. 104.

² Philippe ORTEL, « Avant-propos », in Philippe ORTEL (dir.), *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 6.

³ Anne SOURIAU, « Portrait », in Étienne SOURIAU (dir.), *Vocabulaire d'esthétique*, op. cit., p. 1229.

⁴ *Id.*

⁵ *Id.*

⁶ *Id.*

mise en en image du corps en ce qu'il est support de multiples attributs (vêtements, accessoires, maquillage, *Body Art...*)¹.

Selon nous, l'acrobatie relève à sa manière du portrait dans la mesure où elle est une mise en scène du corps et d'une identité individuelle (ou dans un groupe restreint d'individus dans les duos, trios voire quatuors). La manière dont l'acrobatie est travaillée et les habitudes de mises en scène de ces disciplines (dont la matière est le corps même des personnes et qui, pour la plupart, se pratiquent en solo) tendent à mettre en avant l'*individualité* de l'artiste. À tel point que, dans cette mise en scène de soi, l'identité civile et l'identité artistique en viennent parfois à se confondre. Les numéros individuels qui reposent sur une mise en scène de ce que les artistes ont de plus original et de plus risqué à montrer forment déjà autant de portraits en mouvement des individus. Dans les numéros de cirque, comme dans les portraits étudiés par Lorraine Alexandre, « [l]e corps représenté devient lieu de sa propre métamorphose alors qu'il passe de sa présentation à sa représentation en image. Il incarne la figuration offerte aux regards² ». Ces « petites formes » circassiennes sont une représentation de l'identité par le prisme de la prouesse et/ou par la manière dont les artistes se singularisent. L'acrobatie qui travaille les formes du corps est un *art de la pose* à laquelle s'apparentent les figures, même si certaines d'entre elles, telles que les sauts, les lâchers, etc., ne durent qu'une fraction de seconde. À certains égards, les distributions qui composent le programme du cirque classique d'enseignes familiales s'apparentent à des portraits de famille comme en témoigne la hiérarchie observée dans l'ordre des saluts à la fin des spectacles, au Cirque Knie en Suisse par exemple.

Les fictions acrobatiques hybrides se démarquent d'une telle mise en scène de l'individualité de l'artiste dans la mesure où, comme les comédiens, les interprètes de ces formes se font plus nettement que les numéros le réceptacle d'identités fictionnelles auxquelles ils prêtent leurs corporéités. Elles glissent de la présentation de personnes à la représentation de personnages et s'assument comme fictions. Des créations parmi celles que nous avons étudiées n'en restent pas moins interprétables selon une dynamique du portrait qui permet d'en appréhender la forme monstre et composite. *Be Felice. Hippodrame urbain* de la Compagnie d'Elles s'apparente à un portrait acrobatique de la figure de Félice, tout comme *Nour* du GdRA est un portrait en creux du personnage éponyme. *Undermän* de Olle Strandberg façonne

¹ Lorraine ALEXANDRE, *Les Enjeux du portrait en art. Étude des rapports modèle, portraitiste, spectateur*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 8.

² *Ibid.*, p. 9.

quant à lui un portrait de porteurs de main à main que nous qualifions d'autofiction car il mélange des modalités de composition relevant de l'autobiographie d'une part (le « je » et l'adresse directe sur le ton de la confession intime) et de la fiction d'autre part (le spectacle emprunte au cinéma l'esthétique de la comédie romantique), ce qui entretient le trouble entre la réalité et la fiction de l'autoportrait. « Le fait que le modèle soit une personne réelle ou quelqu'un de fictif n'a aucune importance pour les procédés employés par l'art pour la faire connaître¹ », souligne cependant Anne Souriau. L'ensemble de la composition scénique converge vers une ou des figures, non plus dans un sens acrobatique, mais comme personnages.

L'hybridation et la fictionnalisation complexifient les représentations des identités et les auteurs de ces portraits en cisèlent la composition, en travaillent le style. Le *point de vue* de l'auteur du portrait sur le corps « modèle » fait tout autant le portrait que le corps représenté ; le portrait « tisse un langage formel adressé aux regards, soumis à la perception, à l'interprétation² ». Ces créations à la dimension picturale et visuelle déclenchent un jeu des regards qui circule selon un cheminement auquel incite l'agencement de la forme comme la ligne de fuite que trace *Be Felice. Hippodrame urbain* et/ou selon le mouvement du regard du spectateur à qui revient par ce biais une part de responsabilité dans la création comme dans le spectacle du Cirque Le Roux et, plus encore, dans ceux du GdRA : « Dans le portrait, les sens “fourmillent”, jetés à la volée à travers une forme qui cependant les discipline », analyse, dans *S/Z*, Roland Barthes pour qui l'agencement du portrait « est à la fois un ordre rhétorique (l'annonce et le détail) et une distribution anatomique (le corps et le visage)³ ».

Le *portrait* permet ainsi d'affiner en resserrant sur le corps – physique, esthétique et social – l'analyse des formes circassiennes au-delà du séquençage par tableaux et/ou par scènes que composent leurs créateurs. Les fictions acrobatiques que nous avons étudiées articulent, selon un agencement spécifique à chacune des compagnies, les modalités esthétiques et sociologiques et façonnent des portraits de femmes et d'hommes aux histoires singulières. Si certaines des fables mises en scène reposent, comme *The Elephant in the room* du Cirque Le Roux, sur des personnages archétypaux, d'autres s'attachent à élaborer, plus qu'une psychologie, une sociologie des personnages représentés. Le GdRA, dont la démarche repose précisément sur des ressources et une méthode de composition issues de la sociologie et de

¹ Anne SOURIAU « Portrait », *op. cit.*, p. 1229.

² Lorraine ALEXANDRE, *Les Enjeux du portrait en art. Étude des rapports modèle, portraitiste, spectateur*, *op. cit.*, p. 8.

³ Roland BARTHES, *S/Z*, Paris, Seuil « Points », 1970, p. 67.

l'anthropologie esthétisées par les moyens des arts de la scène, assume et revendique le fondement anthropologique des portraits composés. Le groupe emprunte et transpose à la scène les concepts, les méthodes d'investigation de ces sciences humaines et sociales mais aussi leurs méthodes de composition. Ce parti pris scientifique donne lieu à une esthétique assez sobre, malgré le foisonnement de matériaux qui servent à la composition, et réaliste, malgré la part de stylisation et de fictionnalisation des portraits. Ce souci anthropologique, documenté mais détaché cette fois de l'esthétisation du scientifique, se trouve également dans les fictions composées par Pascaline Herveet et le Cirque du Dr Paradi dans *À dada !!!* qui pense notamment la question de l'âge et dans *Les Petits Bonnets* qui représente et critique la condition des femmes ouvrières. Les créations de la Compagnie d'Elles s'inscrivent dans une démarche similaire dans la mesure où *Lames sœurs* dresse le portrait d'employées de maison, où *Be Felice. Hippodrame urbain* compose le portrait en ligne de fuite de deux femmes par le prisme de leur condition sociale de patiente en psychiatrie et de femme violente, et c'est bien de la femme qu'était Raymonde Carrasco que *La Mort du taureau* ébauche le portrait.

Une telle création acrobatique ne cherche plus à se distinguer d'une humanité ordinaire par une puissance physique et des exploits qui font du corps acrobate un corps céleste. Au contraire, les formes que nous avons étudiées réancrent sur le sol terrien les corps flottants de l'acrobatie par le moyen de l'hybridation, de la fable et de la fiction. Faut-il y voir une marque de leur postmodernité ? Elles ne racontent pas autre chose que des histoires à taille humaine.

Parmi l'ensemble des portraits acrobatiques composés, beaucoup sont des portraits d'artistes dont certains sont issus d'autres champs artistiques que le cirque : de la danse dans *Nour, Singularités ordinaires, ROërgue*, de la musique dans *Singularités ordinaires* et *ROërgue*, du théâtre et de la littérature dans *Donka, une lettre à Tchekhov*, du cinéma et de la littérature dans *La Mort du taureau*, etc. L'hybridation n'est pas seulement formelle mais elle travaille également la relation, voire les hiérarchies qui peuvent résister et qu'elle déconstruit ou reconstruit, entre les champs artistiques. Composer, par l'acrobatie, le portrait d'une danseuse de hip-hop, d'une danseuse étoile, d'un auteur dramatique à la reconnaissance internationale ou d'une réalisatrice oubliée construit le champ circassien contemporain en regard des autres arts, active une circulation entre les arts, déplace les représentations de l'acrobatie comme celle des autres arts concernés. Plusieurs des créations étudiées composent des (auto)portraits lorsqu'il s'agit de mettre en scène, dans une perspective autoréflexive, le cirque et les circassiens mêmes : les porteurs esseulés d'*Undermän*, un metteur en scène en chercheur dans *Sujet* du GdRA, les fil-de-féristes et leur pratique dans la *Circonférence sur le fil* de Marion Collé et Jean-Michel Guy, une metteuse en scène de

cirque dans *La Mort du taureau*, jusqu'à *À dada !!!* qui dresse un portrait tendre et critique de l'état du cirque actuel, de la variété de ses esthétiques, de leurs désuétudes et de leurs contradictions, de sa capacité à mettre en scène la transformation des corps, des images et mais aussi des idées. Ces portraits prennent en compte l'acrobate, l'artiste, en tant que sujet, en tant que personne complexe sans le réduire à sa fonction. Ces fictions transforment et actualisent l'image des artistes de cirque dont elles critiquent et désacralisent la posture (de l'athlète comme du créateur). Elles mettent en lumière certains des métiers qui composent l'appellation floue et flottante d'« artiste de cirque » (acrobate, porteur, fil-de-fériste, metteur en scène, gréeur, compositeur, constructeur, chercheur, etc.), elles ouvrent par la création scénique des réflexions sur le cirque et contribuent depuis la place d'artiste à la constitution d'un discours critique qui fait défaut sur cet art en transformation. Y compris lorsqu'il s'agit d'artistes, les différents portraits composés représentent des sujets au-delà de leurs pratiques artistiques et culturelles ou de leurs professions, et prennent en considération la dimension psychique, physique, mais aussi sociale des corps. L'ensemble de ces portraits acrobatiques (autoportraits comme portraits par délégation) réhumanise l'acrobate et participe à une certaine politisation des formes puisque les mises en scène ne reposent pas seulement sur l'écart entre les acrobates et les spectateurs, mais sur une circulation des représentations et de la création.

Nous observons ainsi que les corporéités acrobatiques – leur précarité, leur instabilité, leur fragilité, leurs élans et leurs chutes, leur précision, leur explosivité et leurs « loupés », leur ténacité, leur force, leur agilité, leur délicatesse et leur brutalité – participent à la représentation de relations sociales. Peut-il en aller autrement de corps humains, mais aussi animaux, voire de corps mécaniques ou numériques, qui, littéralement, s'attrapent et s'attachent, se repoussent, tombent et se relèvent ? Si, par l'étrangeté de ses corporéités, l'acrobatie fictionnalise les figures que les portraits représentent, peu des compagnies étudiées, pour ne pas dire aucune, ne s'empare pleinement de la potentialité merveilleuse ou fantastique dont peuvent faire preuve les corps acrobates. Aucune n'ancre sa fiction dans un monde où d'autres lois physiques s'exerceraient sur les corps¹, aucune ne relève d'un genre que l'on pourrait qualifier de « science-fiction acrobatique ». L'étrangeté acrobatique critique, déplace et amène à réenvisager les règles sociales telles qu'elles s'exercent dans nos sociétés occidentales, voire très spécifiquement en France.

¹ *Be Felice. Hippodrame urbain* pourrait à presque y prétendre si ce spectacle ne justifiait pas le monde distordu mis en scène par le cadre psychiatrique et médical.

Dans le corpus de spectacles étudié, les corporéités acrobatiques participent particulièrement à la représentation de violences sociales, notamment envers les femmes (dans les spectacles dont elles ne sont pas purement et simplement absentes), mises en scène selon des esthétiques et des registres spécifiques à chaque spectacle. Sous couvert d'humour, le meurtre que planifie Miss Betty dans *The Elephant in the room* est motivé par le désir de briser la sclérose d'une vie d'épouse bourgeoise. Les accidents dont sont victimes les deux femmes d'*Histoire amère d'une douce frénésie* peuvent être interprétés comme des meurtres commis par Bertrand. La patiente mutique de *Compte de faits* est explicitement victime d'une agression. Nour semble avoir disparu pour échapper aux prises de la violence de sexe, de genre, de race et de classe dans laquelle elle se trouvait en tant que jeune femme française danseuse de hip-hop dans une famille d'ouvriers algéro-marocains. En esquissant le portrait d'une femme réalisatrice, Raymonde Carrasco, la Compagnie d'Elles se confronte à l'oubli des figures féminines par l'histoire et entreprend de restaurer la mémoire de l'une d'elles (dans le sillage de son mari qui s'y emploie activement) par ce portrait stylisé.

Le récent spectacle de La Main s'affaire, *En attendant la suite* (2017), fait figure d'exception. Cette fiction acrobatique, qui entreprend de critiquer les rapports de force interprofessionnels et de remettre en question l'efficacité des moyens de contestations sociales classiques que sont la grève et la manifestation, met en scène une femme d'affaires interprétée par une voltigeuse de main à main. Celle-ci bondit de porteur en porteur qu'elle surplombe, domine, voire écrase par sa puissance et sa tyrannie. *Lames sœurs* et *Les Petits Bonnets* sont deux spectacles qui situent également leur action à un moment charnière, un moment de basculement, de renversement d'un ordre établi, de renversement des rapports de dominations puisque femmes de chambre et ouvrières prennent chacune à leur manière leur revanche sur leurs patronnes. Les portraits de femmes que façonnent ces deux spectacles – composés par des femmes, pour des femmes (en termes de distribution et non pas de public), sur *des* femmes aux métiers peu reconnus, pour ne pas dire méprisés, qui disposent de peu de visibilité dans les sphères publiques – déconstruisent les normes de genre et soulignent la violence des rapports de classe à l'intérieur du sexe et du genre. Le pouvoir est associé à une place, à une posture plutôt qu'à une personne, à un sexe, à un genre, et circule entre les places. Ils participent à la portée réflexive de ces spectacles qui posent par la scène et par les corps en scène les questions suivantes : « Qu'est-ce qui fait qu'on adopte l'une ou l'autre attitude ? Qu'on choisit

la résistance ou la résignation ?¹», selon la formule de la philosophe Laurence Bouquiaux que citent Vinciane Despret et Isabelle Stengers dans *Les Faisuses d'histoires. Que font les femmes à la pensée ?*

Cette rapide ébauche montre à la fois que les scènes circassiennes ont la capacité de représenter la complexité des êtres humains, notamment leurs tensions, leurs contradictions, leurs bascules et la permanence de la construction de soi, mais aussi la nécessité qu'il y a à étudier les représentations de sexe, de genre, de sexualité comme l'ont montré les travaux de la chercheuse australienne Peta Tait et les recherches que nous avons menées nous-même à ce sujet au cours de notre doctorat, mais aussi d'âge, de race, de classe, voire d'espèce si l'on envisage la relation avec les animaux et les questions que le cirque soulève tout particulièrement par ses traditions de dressage.

Du rêve de voler au rêve de flotter

L'ambivalence observée, à savoir que des corps flottants participent à la représentation de préoccupations sociales éminemment terriennes, ainsi que l'atomisation de l'échelle d'une partie de l'acrobatie contemporaine, dont nous avons montré les processus de défiguration et d'altération, réduite à un mouvement minimal, nous conduisent, enfin, à réenvisager l'imaginaire que travaille le corps acrobate à une échelle plus vaste.

Prenons un peu de hauteur, propulsons-nous en apesanteur et mettons l'acrobatie en perspective par le biais des transformations des représentations du monde et de la place que le corps occupe dans l'espace à l'échelle géographique, sociale, artistique mais surtout à l'échelle d'un cosmos dont la cartographie ne cesse de s'étendre tout comme sa colonisation par l'être humain. « En échappant à la gravité terrestre, l'humanité franchit une nouvelle étape, décisive, dans ses relations millénaires avec le cosmos² », souligne ainsi l'astrophysicien Alain Dupas commentant les bouleversements liés à la conquête spatiale entamée dans la seconde moitié du XX^e siècle. Le rêve de *voler* qu'entretiennent les acrobates est désormais concurrencé par celui de *flotter*. Cette transformation de l'imaginaire acrobatique, dont témoignent également les affiches de spectacles ou de festivals qui représentent des corps flottants, la tête en bas, ainsi que l'engouement pour la magie nouvelle et

¹ Vinciane DESPRET, Isabelle STENGERS, *Les Faisuses d'histoires. Que font les femmes à la pensée ?*, op. cit., p. 128.

² Alain DUPAS, *Une Autre histoire de l'espace. Tome 3. Le Village interplanétaire*, Paris, Gallimard, « Découvertes Gallimard », 1999, p. 1.

sa capacité technique à faire flotter corps et objets, offre un vaste et passionnant champ de recherche.

L'étude de l'histoire du cirque moderne montre que cet art et ses transformations majeures sont intimement attachés à un imaginaire de l'exploration de nouveaux espaces et de la conquête. Le spectacle acrobatique et les disciplines aériennes, dont le trapèze ballant et surtout volant sont le fleuron, se sont ainsi développées au XIX^e siècle, dans le climat d'une conquête des airs par l'être humain et ses machines menées dans le domaine de l'aéronautique par des concepteurs d'engins qui rivalisaient d'inventivité¹. Cela nous conduit à nous poser les questions suivantes : de quoi le cirque contemporain, dont une partie est altérée, défigurée, moléculaire et flottante, est-il la conquête ? Qu'est-ce que cette nouvelle spatialité du corps acrobate a-t-elle à dire sur la manière dont l'espèce humaine (de culture occidentale) se représente dans le monde ?

Nous y répondons par une hypothèse qu'il serait nécessaire d'approfondir en la discutant avec des chercheurs spécialistes en astrophysique et en sciences et technologies de l'information et de la communication, ou encore en géographie. Le cirque contemporain ne serait-il pas le cirque d'une nouvelle vague dans la conquête spatiale après les missions spectaculaires réalisées au XX^e siècle ? Celle de l'appropriation par l'être humain de la « proche banlieue de la Terre² », comme l'astrophysicien Alain Dupas désigne les zones orbitales du globe peuplées de satellites, de l'idée d'un lointain vivable et, pourquoi pas, habitable, mais aussi celle d'une vie quotidienne en relation avec les satellites, augmentée mais conditionnée par eux. Dans un article récent paru dans le quotidien *Libération*, le géographe Michel Lussault analyse ainsi l'extension du territoire terrestre par la couche satellitaire qui l'enrobe et observe ce qu'il nomme une « banalisation du lointain » qui tranche avec l'aura extraordinaire des premières missions spatiales. Le cirque ne suivrait-il pas une dynamique semblable ? Le chercheur analyse de quelle façon les « sphères sociotechniques (les satellites, les capsules, les sondes, les stations orbitales, les navettes) » envoyées « pour observer, puis habiter, la planète de l'extérieur » ont une répercussion sur nos manières d'organiser la vie sur Terre et de nous la représenter, y compris dans les productions culturelles et artistiques :

¹ À ce sujet, voir Bieke GILS, *Women who fly : aerialists in modernity (1880-1930)*, thèse de doctorat en philosophie, Université de Colombie Britannique – Vancouver, 2013. Ressource numérique consultée le 16 septembre 2017. <https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubctheses/24/items/1.0077421>

² Alain DUPAS, *Une Autre histoire de l'espace. Tome 2. Hommes et robots dans l'espace*, Paris, Gallimard, « Découvertes Gallimard », 1999, p. 43.

La Terre ne contient plus parfaitement l'intégralité du monde, qui l'excède peu à peu, l'entoure en installant au sein du cosmos une multitude d'objets spatiaux, en nombre bien plus important qu'on peut le croire. Ainsi, il existerait aujourd'hui environ 1500 satellites actifs en orbite (sur un total de 5500 lancés depuis 1957 et le premier Spoutnik) indispensables au fonctionnement du monde dont ils procèdent, puisqu'ils assurent notamment la permanence et la puissance des couvertures communicationnelles et des systèmes comme le GPS. [...] À y songer, ce genre spatial péristerrestre ne serait-il pas moins marginal que prototypique ? Ne constituerait-il pas un ensemble de formes dont on s'inspire en permanence pour organiser les espaces de vie du monde contemporain ?¹

Le chercheur étudie notamment le flot d'images de la Terre transmises par les corps satellitaires que sont les stations militaires, celles des télécommunications, mais aussi les corps des astronautes hyperconnectés de la Station spatiale internationale. Le point de vue satellitaire, suspendu, surplombant, extrême, autrement dit acrobatique, a glissé en quelques décennies de l'exception vers la banalisation :

Alors que *Earthrise* et *Blue Marble* [les premières photos de la Terre prise par des astronautes en 1968 et 1972] nous décentraient et marquaient la découverte de notre fragilité, Pesquet domestique le séjour dans l'espace, en fait une expérience presque ordinaire, partageable en temps réel sur les réseaux sociaux. Là où les deux icônes des années 60-70 nous montraient l'extra-ordinaire, l'activisme de notre ami aventurier banalise l'étonnement, jusqu'à lasser certains spectateurs².

Sur les scènes contemporaines, les formes et les corporéités acrobatiques ne sont plus seulement une transposition esthétique des exploits de l'exploration d'un ailleurs, des capacités du corps à se dépasser et à surmonter des conditions de vie extrêmes, elles adoptent des postures et points de vue satellitaires qui transforment les représentations du monde, de soi, des relations aux autres et aux objets, à l'espace et au temps. Les corps circassiens ont la potentialité d'expérimenter et de représenter, à l'échelle de la scène et avec ses moyens, les modalités de l'acclimatation à un monde reconfiguré où le très proche coïncide avec le très lointain, où la pesanteur n'est plus le seul repère physique et où la conquête de l'apesanteur se vit et se pense au quotidien. Le cirque, couramment considéré comme marginal, ne serait-il pas devenu un art satellitaire ?

¹ Michel LUSSAULT, « L'ISS et la banalisation du lointain », *Libération* [en ligne], 15 août 2017. Ressource numérique consultée le 21 août 2017. http://www.liberation.fr/debats/2017/08/15/l-iss-et-la-banalisation-du-lointain_1590077

² *Id.*

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS DES SPECTACLES

Cirque du Dr Paradi, France

À dada !!!, 2013. Recréation 2014. Avec : Cédric Avrand, Bertrand Benoît, Charlotte Cochelin, Olivia Cubero, Régine Hamelin, Olivier Herveet et Pascaline Herveet. Textes et mise scène : Pascaline Herveet. Vu dans le cadre de la programmation off du festival Éclats à Aurillac le 20 août 2014.

Les Petits Bonnets, 2016. De et par : Pascaline Herveet. Vu à La Grainerie à Balma, le 15 décembre 2015 ; à La Verrerie, Pôle national du cirque Occitanie à Alès, le 28 octobre 2016 ainsi qu'au Pavillon Mazar à Toulouse les 7 et 8 janvier 2017.

Cirque Le Roux, France

The Elephant in the room, 2015. De et par : Grégory Arsenal, Lolita Costet, Yannick Thomas, Philip Rosenberg. Mise en scène : Charlotte Saliou. Vu au festival Montréal Complètement Cirque, Montréal, le 12 juillet 2016.

Collectif Prêt-à-porter, France

Compte de faits, 2009. De et par : Laurence Boute, Thomas Bruyas, Jérémy Chevalier, Gypsi Humeau, Anaïs Lafont. Mise en scène : Albin Warette. Vu à Mix'art Myrys, Toulouse, le 29 ou 30 septembre 2011.

Histoire amère d'une douce frénésie, 2004. Avec : Laurence Boute, Caroline Le Roy, Michaël Pallandre. Mise en scène : Albin Warette. Vu Salle Nougaro à Toulouse, 2009.

Compagnia Finzi Pasca, Suisse

Donka, une lettre à Tchekhov, 2009. Avec : Moira Albertalli, Karen Bernal, Andrée Anne Gingras-Roy, David Menes, Félix Salas, Beatriz Sayad, Rolando Tarquini, Jean-Philippe Cuerrier, Annie-Kim Déry. Mise en scène : Daniele Finzi-Pasca. Vu en 2011 à Madrid, Milan et Arcachon.

Compagnie d'Elles, France

Be Felice. Hippodrame urbain, 2015. Avec Sophia Antoine, Simon Deschamps, Marion Guyez, Thierry Jozé, Malika Lapeyre, Julien Le Cuziat, Laura Terrance, Marta Torrents, Netty Radvanyi et Arto ou Sabrina Sow et Babouchka. Mise en scène : Yaëlle Antoine en collaboration avec Marion Guyez, Didier Préaudat.

La Mort du taureau, 2016. Avec : Ana Le Bozec, Laura Terrance, Sophie Scheidt, Stéphanie Fuster, Morgane Delagneau, Pascaline Herveet, Marie Clain, Emmanuelle Lutgen, Luli-Abigail Leblond-Antoine, Tanahé Prouhet, Louisa Wruck, Lucia Nina, Sophia Antoine. Mise en scène : Yaëlle Antoine, Marion Guyez.

La Violence des potiches, 2012. Avec : Yaëlle Antoine, Marion Guyez, Karine Monneau, Marie Nimier. Texte : Marie Nimier. Mise en scène : Yaëlle Antoine.

Lames sœurs, 2008. Avec : Sophia Antoine, Yaëlle Antoine, Elsa Bozier, Élodie Poencet. Texte : Yaëlle Antoine. Mise en scène : Yaëlle Antoine et Paola Rizza.

La Scabreuse, France

La Mourre, 2009. Création collective de : Nedjma Benchaïb, Jean-Michel Guy, Nathan Israël, Anne Kaempf, Volodia Lesluin, Julie Mondor, Tom Neal, Lucien Reynes et Paola Rizza. Vu au festival *Circa* à Auch, octobre 2009.

Le GdRA, Toulouse, France

Nour, 2011. Avec Sébastien Barrier, Nedjma Benchaïb, Julien Cassier, Domi Giroud, Christophe Rulhes. Mise en scène : Christophe Rulhes. Vu à *Circa*, festival du cirque actuel, Auch, 2011.

ROërgue, Sébastien Barrier, Julien Cassier, Camille Gaudou, Christophe Rulhes, 2012. Mise en scène : Christophe Rulhes. Vu à Mix'art Myrys à Toulouse, novembre 2012.

Singularités ordinaires, 2007. Avec Sébastien Barrier, Julien Cassier, Christophe Rulhes, 2007. Mise en scène : Christophe Rulhes. Images : Christophe Modica, Amic Bedel, Edmond Carrère. Montage, mise en image, pièce sonore : Christophe Modica. Images animées et graphisme : Benoît Bonnemaïson-Fitte. Vu au Théâtre des Treize Arches à Brive-la-Gaillarde, le 20 novembre 2013.

Poetry in motion et Cirkus cirkör, Suède

Undermän, 2010. Avec : Mattias Andersson, Peter Åberg, Matias Salmenaho, Andreas Tengblad. Mise en scène : Olle Strandberg. Vu au festival *Circa*, Auch en octobre 2011.

RESSOURCES SUR LE CORPUS

Cirque du Dr Paradi

HERVEET, Pascaline, « Annonces *À dada !!!* », *À dada !!!*, Cirque du Dr Paradi, inédit.

HERVEET, Pascaline, *Les Petits Bonnets*, Toulouse, Presses Universitaire du Midi, 2016.

Cirque Le Roux

LUCAS, Gérald, « “The Elephant in the room”, le cirque d’aujourd’hui », *Le Dauphiné lib er e*, Hautes-Alpes [en ligne], 05 février 2015. Ressource numérique consultée le 6 juin 2017. <http://www.ledauphine.com/hautes-alpes/2015/02/05/the-elephant-in-the-room-le-cirque-d-aujourd-hui>

Collectif Prêt-à-porter

DAVID, Gwénola, « Le Collectif Prêt-à-porter mêle cirque et théâtre pour faire jaillir les mots enfouis dans le corps », *La Terrasse*, 10 juillet 2008. Ressource numérique consultée le 13 septembre 2017. <http://www.journal-laterrasse.fr/compte-de-faits>

Compagnie d’Elles

« *Be Felice. Hippodrame urbain à Vivacités 2016* », reportage r ealis e par France 3 Normandie, 25 juin 2016. Ressource numérique consultée le 21 mai 2017. https://www.youtube.com/watch?v=wA2U_41FaVk

ANTOINE, Sophia, Compagnie d’Elles, « Teaser de lancement de *La Fuite à cheval très loin dans la ville* », 2013. Ressource en ligne consultée le 28 février 2017. <https://vimeo.com/79083162>

ANTOINE, Yaëlle, « S equentier de *Be Felice. Hippodrame urbain* », inédit, 2015, non paginé.

Compagnie d’Elles, dossier de candidature au dispositif « Jeune Talent Cirque Europe », *Be Felice. Hippodrame urbain*, 2009.

GUYEZ, Marion « *Be Felice. Hippodrame urbain. Journal de création* », inédit, oct. 2013 – sept. 2016.

KROL, Aurore, « Magistral », *Les Trois coups*, 24 juillet 2008. Ressource numérique consultée le 6 juillet 2017. <http://www.lestroiscoups.com/article-21878576.html>

ONA, Manon, « La chevauchée bleutée », *Le Clou dans la planche* [en ligne], 10 juillet 2015. Ressource numérique consultée le 24 février 2017. <http://www.lecloudanslaplanche.com/critique-2030-be.felice-la.chevauchee.bleutee.html>

La Scabreuse

GUY, Jean-Michel, ISRAËL Nathan, MONDOR Julie, NEAL Tom, VIDAL Jordi L., [TAÏTEUL] N°33, *une pièce de La Scabreuse*, Vic-la-Gardiole, L'Entretemps, « Scénogramme », 2009.

Le GdRA

CORBY, Roshnara, « Migrations », *Le Clou dans la planche* [en ligne], 21 mai 2011. Ressource numérique consultée le 25 juin 2017. <http://www.lecloudanslaplanche.com/critique-932-nour-migrations.html>

ORCIÈRES, Marielle, « Quand le corps frappe la terre », *Le Clou dans la planche* [en ligne], 12 novembre 2012. Ressource numérique consultée le 25 juin 2017. <http://www.lecloudanslaplanche.com/critique-1383-roergue-quand.le.corps.frappe.la.terre.html>

Singularités ordinaires, extraits, montage réalisé par Florent Tillon. Ressource numérique consultée le 16 juin 2017. <https://vimeo.com/13709772>

Sites internet

Cirque Le Roux. www.cirqueleroux.com

La Scabreuse. <http://la-scabreuse.blogspot.fr/p/la-compagnie.html>

Compagnie d'Elles. www.compagnie-d-elles.fr

Le GdRA, *Triptyque de la personne*. <http://legdra.fr/fr/theatre-et-formes/triptyque-de-la-personne>

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

ÉTUDES CIRCASSIENNES

Ouvrages

AMIARD-CHEVREL, Claudine (dir.), *Du cirque au théâtre*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983.

BARBERET, Maripaule, GOUDARD, Philippe (dir.), *Écrits sur le sable...*, Montpellier, Compagnie Maripaule B, Philippe Goudard, 1993.

BARRÉ-MEINZER, Sylvestre, *Le Cirque classique, un spectacle actuel*, Paris, L'Harmattan, 2006.

CENTRE NATIONAL DES ARTS DU CIRQUE, *Les Écritures artistiques : un regard sur le cirque. Actes du séminaire tenu dans le cadre de CIRCA. Festival de cirque actuel, à Auch (Abbaye de Flaran)*, Châlons-en-Champagne, Éditions du Centre national des arts du cirque, 1999.

CORDIER, Marine, SALAMÉRO, Émilie, *Être artiste de cirque*, Lyon, Lieux dits, 2012.

DUPAVILLON, Christian, *Architectures du cirque des origines à nos jours*, Paris, Éditions du Moniteur, 2001.

ÉTIENNE, Richard, PEREZ-ROUX, Thérèse, VITALI, Josiane (dir.), *Professionnalisation des métiers du cirque : des processus de formation et d'insertion aux épreuves identitaires*, L'Harmattan, 2016.

FOURNIER, Anne (dir.), *Mimos 2012. Daniele Finzi Pasca*, Bern, Peter Lang, Collection « Corteo », 2012.

GINISTY, Paul, *Les Mémoires d'une danseuse de corde. Mme Saqui (1786-1866)*, Paris, Eugène Fasquelle, 1907. Ressource numérique consultée le 18 décembre 2015. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k882580d?rk=21459;2>

GOUDARD, Philippe, *Anatomie d'un clown suivi de Lire et écrire le cirque*, Vic-la-Gardiole, L'Entretemps, 2005.

GOUDARD, Philippe, BARRAULT, Denys, *Médecine du cirque : vingt siècles après Galien*, Vic-la-Gardiole, L'Entretemps, 2004.

GOUDARD, Philippe, *Le Cirque entre l'élan et la chute. Une esthétique du risque*, Montpellier, Espaces 34, 2010.

GUICHARD, Henri, *Essais de cirque. Le Lido, centre des arts du cirque de Toulouse*, Toulouse, Éditions Privat, 2008.

HIVERNAT, Pierre, KLEIN, Véronique, *Panorama contemporain des arts du cirque*, Paris, textuel, 2010.

MALEVAL, Martine, *L'Émergence du nouveau cirque. 1968-1998*, Paris, L'Harmattan, 2010.

MALEVAL, Martine, *Sur la piste des cirques actuels*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », série « Arts Vivants », 2014.

MOREIGNE, Marc, COLIN, Dominique, *Corps à corps. Vision du cirque contemporain*, Paris, Éditions de l'amandier, 2010.

PENCENAT, Corine, *Du théâtre au cirque du monde. Une dramaturgie du hasard dans les arts en action*, Paris, l'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2012.

PENCENAT, Corine, *Le Cirque du monde. Une allégorie de la modernité*, Belval, Circé, 2012.

PETIT, Philippe, *Traité du funambulisme* (1985), Arles, Babel, 2015.

PONCE DE LEON, Facundo, *Daniele Finzi Pasca. Théâtre de la caresse*, Éditions FHP, 2010.

STAROBINSKI, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Les sentiers de la création, Paris, Champs Flammarion, 1983.

STREHLY, Georges, *L'Acrobatie et les acrobates, texte et dessins par G. Strehly*. C. Delagrave (Paris), 1880. *Gallica*. Ressource numérique consultée le 1 févr. 2014.

VESQUE Marthe, VESQUE, Juliette, *Le Cirque en images*, dessins présentés par Édith MAURIANGE et Paul BOUISSAC, Paris, Maisonneuve et Larose, 1978.

WALLON, Emmanuel (dir.), *Le Cirque au risque de l'art*, Arles, Actes Sud, coll. « Apprendre », 2002.

WOLF, Katrin, *Notation Benesh pour les arts du cirque. Carnets de recherche*, Châlons-en-Champagne, Centre national des arts du cirque, 2016.

WOLF, Katrin, *Notation Benesh pour les arts du cirque. Sangles*, Châlons-en-Champagne, Centre national des arts du cirque, 2016.

Articles d'ouvrages collectifs et de revues scientifiques

BARTHES, Roland, « Au Music-Hall », *Mythologies*, Paris, Seuil « Points Essais », 1970.

BORDENAVE, Julie, « La contorsion introspective d'Angela Laurier », *Fresque Ina. En Scène* [en ligne]. Ressource numérique consultée le 13 mai 2017. <http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00524/la-contorsion-introspective-d-angela-laurier.html>

CORDIER, Marine, « Acteurs et enjeux de la démocratisation culturelle : le cas du cirque », 2013 [en ligne], in Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication, Centre d'histoire de Sciences-Po Paris, *La démocratisation culturelle au fil de l'histoire contemporaine*, Paris, 2012-2014. Ressource numérique consultée le 20 février 2015. <http://chmcc.hypotheses.org/530>

CORDIER, Marine, « De l'art populaire à la création contemporaine, le cirque à l'épreuve de la légitimation », in GAUDEZ, Florent (dir.) *Les Arts moyens aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 2008.

DÉSILE, Patrick, « "Cet opéra de l'œil", Les pantomimes des cirques parisiens au XIX^e siècle », in *Memento#4 Histoire de cirque au XIX^e et XX^e siècles*, Paris, HorsLesMurs, oct. 2011. Ressource en ligne consultée le 4 janvier 2013. <http://horslesmurs.fr/accueil/editions/telechargement-gratuit/memento/histoires-de-cirque-aux-xixe-xxe-siecles>

DÉSILE, Patrick, « Encore ! encore... toujours ! toujours... », in HAFFEMAYER, Stéphane, MARPEAU, Benoît, VERLAINE, Julie (dir.), *Le Spectacle de l'histoire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.

FONTE, Marie, « Écrire le cirque » entretien réalisé par Aurélie COULON, *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°6 : *La Reprise, Pratiques de la reprise*, 2013. Ressource numérique consultée le 23 juin 2017. <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2787>

FOURMAUX, Francine, « Le nouveau cirque ou l'esthétisation du frisson », in *Ethnologie française*, vol. 36, 2006.

GOUDARD, Philippe, « Le cirque est-il soluble dans la dramaturgie ? », in CHAMBON, Joëlle, GOUDARD, Philippe, PLASSARD, Didier (dir.), *Dramaturgies. Mélanges offerts à Gérard Lieber*, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2013.

GUYEZ, Marion, « Cirque et queer. Représentations et mises en scène des genres », in PLANA, Muriel, SOUNAC, Frédéric (dir.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts. Sexualités et politiques du trouble*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2015.

GUYEZ, Marion, « La distribution sur les scènes circassiennes », *Agôn* [en ligne], (2015) N° 7 : La Distribution, Dossiers, Distribution et rapport de production. <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=3260>

HAHN, Thomas, « Les 10 ans de l'Espace Cirque d'Antony – un bilan artistique », *Parcours découvertes* édités par HorsLesMurs, 2015. <http://horslesmurs.fr/?p=9071>

- JULHE, Samuel, SALAMÉRO, Émilie, HONTA, Marina, « Construction d'un malentendu entre porteurs et destinataires d'un dispositif social », *SociologieS* [En ligne], Théories et recherches, mis en ligne le 07 mars 2016. Ressource numérique consultée le 06 juillet 2017. <http://sociologies.revues.org/5199>
- KREUSCH, Elena Lydia, « Screen Circus. L'écran, un lieu d'expression artistique pour le cirque », *Parcours découvertes* édités par HorsLesMurs, 2016. Ressource numérique consultée le 20 avril 2017. <http://horslesmurs.fr/?p=15858>
- LALLIER, Christian, « Le Cirque, la performance du *contre-rôle* de soi », in FOURMAUX, Francine (dir.), *Les Lieux du cirque*, Paris, Le Manuscrit, 2008.
- LECLERC, Andréane, « À la recherche d'un corps vide », in *La Contorsion : le corps à l'épreuve, à l'épreuve du corps*, *Memento#7*, Paris, HorsLesMurs, janvier 2013.
- MARTINEZ, Ariane, « La Dramaturgie du cirque contemporain français : quelques pistes théâtrales », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n°32, Montréal, 2002. Ressource numérique consultée le 11 novembre 2012. <http://id.erudit.org/iderudit/041501ar>
- MÉTAIS-CHASTANIER, Barbara, « Écriture(s) du cirque : une dramaturgie ? », *Agôn* [En ligne], *Cirque et dramaturgie, Dramaturgie des arts de la scène, Enquêtes*, mis à jour le : 08/05/2014. Ressource numérique consultée le 12 août 2016. <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2308>
- OKUI, Haruka, « Comment le corps saisit-il un nouveau mouvement ? Vers une énième dimension d'une interaction des corps », in ANDRIEU, Bernard, *Apprendre de son corps. Une méthode émergente au CNAC*, Rouen, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2017.
- PONCE DE LEON, Facundo, « Solitude condivisa », in FOURNIER, Anne (dir.), *Mimos 2012. Daniele Finzi Pasca*, Bern, Peter Lang, Collection « Corteo », 2012.
- ROBARDEY-EPPSTEIN, Sylviane, « Ferdinand Laloue, "peintre à la manière large" au Cirque-Olympique (1827-1841) », in FRANTZ Pierre, FAZIO Mara (dir.), *La Fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*, Paris, Desjonquères, coll. « L'Esprit des lettres », 2010.
- ROBARDEY-EPPSTEIN, Sylviane, « La Jérusalem délivrée au Cirque-Olympique (1836) : Le manuscrit du souffleur et le spectaculaire retracé » in MARTIN, Roxane, NORDERA, Marina (dir.), *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire. Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906). Actes du colloque international tenu à l'Université de Nice-Sophia Antipolis les 12, 13 et 14 mars 2009*, Paris, Honoré Champion, 2011.

SALAMÉRO, Émilie, JULHE, Samuel, HONTA, Marina, « La “reconversion” des artistes de cirque comme “problème public” : une rencontre difficile entre un dispositif et ses destinataires », in ÉTIENNE, Richard, PEREZ-ROUX, Thérèse, VITALI, Josiane (dir.), *Professionnalisation des métiers du cirque : des processus de formation et d'insertion aux épreuves identitaires*, L'Harmattan, 2016.

Articles de revues périodiques et de quotidiens

Arts de la piste, n° 10, Paris, HorsLesMurs, juin 1998.

Arts de la piste, n° 31, Paris, HorsLesMurs, mars 2004.

Art Press – Hors série, n° 20, « Le cirque au-delà du cercle », CIRET, Yan (dir.), Paris, 1999.

Autrement, Collection Mutations n° 209, « Avant-Garde, Cirque ! Les arts de la piste en révolution », GUY Jean-Michel (dir.), Paris, Novembre 2001.

BORDENAVE, Julie, « Cartocrise aigüe », *Stradda* n° 38-39, été 2016.

BORDENAVE, Julie, « Ivan Mosjoukine. Le magique et le ridicule », *Stradda* n° 24, avril 2012. Ressource numérique consultée le 17 juillet 2017. <http://rueetcirque.fr>

« Cirque & musique », dossier coordonné par COUGOULE, Odile, *Arts de la piste* n°26, Paris, HorsLesMurs, janvier 2003. Ressource numérique consultée le 1^{er} juillet 2017. <http://rueetcirque.fr/app/photopro.sk/hlm/detail?docid=204790&rsid=26&pos=2&psort=realdate:D&pitemspage=20&ppage=1&pbase=ARTICLE&target=doclist#sessionhistory-78qMw1EL>

CONDÉ, Gérard, « Les tonalités de la musique de cirque », in *Arts de la piste* n° 26, Paris, HorsLesMurs, janvier 2003.

ENSELME, Philippe, « Cirque : le dernier tour de piste de “M. Déloyal“, Michel Jarnoux », *Libération*, 23 mars 1998. Ressource numérique consultée le 21 juin 2016. http://www.liberation.fr/france-archives/1995/03/28/cirque-le-dernier-tour-de-piste-de-mdeloyal-michel-jarnoux_125649

GOUDARD, Philippe, « Reconnu, légitime... ou établi ? », in *Stradda*, n° 30, décembre 2013.

GUY, Jean-Michel (dir.), dossier « L'acrobatie », in *Arts de la piste*, n° 31, HorsLesMurs, mars 2004.

GUY, Jean-Michel, « De l'outre-cirque au circoncentrisme », *Stradda* n° 38-39, été 2016.

HIVERNAT, Pierre, « Le cirque (dé)complexé », *Stradda* n° 18, HorsLesMurs, oct. 2010.

La Terrasse, Hors-série, « *Le Cirque contemporain en France* », Paris, oct. 2014.

LACHAUD, Jean-Marc, « Du cirque et des autres arts : la question du mélange », in CIRET, Yan (dir.), « Le cirque au-delà du cercle », *Art Press – Hors série* n° 20, Paris, 1999.

LAMBERT, Florence, « Alain Taillard quitte la Cité du cirque », *Ouest France* [en ligne], 19 mai 2016. Ressource numérique consultée le 15 janvier 2017. <http://www.ouest-france.fr/pays-de-la-loire/le-mans-72000/alain-taillard-quitte-la-cite-du-cirque-4241793>

« Le Mans. La ville se serre la ceinture » (article non signé), *Le Maine libre* [en ligne], 02 avril 2015. Ressource numérique consultée le 15 janvier 2017. <http://www.lemainelibre.fr/actualite/le-mans-la-ville-se-serre-la-ceinture-des-mesures-pour-economiser-1m-02-04-2015-130150>

LE QUÉRÉ, Alexandre, « Aurélien Bory, le décor de la Compagnie 111 », *Arts de la Piste* n°37-38, Paris, HorsLesMurs, mars 2006.

MAJOU, Sophie, « Wauquiez : “Aider ceux qui ont envie de travailler et lutter contre l’assistanat” », *Le Progrès*, 13 novembre 2015. Ressource numérique consultée le 21 juin 2016. <http://www.leprogres.fr/politique/2015/11/13/wauquiez-aider-ceux-qui-ont-envie-de-travailler-et-lutter-contre-l-assistanat-fhjr>

WALLON, Emmanuel, « Inscription de cirque », *Arts de la Piste*, n°37-38, Paris, HorsLesMurs, mars 2006.

Études circassiennes en langues étrangères (ouvrages et articles)

BASTON, Kim, « Circus music : the eye of the ear », in LAVERS, Katie, TAIT, Peta (dir.), *The Routledge circus studies*, Abingdon (Oxon), Routledge, 2016.

CRISTOFORETTI, Gigi, ALESSANDRO, Serena, (dir.), *Il Circo e la scena : forme dello spettacolo contemporaneo*, Venice, La Biennale di Venezia, 2001.

CRUZ, Carlos Alexis, « Contemporary Circus Dramaturgy: An Interview with Louis Patrick Leroux », in *Theatre Topics* vol 24 n°3, septembre 2014.

De RITIS, Rafaele, *Storia del circo*, Rome, Bulzoni Editore, 2013.

GUYEZ, Marion, « A tale of endorphins », in *Corpo-grafías. Estudios críticos de y desde los cuerpos* n° 3, Bogota, Facultad de artes-ASAB, Universidad distrital Francisco Jose de Caldas, 2016. Ressource numérique consultée le 19 août 2017. <http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/CORPO/issue/view/853/showToc>

LEROUX, Louis Patrick, BATSON, Charles R., *Cirque global. Quebec's expanding circus boundaries*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2016.

STODDART Helen, *Rings of desire. Circus history and representation*, Manchester, Manchester University Press, 2000.

STODDART, Helen, « Aesthetics », in Katie LAVERS, Peta TAIT (dir.), *The Routledge circus studies*, Abingdon (Oxon), Routledge, 2016.

TAIT Peta, *Circus bodies. Cultural identity in aerial performance*, Abingdon, New York, Routledge, 2005.

TAIT, Peta, LAVERS, Katie (dir.), *The Routledge circus studies reader*, Abingdon (Oxon), Routledge, 2016.

Mémoires et thèses

ANGLEYS, Clotilde, *Les Mises en scène de Géo Sandry pour le Cirque d'hiver (1933-1954). Le Grand spectacle, histoire d'un goût*, Thèse de l'École nationale des chartes, 2006.

BÉJAUD, Juliana, *Échauffement, entraînement, training chez les artistes du spectacle vivant : arts du cirque, danse, théâtre*, mémoire de master 2 Études théâtrales, Arts du spectacle, communication et médias, Université Toulouse – Jean Jaurès, sous la direction de Muriel Plana, juin 2015.

BOUDREAULT, Françoise, *Intégration de l'acrobatie à la présentation d'un extrait de la pièce Le Héron bleu suivie d'une réflexion sur la théâtralité dans l'acrobatie aérienne*, Mémoire-crédation, Maîtrise en art dramatique, Université du Québec à Montréal, sous la direction de Larry Tremblay, 2001.

DEBARY, Zoé, *Le Cirque d'aujourd'hui, les gestes et les mots*, mémoire de recherche de master 1 théorie et pratique du théâtre contemporain, Université Charles de Gaulle, Lille III, sous la direction de Sotiri Haviaras, 2016.

DERRIEN, Solène, *La Fabrique des corps : représentations genrées dans le cirque actuel. Performances, identités, pouvoirs*, mémoire de recherche de master 2 en Études théâtrales, Arts du spectacle, communication et médias, Université Toulouse – Jean Jaurès, sous la direction de Muriel Plana et de Marion Guyez, 2015.

DUMONT, Agathe, *Écritures scénographiques, écritures chorégraphiques : dessins de danse et de cirque*, mémoire de recherche de master 2 Institut d'Études Théâtrales, Université de Paris III, sous la direction de Christine Hamon-Siréjols, 2006.

DUMONT, Agathe, *Pour une exploration du geste virtuose en danse, passage XX^e-XXI^e siècles. Danseurs, breakers, acrobates au travail*, thèse de doctorat en arts du spectacle, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, sous la direction de Christine Hamon-Siréjols, 2011.

FLORA, Ekaterini, *Interférences entre le cirque et le théâtre contemporain en France*, Mémoire de DEA en Études théâtrales, Université de la Sorbonne nouvelle, Institut d'Études théâtrales, sous la direction de Claudine Amiard-Chevrel, 1993.

GILS, Bieke, *Women who fly : aerialists in modernity (1880-1930)*, thèse de doctorat en philosophie, Université de Colombie Britannique – Vancouver, 2013. Ressource numérique consultée le 16 septembre 2017. <https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubctheses/24/items/1.0077421>

GUYEZ, Marion, *Cirque, texte, théâtre au tournant des années 2010. Une expérience de langage, une histoire de cirque*, mémoire de master 1 en Études visuelles, Arts du spectacle, communication et médias, Université Toulouse 2 – Le Mirail, sous la direction de Philippe Ortel, 2012.

GUYEZ, Marion, *L'Acrobatie défigurée*, mémoire de master 2 en Études visuelles, Arts du spectacle, communication et médias, Université Toulouse – Jean Jaurès, sous la direction de Philippe Ortel, 2013.

PEIGNIST, Myriam, *Homo acrobaticus. Essai pour une rencontre des mots et des gestes. Volume 1*, thèse de doctorat en sociologie Université Paris Descartes, sous la direction de Michel Maffesoli, 2008.

SALAMÉRO, Émilie, *Devenir artiste de cirque aujourd'hui : espace des écoles et socialisation professionnelle*, vol. I, thèse de doctorat, STAPS, Université Toulouse III - Paul Sabatier, sous la direction de Nadine Haschar-Noé, 2009.

TRAN, Sarah, *Risque de blessures chez les artistes de cirque professionnels : élaboration et faisabilité d'un questionnaire permettant de déterminer la prévalence des antécédents traumatiques et leurs caractéristiques en fonction de la spécialité de cirque : pistes de prévention individuelle et collective, en santé au travail*, thèse d'exercice en Médecine spécialisée, Université Toulouse III - Paul Sabatier, sous la direction de Frédéric Depiesse, 2016.

Dictionnaires et vocabulaire du cirque

BARLATI, Anna-Karyna, « Disciplines de cirque » [en ligne]. Ressource numérique consultée le 7 août 2017. <http://ecolenationaledecirque.ca/fr/lecole/disciplines-de-cirque>

BARLATI, Anna-Karyna, « Glossary of Circus Terms », traduit du français vers l'anglais par Susan Kelly, in LEROUX, Louis Patrick, BATSON, Charles R., *Cirque global. Quebec's expanding circus boundaries*, Montréal & Kingston, Mc Gill-Queen's University Press, 2016.

DENIS, Dominique, *Dictionnaire du cirque. Tome 1 (A-C)*, Paris, Arts des deux mondes, 1997.

DENIS, Dominique, *Dictionnaire du cirque. Tome 2 (D-M)*, Paris, Arts des deux mondes, 1999.

DENIS, Dominique, *Dictionnaire du cirque. Tome 3 (N-Z)*, Paris, Arts des deux mondes, 2001.

JANDO, Dominique, FORCEY, Charles (dir.), *Circopedia. The free encyclopedia of the international circus*, [en ligne]. http://www.circopedia.org/Main_Page

KUDLAK, Bernard, *Abécédaire du Cirque Plume*, Besançon, Cirque Plume, 2014.

PIERRON, Agnès, *Dictionnaire de la langue du cirque. Des mots dans la sciure*, Paris, Stock, 2003.

PRUVOST, Jean, *Le Cirque*, Paris, Honoré Champion, 2013.

SERMON, Julie, HUYSMAN, Christophe, ANDRÉ, Jacques, FASOLI, Gérard, MASSÉNAT, Laurent, *Abécédaire des Hommes penchés*, [en ligne], 2010. <http://www.leshommespenches.com/abecedaire>

ZAVATTA, Catherine, *Les Mots du cirque*, Paris, Belin, 2001.

Littérature circassienne

CARRARA, Guy, *In Vitro ou La légende des clones : pièce écrite en 1997 et créée par la compagnie Archaos en 1999 ou A lenda dos clones or The clone legend*, Vic-la-Gardiole, L'Entretemps, coll. « Scénogrammes. Canevas », 2009.

GALLARD, Johanna, *Territoires inimaginaires*, Vic-la-Gardiole, L'Entretemps, coll. « Scénogrammes. Canevas », 2006.

HOROVITZ, Israël, *Acrobates*, traduit par Jean-Paul Delamotte, in *Dix Pièces courtes*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2007.

HUYSMAN, Christophe, CIPETELLI, Thomas, *Pièces de cirque écrites par Christophe Huysman*, Châlons-en-Champagne, Centre national des arts du cirque, 2017.

HUYSMAN, Christophe, *Pièces de cirque. Human (articulations)* suivi de *Espèces*, Paris, Les Solitaires intempestifs, 2006.

KUDLAK, Bernard, *Cirque Plume : Plic Ploc, Carnets de création*, Paris, Éditions du Layeur, 2006.

MACÉ, Gérard, *L'Art sans paroles*, Paris, Le Promeneur, 1998.

Documents institutionnels

« Aide à la maquette », dispositif de subvention, DICREAM, 2001. Ressource numérique consultée le 15 février 2017. <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/politique/dicream/intro-dicream.htm#aide-maquette>

« Audrey Azoulay annonce un renforcement du soutien à la danse et au cirque », MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, communiqué de presse du 6 juin 2016. Ressource numérique consultée le 15 mai 2017. <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Presse/Archives-Presses/Archives-Communique-de-presse-2012-2017/Annee-2016/Renforcement-du-soutien-a-la-danse-et-aux-arts-du-cirque>

« CircusNext. Dispositif d'accompagnement des créateurs émergents dans le domaine des arts du cirque en Europe », CircusNext, Ressource numérique consultée le 3 janvier 2016. http://circusnext.eu/circusnext/sites/default/files/CircusNext2013-2017_fr.pdf

« Discours de Catherine Tasca (ministre de la Culture) », prononcé le mercredi 6 juin 2001 à l'occasion de la présentation de l'année des Arts du Cirque (Été 2001-Été 2002), juin 2001. <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/conferen/tasca-2001/anneecirque.htm>

« Les publics du cirque. Exploitation de la base d'enquête du DEPS "Les pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique - Année 2008" », MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, DIRECTION GÉNÉRALE DE LA CRÉATION ARTISTIQUE, Bureau de l'observation, de la performance et du contrôle de gestion, [établi par] Laurent BABÉ, *Repères DGCA n°6-09* [en ligne], octobre 2012. Ressource numérique consultée le 19 juillet 2017. <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Documentation/Documentation-scientifique-et-technique/Les-publics-du-cirque>

« Midi-Pyrénées – terre de cirque. Identification de la filière cirque 2013 », Étude réalisée par Adrien GUILLOT, TERRITOIRES DE CIRQUE, Décembre 2013. Ressource numérique consultée le 6 janvier 2015. <http://territoiresdecirque.com/ressources/publications/etudes/etude-midi-pyrenees-terre-de-cirque-identification-de-la-filiere-cirque-2013>

« Regards sur les publics des arts du cirque », TERRITOIRES DE CIRQUE, 2008. Ressource numérique consultée le 19 juillet 2017. <http://www.territoiresdecirque.com/content/4-ressources/1-publications/20160501-syntheses/20081103-regards-sur-les-publics-des-arts-du-cirque/tdc-regards-sur-les-publics-nov-08.pdf>

Cahier des missions et des charges pour les pôles nationaux des arts du cirque, MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, 31 août 2010. <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Regions/Drac-Midi-Pyrenees/Disciplines-et-secteurs/Theatre-cirque-arts-de-la-rue>

Cirque en campagne. 10 propositions pour une nouvelle politique du cirque en France, TERRITOIRES DE CIRQUE, Mai 2012. Ressource numérique consultée le 7 décembre 2015. <http://mutualise.artishoc.com/cirque/media/5/tdc-livret-cirque-en-campagne-mai-2012.pdf>

Memento#1. Les chiffres clés des arts du cirque & des arts de la rue 2010, Paris, HorsLesMurs, juillet 2010. Ressource numérique consultée le 15 novembre 2014. <http://horslesmurs.fr/accueil/editions/telechargement-gratuit/memento/les-chiffres-cles-des-arts-de-la-rue-des-arts-du-cirque-2010>

PAYN, Frédérique, BILLOT, Françoise, MÉNERET, Catherine, HOBALLAH, Jihad Michel, DENIAU, Marie, *Les Pratiques de production et de diffusion de spectacles des compagnies subventionnées. Étude réalisée auprès de 29 compagnies de spectacle vivant subventionnées par le ministère de la culture et de la communication*, étude confiée à l'Office national de diffusion artistique (ONDA) par le ministère de la Culture et de la Communication - Direction générale de la création artistique (DGCA), 2014. Ressource numérique consultée le 15 décembre 2016. <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Ressources/Rapports/Les-pratiques-de-production-et-de-diffusion-de-spectacles-des-compagnies-subventionnees>

SALAMÉRO, Émilie, *La Diversité des regards portés sur les formes contemporaines de cirque : les spectateurs de cirque à l'échelle de quatre territoires européens. Synthèse des données chiffrées*, [Circus] Work ahead, 2015. Ressource numérique consultée le 23 janvier 2016. <http://www.circostrada.org/sites/default/files/ressources/files/eut.cir-128.pdf>

THOMAS, Jérôme, « Pour un nouvel éclairage du répertoire des Arts du Cirque-Les registres », SACD, 2011. <http://www.sacd.fr/Une-table-ronde-sur-les-arts-du-cirque-organisee-a-la-SACD-a-l-initiative-de-Jerome-Thomas.2398.0.html>

Archives

Un soir chez Astley (25 avril 1786). Les anciens cirques, Londres, J. Adamson, 1887. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8512450.r=Les+Anciens+Cirques+Un+soir+chez.langFR>

Autres documents

« Cirque et Musique : de l'illustration musicale à la création sonore », synthèse réalisée par Charlotte LIPINSKA et coordonnée par Anne-Lise COTTEY, CIRCOSTRADA, 2015. Ressource numérique consultée le 1^{er} juillet 2017. <http://rueetcirque.fr/app/photopro.sk/hlm/detail?docid=304942&rsid=26&pos=3&psort=realdates:D&pitemsperpage=20&ppage=1&pbase=ETUDE&target=doclist#sessionhistory-ready>

DIAZ VERBÉKE, Maroussia, « Théorie du cirque. Librement inspiré de “La Théorie du Cinématographe” de Lev Koulechov », 2010. Ressource numérique consultée le 25 octobre 2016. <http://dramaturgieducirque.blog4ever.com/theorie-du-cirque-librement-inspire-de-la-theorie-du-cinematographe-de-lev-koulechov-juillet-2010>

GUYEZ, Marion, « Cercle, circulaire, circularité, circulation » dans le cadre du séminaire *Vers un lexique des arts du corps et de la scène*, LLA-CRÉATIS, Université Toulouse – Jean Jaurès, 12 janvier 2015.

JACINTO, Gilles, « Le féminisme à l'épreuve de la scène circassienne contemporaine : *Inconnue au Panthéon, pourvu qu'elle soit une femme. Une tentative manifeste de féminisme* de Yaëlle Antoine », Journée d'études « Cirques et esthétiques queer », Toulouse, 2015.

Le Nuancier du cirque, GUY, Jean-Michel, ROSEMBERG, Julien, Paris, SCÉRÉN-CNDP, Centre national des arts du cirque, HorsLesMurs, 2010.

LEROUX, Louis Patrick, « Que raconte le cirque québécois, quel sens y donner ? Quelques pistes pour une dramaturgie circassienne », conférence donnée à l'École nationale de cirque de Montréal dans le cadre d'une rencontre du Groupe de recherche sur le cirque (Montreal Working Group on Circus Research), mai 2013, inédit.

SYNDICAT DES CIRQUES ET COMPAGNIES DE CRÉATION, « Chiffres du cirque 2017 », résultats présentés à l'occasion du festival *Furies* à Châlons-en-Champagne le 9 juin 2017. Ressource numérique consultée le 6 juillet 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=B45AtkTVt6U>

« Cartocrise ». Ressource numérique consultée le 16 juin 2017. https://umap.openstreetmap.fr/fr/map/cartocrise-culture-francaise-tu-te-meurs_26647#6/50.492/2.000

Sites internet

Anthologie du cirque [en ligne], Centre national des arts du cirque, Bibliothèque nationale de France. <http://cirque-cnac.bnf.fr/fr>

ARTCENA, centre national des arts du cirque, de la rue et du théâtre. <http://www.artcena.fr>

Chaire ICiMa, blog. <http://icima.hypotheses.org>

Cirque Baroque. http://www.cirque-baroque.com/_site/?page=trapeze-fr

Collectif Petit Travers <http://www.collectifpetittravers.org/repertoire/articles/1>

Compagnie La Main s'affaire. <http://www.lamainsaffaire.com>

Compagnie Nadère - Arts vivants, Andréane Leclerc. <http://nadereartsvivants.com/portfolio-item/cherepaka>

Compagnie Yoann Bourgeois. www.cieyoannbourgeois.fr/compagnie/presentation

États Généreux du cirque. <http://www.etats-genereux.fr>

HorsLesMurs, chantier de recherche « Processus et traces mémorielles ». <http://horslesmurs.fr/accueil/chantiers/processus-de-creation/processus-de-creation-traces-memorielles>

HorsLesMurs, Ressources documentaires arts du cirque et de la rue. www.rueetcirque.fr

Société des auteurs et compositeurs dramatiques. <https://sacd.fr>

Territoires de cirque. Association de structures de production et de diffusion artistique. www.territoiresdecirque.org

Ressources radiophoniques et audiovisuelles en ligne

Émergence... et après ? #2 Cirque, ARTCENA, SACD, Juin 2017. Ressource numérique consultée le 8 juillet 2017. https://www.youtube.com/watch?v=X_iAPpsPL-k

« Le Cirque Plume tire un trait », *Interception*, reportage d'Olivier DANREY, France Inter, 11 juin 2017. Ressource numérique consultée le 30 juillet 2017. <https://www.franceinter.fr/emissions/interception/interception-11-juin-2017>

Pas de deux acrobatique, Troupe de Guang Dong, *Le Plus grand cabaret du monde*, France 2, 21 février 2015. Ressource numérique consultée le 9 juillet 2017. <http://www.patricksebastien.fr/guang-dong-pas-de-deux-le-plus-grand-cabaret-du-monde>

PRINCE, François, in CARRIÈRE, Daniel, FAURE, Louis, *Découverte*, « La science des acrobates », Montréal, Ici Radio-Canada, émission diffusée le 20 septembre 2015. Ressource numérique consultée le 30 août 2016. <http://ici.radio-canada.ca/tele/decouverte/2015-2016/segments/reportage/2874/science-acrobate>

ARTS DE LA RUE

Ouvrages

BARRIER, Sébastien, *Savoir enfin qui nous buvons*, Arles, Actes Sud, 2015.

CHAUDOIR, Philippe, *Discours et figures de l'espace public à travers les « arts de la rue »*, Paris, L'Harmattan, 2008.

CLIDIÈRE, Sylvie, DE MORANT, Alix, *Extérieur danse. Essai sur la danse dans l'espace public*, Montpellier, L'Entretemps, 2009.

DAVILA, Thierry, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*, Paris, Éditions de regard, 2002.

GABER, Floriane, *Comment ça commença*, Paris, Éditions Ici & là, 2009.

GABER, Floriane, *Quarante ans d'arts de la rue*, Paris, Éditions Ici & là, 2009.

GONON, Anne, *In vivo. Les figures du spectateur des arts de la rue*, Montpellier, L'Entretemps, 2011.

GONON, Anne, *Tout ouïe. La création musicale et sonore en espace public*, Montpellier, L'Entretemps, 2016.

MALEVAL, Martine, LACHAUD, Jean-Marc, *Rue des arts. Productions artistiques et espaces urbains*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », série « Arts vivants », 2015.

Articles d'ouvrages collectifs et de revues scientifiques

GONON, Anne, « Une géographie sonore et sensible des villes », in LARRUE, Jean-Marc, MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *Le Son du théâtre. XIX^e-XX^e siècle*, Paris, CNRS éditions, 2016.

GUYEZ, Marion, « Le cirque et la rue : amorce d'état des lieux esthétique », *Parcours découvertes* édités par HorsLesMurs, 2014. <http://horslesmurs.fr/?p=910>

Articles de périodiques

GONON, Anne, « Le cirque au risque de la rue », *Stradda*, n°30, Paris, HorsLesMurs, décembre 2013.

« Une écoute intime », entretien avec Thierry Balasse propos recueillis par Hélène Doudiès, dossier « À l'écoute du monde », coordonné par GONON, Anne, *Stradda* n°27, janvier 2013.

Mémoires et thèses

AVENTIN, Catherine, *Les Espaces publics urbains à l'épreuve des actions artistiques*, thèse de doctorat en sciences de l'ingénieur, spécialité architecture, Université de Nantes, sous la direction de Jean-François Augoyard, 2005.

Autres documents

« Auteurs d'espaces », soutien à la création des arts de la rue, SACD. Ressource numérique consultée le 17 janvier 2017. <http://www.sacd.fr/Auteurs-d-espaces.1985.0.html>

« L'artiste de rue : bricoleur figure de l'ultra adaptabilité ? », performance-conférence-atelier 5^e étape du chantier *Objectif 2032. Quels arts pour quelles rues ?*, festival d'Aurillac, 20 août 2014. Ressource numérique consultée le 3 juin 2017. <http://objectif2032.wixsite.com/objectif2032/l-artiste-en-travailleur>

« Le cirque dans/à la rue ? », compte rendu de la rencontre professionnelle organisée le 20 juillet 2013 au festival *Scènes de rue* à Mulhouse, dans le cadre du chantier « Le cirque en espace public », réalisé par Anne Gonon, avec la relecture de Patricia Demé et de Frédéric Rémy, 2013. Ressource numérique consultée le 29 avril 2014. http://horslesmurs.fr/wp-content/uploads/2014/04/compterendu_rencontre_mulhouse.pdf

GONON, Anne, « Le repérage comme outil scénographique », Atelier FAI-AR, 2016. Ressource numérique consultée le 31 décembre 2016. <http://www.faiar.org/le-reperage-comme-outils-scenographique>

Ressources radiophoniques et vidéos en ligne

Émergence... et après ? #3 Arts de la rue, ARTCENA, SACD, juin 2017. Ressource numérique consultée le 8 juillet 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=Y06EbYYZS6Y>

« Into the wild », *Voyage extraordinaire n°6*, La Grosse situation, 2010. Ressource numérique consultée le 19 avril 2017. <https://vimeo.com/19432325>

« Les études sonores #7 », *Les Études sonores* [podcast en ligne], Marseille, Euphonia, Radio Grenouille, La Cité de la musique de Marseille, juin 2016. Ressource numérique consultée le 29 mars 2017. <http://euphonia-atelierstudio.com/les-etudes-sonores-7/>

ÉTUDES THÉÂTRALES

Ouvrages

ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double* (1964), Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2012.

BANU, Georges (dir.), *De la parole aux chants*, Arles, Actes Sud – Papiers, 1995.

BANU, Georges, *Amour et désamour du théâtre*, Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 2013.

BARBÉRIS, Isabelle, PECORARI, Marie (dir.), *Kitsch et théâtralité. Effets et affects*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2012.

BARBÉRIS, Isabelle, *Théâtres contemporains. Mythes et idéologies*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

BARKER, Howard, *Arguments pour un théâtre et autres textes sur la politique et la société*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2006.

BENHAMOU, Anne-Françoise, *Dramaturgies de plateau*, Paris, Les Solitaires intempestifs, coll. « Essais », 2012.

BERNARD, Florence, *Koltès, une poétique des contraires*, Paris, Honoré Champion, 2010.

- BIET, Christian, TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2006.
- BOUDIER, Marion, CARRÉ, Alice, DIAZ, Sylvain, MÉTAIS-CHASTANIER, Barbara, *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2014.
- BROOK, Peter, *L'Espace vide*, Paris, Seuil « Points », 2003.
- BRUNET, Brigitte, *Le Théâtre de boulevard*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres sup », 2004.
- BUTEL, Yannick (dir.), *De l'informe, du difforme, du conforme au théâtre. Sur la scène européenne, en Italie et en France*, Bern, Peter Lang, coll. « Liminaires – Passages interculturels italo-ibériques », 2010.
- DANAN, Joseph, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. « Apprendre », 2013.
- DANAN, Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. « Apprendre », 2010.
- GAUTIER, Théophile, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans. Tome 1*, Bruxelles, Hetzel, 1858. Ressource numérique consultée le 24 mars 2014. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k209362m>
- GUÉNOUN, Denis, *Actions et acteurs. Raisons du drame sur scène*, Paris, Belin, L'extrême contemporain, 2005.
- LAVANDIER, Yves, *La Dramaturgie. Les mécanismes du récit* (1994), Cergy, Le Clown et l'enfant, 2011.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique* (1999), traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2010.
- LOSCO-LENA, Mireille, *La Scène symboliste (1890-1896). Pour un théâtre spectral*, Grenoble, Éditions littéraires et linguistiques de l'Université de Grenoble, 2010.
- MATTÉOLI, Jean-Luc, *L'Objet pauvre. Mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *Figurations du spectateur. Une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie*, L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2006.
- MEYER-MAC LEOD, Arielle, PRALONG, Michèle, *Raconter des histoires. Quelle narration au théâtre aujourd'hui ?*, Genève, MétisPresses, coll. « Voltiges », 2012.

PLANA, Muriel, *Roman, théâtre, cinéma. Adaptions, hybridations et dialogues des arts*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2004.

PLANA, Muriel, *Théâtre et politique. Tome I. Modèles et concepts*, Paris, Éditions Orizons, coll. « Comparaisons », 2014.

PLANA, Muriel, *Théâtre et politique. Tome II. Pour un théâtre politique contemporain*, Paris, Éditions Orizons, coll. « Comparaisons », 2014.

RANCIÈRE, Jacques, *Le Fil perdu. Essai sur la fiction moderne*, Paris, La Fabrique, 2014.

RANCIÈRE, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2011.

RENAUDE, Noëlle, MÉTAIS-CHASTANIER, Barbara, *Accidents*, Lyon, ENS Éditions, 2016.

SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, coll. « Poche », 2010.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*, Belval, Circé, 2000.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *Jeux de rêves et autres détours*, Belval, Circé, 2004.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *L'Avenir du drame*, Belfort, Circé, coll. « Poche », 1999.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2012.

SERMON, Julie, CHAPUIS, Yvane, *Partition(s). Objet et concept des pratiques scéniques (20^e et 21^e siècle)*, Dijon, Les Presses du réel, coll. « Nouvelles scènes / Manufacture », 2016.

SERMON, Julie, RYNGAERT, Jean-Pierre, *Théâtres du XXI^e siècle : commencements*, Paris, Armand Colin, « Lettres Sup », 2012.

WILD, Nicole, *Dictionnaire des théâtres parisiens. 1807-1914*, Lyon, Symétrie, Palazetto bruzane, 2012.

Articles d'ouvrages collectifs et de revues scientifiques

AUFORT, Thomas, « La fascination de Koltès pour Bruce Lee », in BUTEL, Yannick, BIDENT, Christophe, TRIAU, Christophe, MAÏSETTI, Arnaud, *Koltès maintenant et autres métamorphoses*, Bern, Peter Lang, 2010.

BOISSON, Bénédicte, VAUTRIN, Éric, « Les compositions sonores au théâtre, essai de synthèse », in GUIU, Claire, FABUREL, Guillaume, MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, TORGUE, Henry, WOLOSZYN, Philippe, *Soundspaces. Espaces, expériences et politiques du sonore*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.

CARRÉ, Alice, LENNE, Lise, « La lecture : mode, prétexte ou nécessité ? », *Agôn* [En ligne], Enquêtes, « Des lectures, pour quoi faire ? », mis à jour le 10 novembre 2011. Ressource numérique consultée le 28 février 2017. <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1923>

CUREL, Agnès, « La voix oubliée du bonimenteur », in LARRUE, Jean-Marc, MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *Le Son du théâtre. XIX^e-XX^e siècle*, Paris, CNRS éditions, 2016.

EVAIN, Aurore, « Histoire d'autrice, de l'époque latine à nos jours », in HOUDEBINE, A.-M. (dir.), *Femmes et langues*, n^o spécial de *Séméion. Travaux de sémiologie*, 6, fev. 2008 / rééd. en ligne, SIEFAR, 2009. Ressource numérique consultée le 25 octobre 2016. http://siefar.org/wp-content/uploads/2015/09/Histoire-dautrice-A_Evain.pdf

FOURAGE, Sarah, « Un point de départ », *Agôn* [En ligne], Enquêtes, « Des lectures, pour quoi faire ? », mis à jour le 25 octobre 2011. Ressource numérique consultée le 28 février 2017. <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1868>

MARTINEZ, Ariane, « La pièce didascalique au XX^e siècle... », in FIX, Florence, TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique (dir.), *La Didascalie dans le théâtre du XX^e. Regarder l'impossible*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2007.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, « Du lexique de l'acoustique au lexique de la sonorisation. Une altération sourde du théâtre », in LARRUE, Jean-Marc, MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *Le Son du théâtre. XIX^e-XX^e siècle*, Paris, CNRS éditions, 2016.

MÉTAIS-CHASTANIER, Barbara, « La censure par le populaire », *Agôn* [En ligne], « Points de vue », mis à jour le 17 novembre 2014. Ressource numérique consultée le 18 novembre 2014. <http://w7.ens-lyon.fr/agon/index.php?id=3127>

PECORARI, Marie, « Tony Kushner : du Ridicule au Fabuleux », in BARBÉRIIS, Isabelle, PECORARI, Marie (dir.), *Kitsch et théâtralité. Effets et affects*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2012.

PELLOIS, Anne, « La voix de l'acteur : appréciation, notation, évocation », in LARRUE, Jean-Marc, MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *Le Son du théâtre. XIX^e-XX^e siècle*, Paris, CNRS éditions, 2016.

PROUST, Serge, « La domestication du corps du spectateur », in DUTHEIL-PESSIN, Catherine, PESSIN, Alain, ANCEL, Pascale, (dir.), *Rites et rythmes de l'œuvre II*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2005.

STIBBE, Isabelle, « Roman ou théâtre ? Expériences », in *Bernard-Marie Koltès, Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française-L'Avant-scène théâtre*, Paris, mars 2007.

Revue d'études théâtrales

Études théâtrales, n°30, « Arts de la scène, scène des arts, Volume III, Formes hybrides : vers de nouvelles identités », BOUCRIS, Luc, FREYDEFONT, Marcel (dir.), Louvain-la-Neuve, 2004.

Théâtre/Public, n°211, « La vague flamande : mythe ou réalité ? », Montreuil, janvier-mars 2014.

Thèses et mémoires

ASTIER, Marie, *Présence et représentation du handicap mental (et psychique) sur la scène contemporaine française*, thèse de doctorat en arts du spectacle, Université Toulouse – Jean Jaurès, sous la direction de Muriel Plana, (en cours).

MÉTAIS-CHASTANIER, Barbara, *L'Enquête à l'œuvre. La représentation inquiétée dans les dramaturgies contemporaines*, thèse de doctorat en arts du spectacle, École normale supérieure de Lyon, départements des arts, sous la direction de Jean-Loup Rivière, 2013.

Littérature dramatique

GENET, Jean, *Les Bonnes* (1947), Paris, Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2002.

HARROWER, David, *Des Conteaux dans les poules*, traduit de l'anglais par Jérôme Hankins avec la collaboration de Claude Régy, Paris, L'Arche, 2008.

KOLTÈS, Bernard-Marie, *La Nuit juste avant les forêts*, Paris, Éditions de Minuit, 1988.

KOLTÈS, Bernard-Marie, *Lettres*, Paris, Éditions de Minuit, 2009.

KOLTÈS, Bernard-Marie, *Nickel stuff*, Paris, Éditions de Minuit, 2009.

KOLTÈS, Bernard-Marie, *Roberto Zucco* (1990), Paris, Éditions de Minuit, 2004.

KOLTÈS, Bernard-Marie, *Une Part de ma vie* (1999), Paris, Éditions de Minuit, 2006.

LIDDELL, Angelica, *La Maison de la force. Tétralogie du sang*, traduit de l'espagnol par Christilla Vasserot, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2012.

SARRAUTE, Nathalie, *Pour un oui ou pour un nom* (1982), Paris, Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2011.

Autres ressources

Site internet consacré à l'œuvre de Bernard-Marie Koltès.
<http://www.bernardmariekoltes.com/oeuvres/06-la-fuite-a-cheval-tres-loin-dans-la-ville>

ÉTUDES VISUELLES

Ouvrages et articles

ALEXANDRE, Lorraine, *Les Enjeux du portrait en art. Étude des rapports modèle, portraitiste, spectateur*, Paris, L'Harmattan, 2011.

BARTHES, Roland, *La Chambre claire*, in *Œuvres complètes Tome V*, Paris, Seuil, 2011.

BARTHES, Roland, *Le Neutre. Cours au collège de France (1977-1978)*, Paris, Seuil, IMEC, coll. « Traces écrites », 2002.

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil « Points essais », 1970.

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil « Points », 1970.

BOUGNOUX, Daniel, *La Communication par la bande*, Paris, La Découverte, 1998.

BOUGNOUX, Daniel, *La Crise de la représentation*, Paris, La Découverte, 2006.

BRESSON, Robert, *Notes sur le cinématographe* (1975), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2012.

COMOLLI, Jean-Louis, *Corps et cadre. Cinéma, éthique, politique*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2012.

FERNANDEZ, Dominique, *Eisenstein*, Paris, Grasset, 2003.

GRIM, Oliver R., *Mythes, monstres et cinéma*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2008.

GUÉRIN, Michel, *L'Espace plastique*, Bruxelles, La Part de l'œil, 2008.

GUIDO, Laurent, « “Un programme complet de Variétés en 15 minutes” : la séance Skladanowsky et les bases scéniques du dispositif cinématographique », in CHABROL, Marguerite, KARSENTI, Tiphaine (dir.), *Théâtre et cinéma. Le Croisement des imaginaires*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

JOURNOT, Marie-Thérèse, *Le Vocabulaire du cinéma* (2004), Paris, Armand Colin, 2011.

LE MAÎTRE, Barbara, *Zombie. Une fable anthropologique*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2015.

MALABOU, Catherine (dir.), *Plasticité*, Paris, Léo Scheer, 2000.

MALABOU, Catherine, *La Plasticité au soir de l'écriture. Dialectique, destruction, déconstruction*, Paris, Léo Scheer, 2005.

MONDZAIN, Marie-José, *Images (à suivre). De la poursuite au cinéma et ailleurs*, Montrouge, Bayard, 2011.

ORTEL, Philippe (dir.), *Penser la représentation 2. Discours, image, dispositif*, Paris, L'Harmattan, 2008.

RANCIÈRE, Jacques, *La Fable cinématographique* (2001), Paris, Points, coll. « Essais », 2016.

RAYNAL-ZOUGARI, Mireille (dir.), *Le Rêve plastique des écrivains*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017.

SAINT-GIRONS, Baldine, « Plasticité et paragone », in MALABOU, Catherine, *Plasticité*, Paris, Léo Scheer, 2000.

SALMON, Christian, *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2012.

SIMSOLO, Noël, *Le Film noir. Vrais et faux cauchemars*, Paris, Éditions des Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 2005.

VOUILLOUX, Bernard, *Le Geste* suivi de *Le Geste ressassant*, Bruxelles, La Lettre volée, 2001.

Thèses

NOSELLA, Carole, *Expérimenter les dispositifs écraniques, une esthétique du déplacement*, thèse de doctorat en arts plastiques, Université Toulouse – Jean Jaurès, sous la direction de Christine Buignet, 2016.

RASCLE, Floriane, *Les Écritures dramatiques et romanesques des XX^e et XXI^e siècles à l'épreuve des arts non verbaux. Modèles et dispositifs*, tome I, thèse de doctorat en études théâtrales, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, sous la direction d'Arnaud Rykner, 2016.

SHERIDAN, Bridget, *Les Cheminements de la mémoire : marche, photographie, écriture*, thèse de doctorat en arts plastiques, Université Toulouse – Jean Jaurès, sous la direction de Dominique Clévenot et Isabelle Alzieu, 2016.

Ressources radiophoniques et audiovisuelles en ligne

DE ROECK, Sylvie, *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, adaptation radiophonique diffusée dans le cadre 4^e Festival de la Quinzaine théâtrale de l'Université Libre de Bruxelles, Radio Campus, 1999. Ressource numérique consultée le 22 mars 2017. http://www.audiovisuel.cfwb.be/index.php?id=avm_dbradio_koltes

Le Cinémathon, COURANT, Gérard, 1977-2017. Ressource numérique consultée le 4 juillet 2017. <https://www.youtube.com/channel/UCcJhOwTTQKRClrfyxzEDEmQ>

Filmographie

Back to the Fjords, FLYING FRENCHIES, MONTAZ, Sébastien, 2014.

BROMBERG, Serge, MEDREA, Ruxandra, *L'Enfer d'Henri-Georges Clouzot*, Lobster Films, 2009.

Châlons, piste ouverte, RICCO, Alain, Paris, 1+1 Production, France 3 Lorraine Champagne Ardenne, 2003.

Cirque Hors-piste, ARGILLET, Nicolas, RADVANYI, Netty, Arte et Programme 33, 2016.

Cris et chuchotements, BERGMAN, Ingmar, 1972.

I believe I can fly, FLYING FRENCHIES, MONTAZ, Sébastien, 2011.

Inception, NOLAN, Christopher, 2010.

La Caravane de l'étrange, KNAUF, Daniel, 2003.

La Nuit des forains, BERGMAN, Ingmar, 1953.

La Strada, FELLINI, Federico, 1954.

Le Petit Bus rouge, FLYING FRENCHIES, MONTAZ, Sébastien, 2013.

Les Blessures assassines, DENIS, Jean-Pierre, 2000.

Les Caméléons, CHEVALIER, Laurent, NADJ, Josef, ANOMALIE, 1997.

Memento, NOLAN, Christopher, 2000.

Persona, BERGMAN, Ingmar, 1966.

ÉTUDES CHORÉGRAPHIQUES

Ouvrages et articles

BÉNICHOU, Anne (dir.), *Recréer/Scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, Dijon, Les Presses du réel, 2015.

BERNARD, Michel, *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre National de la danse, 2001.

DUMONT, Agathe, « Pour un centième de seconde de virtuosité », *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°5 : L'entrée en scène, Derrière la porte, mis à jour le : 27/01/2013, ressource numérique consultée le 23 novembre 2014.
<http://agon.enslyon.fr/index.php?id=2407>

FRIMAT, François, *Qu'est-ce que la danse contemporaine ?*, Paris, Presse Universitaire de France, 2010.

Thèse

PELLUS, Anne, *Politique(s) de l'hybride dans la danse contemporaine française : formes, discours, pratiques*, thèse de doctorat en arts du spectacle sous la direction de Muriel Plana, Université Toulouse – Jean Jaurès, 2016.

LITTÉRATURE

Ouvrages et articles

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2012.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1991.

CITTON, Yves, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.

GRACQ, Julien, *En lisant, en écrivant* (1980), Paris, José Corti, 2011.

MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.

WOOLF, Virginia, « Le roman moderne », in *L'Art du roman* (1979), traduit de l'anglais par Rose Celli, Paris, Points, 2009.

VINCENSINI, Jean-Jacques, « Merveilleux et mythe », in CHAUVIN, Danièle, SIGANOS, André, WALTER, Philippe (dir.), *Question de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Éditions Imago, 2005.

Œuvres littéraires

CALVINO, Italo, *Le Baron perché* (1957), traduit de l'italien par Juliette Bertrand, Paris, Seuil, coll. « Points », 2002.

CARROLL, Lewis, *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles* (1865), traduit de l'anglais par Jacques Papy, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2011.

CLEVINGER, Craig, *Le Contorsionniste*, traduit de l'américain par Théophile Sersiron, Paris, Le Nouvel Attila, 2016.

COLETTE, *L'Envers du Music-hall* in *Œuvres. II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1986.

DROLET, Geneviève, *Panik*, Montréal, Éditions Tête Première, 2015.

DROLET, Geneviève, *Sexe chronique*, Montréal, Coup de tête, 2011.

DURAS, Marguerite, COUPRIE, Katy, *Ab ! Ernesto*, Paris, Éditions T. Magnier, 2013.

DURAS, Marguerite, *La Pluie d'été*, Paris, P.O.L., 1989.

GENET, Jean, *Le Condamné à mort et autres poèmes* suivi de *Le Funambule*, Paris, Poésie Gallimard, nrf, 2010.

GRACQ, Julien, *La Forme d'une ville* (1985), Paris, José Corti, 2001.

HUYSMANS, Joris-Karl, *À rebours* (1884), Paris, Flammarion, « GF », 2004.

JARRY, Alfred, *Le Surmâle* (1902), Genève, Slaktine, « Fleuron », 1995.

KAFKA, Franz, *Lettres à Félice*, traduit de l'allemand par Marthe Robert, Paris, Gallimard, 1972.

KOLTÈS, Bernard-Marie, *La Fuite à cheval très loin dans la ville* (1984), Paris, Éditions de Minuit, 2006.

LEBLANC, Perrine, *L'Homme blanc*, Montréal, Le Quartanier, 2010.

MICHON, Pierre, *Les Vies minuscules* (1984), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996.

PÉREC, Georges, *Espèces d'espaces* (1974) in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2017.

RADIGUET, Raymond, *Le Diable au corps* (1923), Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche », 2008.

SCHWOB, Marcel, *Vies imaginaires* in *Œuvres*, Paris, Phebus, coll. « Libretto », 2002.

SHELLEY, Mary Wollstonecraft, *Frankenstein ou le Prométhée moderne* (1818), traduit de l'anglais par Alain Morvan, Paris, Gallimard, « Folio. Science-fiction », 2015.

STEVENSON, Robert Louis, *L'Étrange cas du Dr Jekyll et de Mister Hyde et autres récits fantastiques*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Naugrette, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche. Classiques », 2000.

TOMEIO, Javier, *Histoires minimales* (1988), traduit de l'espagnol par Denise Laroutis, Paris, José Corti, 1992.

VESAAS, Tarjei, *La Barque le soir*, traduit du norvégien par Régis Boyer, Paris, Éditions José Corti, 2002.

VESAAS, Tarjei, *Les Ponts* (1966), traduit du norvégien par Christine Eydoux et Élisabeth Eydoux, Paris, Éditions Autrement, 2003.

VINCENT, Benoît, « Sommets », in *Remue.net* [en ligne], 2016. Ressource numérique consultée le 30 mars 2017. <http://remue.net/spip.php?article8035>

MUSIQUE

Ouvrages

BOSSEUR, Jean-Yves, *Vocabulaire de la musique contemporaine*, Paris, Minerve, 1996.

THIBAUD, Jean-Paul, « Composer l'espace : les territoires du pas chanté », in BASSAND, Michel, LERESCHE, Jean-Pierre (dir.), *Les Faces cachées de l'urbain*, Berne, Éditions Peter Lang, 1994. Ressource numérique consultée le 8 juillet 2017. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00379493>

Chansons

L'amour comme à seize ans est un titre interprété par Marie LAFORÊT extrait de l'album *Viens, Viens* produit par Polydor en 1973. (Paroles Yves Dessca, composition par Jean-Pierre Bourtayre). La Compagnie d'Elles a été inspirée par le clip disponible au lien suivant. Ressource consultée le 6 mars 2017. http://www.dailymotion.com/video/xq69be_marie-laforet-fais-moi-l-amour-comme-a-seize-ans-1973_music

La Vaisselle, SYLVESTRE, Anne, titre de l'album *Dans la vie en vrai*, Arabella, 1981.

Que je t'aime, HALLYDAY, Johnny, Gilles THIBAUT, Jean RENARD, Philips, 1969.

Raymonde, LE FORESTIER, Maxime, titre de l'album *Passer ma route*, Universal Music Group, Polydor, 1995.

MÉTHODOLOGIE - RECHERCHE EN CRÉATION

BURNS, Sophia L., « La parole de l'artiste chercheur », in GOSSELIN, Pierre, LE COGUIEC, Éric, *La Recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2009.

FAULKNER, Robert R., BECKER, Howard S., « Studying Something You Are Part Of : The View From the Bandstand », *Ethnologie française*, 2008/1 Vol. 38, p. 15. Ressource numérique consultée le 20 avril 2015. <http://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2008-1-page-15.htm>

FORTIN, Sylvie, « Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique », in GOSSELIN, Pierre, LE COGUIEC, Éric, *La Recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2009.

FRATAGNOLI, Federica, NORDERA, Marina, VEROLI, Patrizia (dir.), *Ramifications. Méthodologies dans les études en danse (France-Italie)*. *Recherches en danse* [en ligne], n°5, 2016. Ressource numérique consultée le 3 septembre 2017. <http://danse.revues.org/1254>

GINOT, Isabelle, « Inventer le métier », *Recherches en danse* [En ligne], n°1, 2014, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 09 juillet 2015. <http://danse.revues.org/53>

GOSSELIN, Pierre, LE COGUIEC, Éric, *La Recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2009.

GUIBERT, Laure, GUISGAND, Philippe, HARBONNIER-TOPIN, Nicole, NORDERA, Marina, VELLETT, Joëlle (dir.), *Être chercheur en danse*. *Recherches en danse* [en ligne], n°1, 2014. Ressource numérique consultée le 3 septembre 2017. <http://danse.revues.org/193>

GUISGAND, Philippe, « Un travail en cours », *Recherches en danse* [en ligne], n°1, 2014, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 28 juin 2015. <http://danse.revues.org/580>

SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES (ESTHÉTIQUE, PHILOSOPHIE, HISTOIRE, SOCIOLOGIE, PSYCHOLOGIE, ETC.)

AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Rivages Poche, coll. « Petite bibliothèque », 2008.

BENJANMIN, Walter, *Charles Baudelaire* (1955), traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Éditions Payot, coll. « Critique de la politique », 1990.

BEY, Hakim, *Sermons radiophoniques*, traduit de l'anglais par Fleur Ramette, Marseille, Le Mot et le reste, coll. « Attitudes », 2011.

BOULLIER, Dominique, *La Ville événement. Foules et publics urbains*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

CAMUS, Albert, *Le Mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde* (1942), Paris, Gallimard, « Folio essais », 1985.

DELBAERE, Denis, *La Fabrique de l'espace public. Ville, paysage et démocratie*, Paris, Ellipse, coll. « La France de demain », 2010.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux* (1980), Paris, les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 2009.

DELEUZE, Gilles, *L'Image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1983.

DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1967.

DESPRET, Vinciane, STENGERS, Isabelle, *Les Faiseuses d'histoires. Que font les femmes à la pensée ?*, Paris, La Découverte, « Les empêcheurs de penser en rond », 2011.

DORLIN, Elsa, *La Matrice de la race* (2009), Paris, La Découverte, 2015.

DUPAS, Alain, *Une Autre histoire de l'espace. Tome 2. Hommes et robots dans l'espace*, Paris, Gallimard, « Découvertes Gallimard », 1999.

DUPAS, Alain, *Une Autre histoire de l'espace. Tome 3. Le Village interplanétaire*, Paris, Gallimard, « Découvertes Gallimard », 1999.

FLAHAULT, François, « Récits de fiction et représentations partagées », *L'Homme* n°175-176, 2005. Ressource numérique consultée le 3 août 2017. http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=LHOM&ID_NUMPUBLIE=LHOM_175&ID_ARTICLE=LHOM_175_0037

FUREIX, Emmanuel, *Le Siècle des possibles. 1814-1914*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014.

GREEN, Anne-Marie, « Les usages sociaux du walkman dans le quotidien urbain. Ou le “temps musical” comme élément de transformation de l'espace social », *Sociétés*, 2004/3 n° 85. Ressource numérique consultée le 10 janvier 2017. <http://www.cairn.info/revue-societes-2004-3-page-101.htm06/04/publications-de-Green-Anne-Marie--1198.htm>

GRÉGOIRE, Mathieu, *Les Intermittents du spectacle : enjeu d'un siècle de lutte de 1919 à nos jours*, Paris, La Dispute, 2013.

HEINICH, Nathalie, SHAPIRO, Roberta (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art* [en ligne], Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2012. Ressource numérique consultée le 26 octobre 2016. <http://books.openedition.org/editionsehess/1140>

KALIFA, Dominique, *Les Bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2013.

LATOURE, Bruno, « La mondialisation fait-elle un monde habitable ? » in « Prospective périurbaine et autres fabriques de territoires », *Territoires 2040 n°2*, Paris, La Documentation française, DATAR, 2010. Ressource numérique consultée le 3 janvier 2013. <http://territoires2040.datar.gouv.fr/spip.php?article60>

LE BRETON, David, « Chemins de traverse : éloge de la marche », *Quaderni n°44, Les industries de l'évasion*, Printemps 2001, p. 12. Ressource numérique consultée le 16 avril 2017. http://www.persee.fr/doc/quad_0987-1381_2001_num_44_1_1478

LE BRETON, David, « Le paysage pour le marcheur », *Études de lettres* [En ligne], 1-2 | 2013, mis en ligne le 15 mai 2016. Ressource numérique consultée le 16 avril 2017. <http://edl.revues.org/505>

LEMAIRE, Patrick, *Abrégé de psychologie cognitive*, Bruxelles, De Boeck, 2006.

MICHAUD, Yves, *L'Art à l'état gazeux*, Paris, Librairie Arthème Fayard, coll. « Pluriel », 2011.

RANCIÈRE, Jacques, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.

ROTH, Raphaël, « L'écoute musicale en balade : lorsque la musique nous transporte. Une approche interactionniste des usages du baladeur musical dans le train », *Sociétés*, 2009/2 n°104.

SIBERTIN-BLANC, Guillaume, « Cartographie et territoires. La spatialité géographique comme analyseur des formes de subjectivité selon Gilles Deleuze », *L'Espace géographique* 2010/3 (Tome 39). Ressource numérique consultée le 15 avril 2017. <http://www.cairn.info/revue-espace-geographique-2010-3-page-225.htm>

Articles de périodiques et autres documents

HAUT CONSEIL À L'ÉGALITÉ ENTRE LES FEMMES ET LES HOMMES, *Guide pratique pour une communication publique sans stéréotype de sexe*, La Documentation Française, 2016. Ressource numérique consultée le 17 août 2017. http://www.haut-conseil-egalite.gouv.fr/IMG/pdf/hcefh_guide_pratique_com_sans_stereo_vf-2015_11_05.pdf

LUSSAULT, Michel, « L'ISS et la banalisation du lointain », *Libération* [en ligne], 15 août 2017. Ressource numérique consultée le 21 août 2017. http://www.liberation.fr/debats/2017/08/15/l-iss-et-la-banalisation-du-lointain_1590077

DICTIONNAIRES

BLOCH, Oscar, VON WARTBURG, Walter, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.

CARADEC, François, *N'ayons pas peur des mots, dictionnaire du français argotique et populaire*, Paris, Larousse, 1988.

CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES, [en ligne]. <http://www.cnrtl.fr>

CHAUVIN, Danièle, SIGANOS, André, WALTER, Philippe (dir.), *Question de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Éditions Imago, 2005.

GAFFIOT, Félix, *Dictionnaire illustré latin-français*, Paris, Hachette, 1961.

ROBERT, Paul (dir.), *Le Nouveau petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires le Robert, 2003.

SOURIAU, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

TABLE DES ENTRETIENS

ANTOINE, Yaëlle, autrice et metteuse en scène de cirque, Compagnie d'Elles, 16 janvier 2017.

BORY, Aurélien, directeur artistique et metteur en scène de la Compagnie 111, 10 avril 2013.

CASSIER, Julien, acrobate et cofondateur du GdRA, entretien du 29 décembre 2012.

FINZI-PASCA, Daniele, auteur, metteur en scène et cofondateur de la Compagnia Finzi Pasca, entretien du 25 février 2012.

MOLLIENS, Fanny, directrice et metteuse en scène de la Compagnie Rasposo, 24 janvier 2012.

PRÉAUDAT, Didier, créateur sonore, Compagnie d'Elles, 25 mars 2017.

WARETTE, Albin, auteur et metteur en scène, Collectif Prêt-à-porter, 28 février 2012.

ANNEXES

ANNEXE 1 – FICHE TECHNIQUE DE *BE FELICE. HIPPODRAME URBAIN*

Fiche technique de *Be Felice. Hippodrome urbain*, Compagnie d'Elles, 2015, (mise à jour du 26 octobre 2016).

COMPAGNIE D'ELLES
La Grainerie
61 rue Saint Jean
31130 Balma
Siret : 491 963 682 00035
APE : 9001 Z

Contact : Nicolas Gresnot
N° de tel : 06 81 25 44 44
Mail : nicofriplin@hotmail.fr

FICHE TECHNIQUE BE FELICE
pour 2 représentations par jour en diurne

PRÉVOIR MINIMUM ENTRE 1H ET 2H30 ENTRE LES 2
REPRÉSENTATIONS

Spectacle déconseillé au moins de 12 ans

Temps de montage : **4h**

Temps de démontage : **2h**

Durée spectacle hors équipement casques : **52 mn**

Durée spectacle équipement compris : **75 mn** environ

Arrivée J-2 pour toute l'équipe si les horaires de jeu sont compris entre 6h et 14h.

Arrivée J-1 pour toute l'équipe si horaires de jeu après 14h.

Besoins en personnel : 2 bénévoles pour aider au montage + 2 bénévoles pour aider à la distribution des 110 casques

Espace scénique : une ligne droite plate de 14 mètres de large sur 100 mètres de long (exemples : Quais, grand parking, coulée verte, stade, route désaffectée, carrière, long hangar vide, parc...)

80 barrières Vauban (sans plaques) en bon état livrées sur le lieu choisi la veille du montage.

Voir schéma du modèle recommandé ci-après.

4 rouleaux de **rubalise** pour délimiter l'espace scénique.

Le lieu sera marqué avant et pendant les représentations par de la bombe de marquage et de la gouache, prévoir un nettoyage au karcher après les représentations, si nécessaire.

Prévoir une canne à eau à proximité pour laver le cheval.

Besoins électriques : 1 pied micro sans embout + 2 modules XLR de 10 mètres

1 prise 16A sur le site de jeu + prolongateur

Fournis par la compagnie :

- **Grand portique** (hauteur 7m largeur 5m) / 4 pinces ou fournir 4 lests d'1 tonne, installés sur le lieu la veille du montage. Si le portique est ancré par 4 pinces, fournir les plans des réseaux souterrains.

- **Petit portique** (hauteur 3m largeur 2,5m) / auto-porté

- **110 casques Sennheiser** et camion-régie.

Loges : prévoir un lieu qui puisse servir de loge et d'espace d'échauffement pour 12 personnes avec sanitaires et douche, proche du lieu de jeu, avec 2 portants, 3 tables et 9 chaises.

Catering : fruits frais et secs, eau (3L par personne), thé, café...

Pour le cheval : nous consulter

Un box en centre équestre à moins d'1/2h de route du lieu de jeu. Sinon, fournir 6 barrières Héras avec 4 plots pour clôturer le box + 1 pro-tente hauteur 2,50m + 1 botte de foin tous les deux jours + 2 bottes de paille pour la litière.

Autorisations et arrêtés :

- Autorisation d'occupation du lieu repéré pour l'implantation à partir de J-2 ou J-1 avec arrêtés d'interdiction de stationner et de circuler pendant toute la période.

- Autorisations de stationnement pour les véhicules de la compagnie soit 1 camion-régie, camion + van du cheval, 1 voiture-spectacle et 2 voitures compagnie)

ANNEXE 2 – PRÉSENTATION DE TRAVAIL DE *BE FELICE*. *HIPPODRAME URBAIN AU MANS*

Déroulé de la présentation de travail en fin de résidence du 31 octobre 2013 au Mans. Extrait de « *Be Felice. Hippodrame urbain* Journal de création », Le Mans, 27 octobre 2013.

« Nous décidons donc de faire (1) **la scène “un chat a disparu” dans le hall de la cité du cirque.**

Nous recréons un espace scénique dans le hall avec la scène en contre-haut et le public en bas des escaliers de l'entrée en contre-bas. Transposition de l'espace scénique.

L'appropriation vient avec les détails : l'utilisation de l'ascenseur handicapé par Pau. Des corps qui habitent l'espace, Marta assise au milieu des escaliers.

(2) Puis la scène de **l'homme au crachat** par Laura dans le hall d'entrée où le public est contenu. (3) La scène est interrompue par Félice qui arrive de l'extérieur en cherchant l'arrêt de bus et entraîne le public vers l'extérieur pour la **scène des barrières avec Félice** devant la cité du cirque.

La scène est interrompue par (4) **Rose qui surgit** d'un balcon de l'autre côté de la rue, elle traverse la rue, la scène et le public pour s'engouffrer dans la cité du cirque, suivie de Félice et, nous l'espérons, du public. Elles remontent l'escalier en colimaçon pour arriver devant (5) **Lidia qui accouche** dans un coin de la pièce. La scène se poursuit et le public croise un équilibre dans un coin d'un couloir avant de déboucher dans le gymnase sur la scène de (6) **Chabanne et du petit homme blanc** sur une mezzanine dans le coin de la salle. (7) entrée de **Barba, pour la scène avec Cassius** en bas des gradins, le public doit se déplacer jusqu'en bas des gradins. Il est donc traversé par Rose et Félice. (8) Pour finir **la scène de la Griffes Rouge** dans la partie boîte noire que nous avons utilisée toute la semaine ».

ANNEXE 3 – IMAGES DE LA MAQUETTE DE *BE FELICE*. HIPPODROME URBAIN

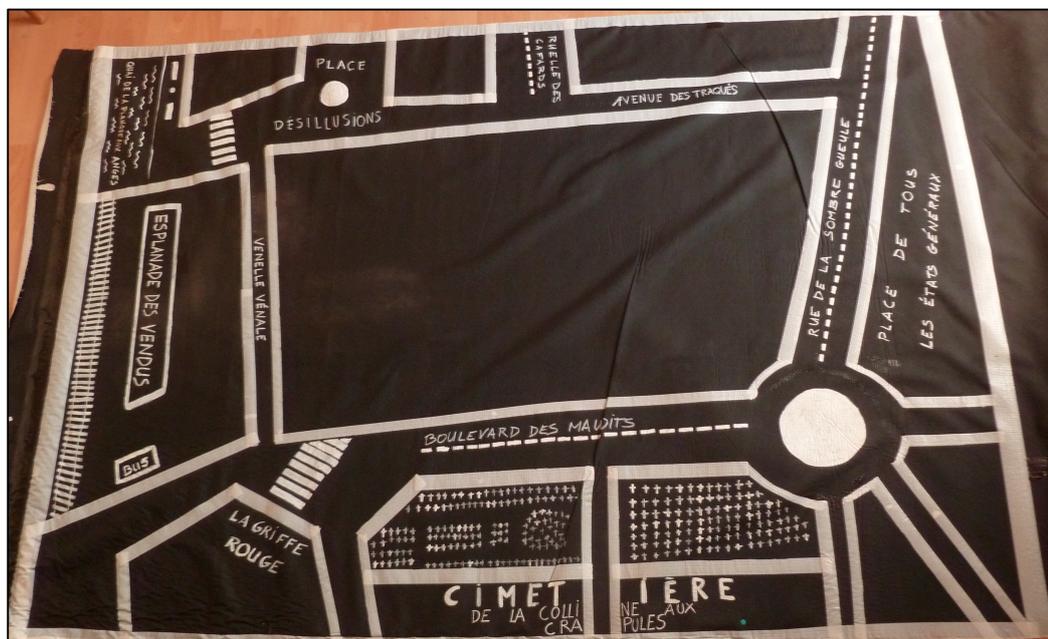


Figure 24 – Be Felice. Hippodrome urbain, Compagnie d'Elles. Maquette 1. Tapis de jeu.



Figure 25 – Be Felice. Hippodrome urbain, Compagnie d'Elles. Maquette 2. Cartes de tarot : Éclairages, son, accessoires, personnages et groupes de personnages.

INDEX

A

ÅBERG, P., 486
AGAMBEN, G., 141, 516
AGOSTI, G., 241
ALBERTALLI, M., 485
ALEXANDRE, L., 474, 475, 476
ALLOUCHERIE, G., 51, 78, 88
AMIARD-CHEVREL, C., 100, 101, 102, 103, 488, 496
AMY, G., 338
ANDERSSON, M., 486
ANDRÉ, J., 201
ANGLEYS, C., 24, 25, 28, 29, 98, 99, 495
ANTOINE, S., 236, 248, 251, 270, 306, 347, 485, 486
ANTOINE, Y., 8, 19, 20, 182, 230, 236, 240, 241, 242, 243, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 257, 258, 260, 261, 262, 265, 266, 268, 269, 270, 271, 273, 277, 278, 279, 282, 284, 286, 291, 292, 293, 295, 297, 298, 299, 300, 305, 306, 311, 312, 318, 319, 320, 321, 327, 329, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 345, 355, 359, 360, 363, 364, 365, 368, 372, 375, 382, 385, 386, 402, 405, 406, 409, 410, 412, 462, 463, 464, 485, 486, 500
ARCHAOS, 113, 116, 118, 194, 237, 473, 497
ARCIMBOLDO, G., 392
ARISTOTE, 174, 177
ARSENAL, G., 485
ARTAUD, A., 15, 113, 197, 423, 504
ASLAN, O., 25, 100, 101, 103, 104, 105, 106
ASTIER, M., 8, 357
ASTLEY, P., 27, 28, 92, 500
ATTOUN, L., 208
AUFORT, T., 214, 215
AURIOL, J.-B., 43
AVENTIN, C., 308, 503
AVRAND, C., 485
AZOULAY, A., 35, 498

B

BAKER, J., 454
BAKTHINE, M., 78, 208, 225, 288
BALASSE, T., 313, 316, 503
BANG, H., 105
BANU, G., 256, 453, 454, 465, 504
BARA, C., 160, 161
BARBERET, M., 69, 73, 76, 196, 488

BARBÉRIS, I., 27, 56, 143, 145, 146, 147, 416, 427, 464, 465, 504, 507
BARKER, H., 448, 504
BARLATI, A.-K., 8, 41, 201, 497
BARRAULT, D., 44, 489
BARRÉ-MEINZER, S., 27, 28, 489
BARRIE, J. M., 435
BARRIER, S., 413, 414, 415, 427, 429, 444, 446, 449, 486, 502
BARTHES, R., 44, 45, 56, 71, 425, 476, 490, 509
BASTON, K., 442
BATSON, R. C., 32, 141, 201, 495, 497
BAUDELAIRE, C., 304, 516
BECKER, H., 22
BECKETT, S., 212
BEGAT THEATER, 292, 310
BÉJAUD, J., 81, 495
BELMONT, N., 221
BENCHÁIB, N., 418, 419, 422, 426, 486
BENHAMOU, A.-F., 170, 175, 504
BÉNICHOU, A., 472, 512
BENJAMIN, W., 304
BENOÎT, B., 485
BERGMAN, I., 151, 405
BERLIOZ, X., 236, 251, 268, 270, 276
BERNAL, K., 485
BERNARD, F., 207, 209, 210, 218, 225
BERNARD, M., 71, 147
BETTENFELD, D., 385
BEY, H., 271, 516
BIALEK, P., 236, 245, 248, 311, 312
BIDENT, C., 215, 506
BIDON, P., 116, 118
BIET, C., 176, 177, 212, 229, 505
BILLOT, F., 257, 258, 499
BLISSON, C., 121
BLOCH, O., 27
BOBÉE, D., 36, 51
BOISSON, B., 443
BORDENAVE, J., 59, 258, 259, 356
BORY, A., 148, 192, 236, 367, 385, 494, 523
BOSSEUR, J.-Y., 292, 293, 515
BOUCRIS, L., 508
BOUDIER, M., 170, 175, 180, 181, 183, 505
BOUDREAULT, J., 25
BOUGNOUX, D., 69, 86, 87, 301, 509
BOULLIER, D., 351
BOUQUIAUX, L., 480
BOURGEAIS, Y., 148, 367, 464, 501
BOUTE, L., 388, 394, 485
BOZIER, E., 403, 406, 486

BRECHT, B., 71, 103, 174, 178
 BRESSON, R., 421, 424, 427, 509
 BROMBERG, S., 338
 BROOK, P., 145, 505
 BRUNET, B., 388, 505
 BRUYAS, T., 394, 485
 BURNS, S. L., 21, 515
 BUTEL, Y., 207, 215, 387, 505, 506

C

CALVINO, I., 205, 207, 513
 CAMUS, A., 205
 CARADEC, F., 221, 223
 CARRASCO, R., 197, 463, 465, 473, 477, 479
 CARRÉ, A., 170, 175, 180, 181, 183, 271
 CARRIÈRE, D., 189
 CARROLL, L., 336, 337, 513
 CASSIER, J., 52, 87, 380, 413, 415, 418, 419,
 420, 422, 426, 444, 445, 448, 486, 523
 CATHALA, V., 459
 CELADON, M., 116
 CERF, M., 173, 174
 CERVANTES CHAMORRO, T., 241
 CHAGALL, M., 30
 CHAMBERS, I., 317
 CHAPUIS, Y., 250
 CHAUDOIR, P., 214, 502
 CHÉREAU, P., 290
 CHEVALIER, J., 394, 485
 CIPETELLI, T., 50, 498
 CIRET, Y., 84, 114, 221, 493, 494
 CIRQUE AÏTAL, 459
 CIRQUE BAROQUE, 91, 112, 113, 114, 115,
 116, 117, 501
 CIRQUE DU Dr PARADI, 19, 60, 194, 384, 385,
 429, 431, 432, 434, 436, 437, 438, 439, 442,
 477, 485, 486
 CIRQUE DU SOLEIL, 77, 86, 194, 443, 460
 CIRQUE ELOIZE, 19, 245, 393
 CIRQUE KNIE, 475
 CIRQUE LE ROUX, 52, 60, 107, 194, 380, 381,
 385, 391, 392, 393, 476, 485, 487, 488
 CIRQUE PLUME, 113, 118, 153, 194, 201, 443,
 497, 498, 502
 CITTON, Y., 56, 513
 CLAIN, M., 486
 CLEVENGER, C., 205, 207, 513
 CLIDIÈRE, S., 267, 502
 CLOUZOT, H.-G., 338, 511
 COCHELIN, C., 485
 COCTEAU, J., 104, 106
 COLETTE, 205, 513

COLLÉ, M., 386, 477
 COLLECTIF IVAN MOSJOUKINE, 59, 136, 194,
 493
 COLLECTIF PRÊT-À-PORTER, 52, 60, 80, 88,
 107, 136, 157, 194, 195, 380, 381, 382, 385,
 387, 388, 389, 390, 394, 395, 396, 397, 485,
 487, 523
 COMOLLI, J.-L., 232, 416, 426, 509
 COMPAGNIA FINZI PASCA, 53, 60, 88, 245,
 385, 393, 443, 458, 485, 523
 COMPAGNIE 111, 52, 148, 192, 367, 368, 443,
 494, 523
 COMPAGNIE 26000 COUVERTS, 308
 COMPAGNIE D'ELLES, 8, 19, 20, 52, 60, 77, 84,
 157, 160, 167, 194, 195, 197, 205, 229, 230,
 231, 232, 234, 235, 237, 241, 244, 245, 246,
 248, 251, 252, 253, 255, 257, 258, 259, 260,
 261, 263, 264, 265, 266, 267, 269, 270, 271,
 273, 275, 276, 278, 279, 280, 283, 284, 287,
 288, 292, 293, 294, 295, 301, 304, 305, 308,
 311, 317, 318, 319, 320, 321, 323, 325, 326,
 327, 329, 335, 336, 337, 338, 339, 341, 344,
 346, 347, 348, 354, 355, 356, 364, 370, 374,
 380, 385, 402, 404, 405, 422, 462, 463, 465,
 472, 475, 477, 479, 485, 487, 488, 515, 523,
 527, 531
 COMPAGNIE FORAINE, 83, 84
 COMPAGNIE HVDZ, 51, 78, 88, 194
 COMPAGNIE INOUÏE, 313
 COMPAGNIE LES ARROSÉS, 139
 COMPAGNIE LES OISEAUX FOUS, 114, 115
 COMPAGNIE NADÈRE ARTS VIVANTS, 193,
 367, 501
 COMPAGNIE RICTUS, 51
 COMPAGNIE SINGULIÈRE, 52
 COMPAGNIE VICTOR B, 315, 316
 CONDÉ, G., 442
 CORBY, R., 419, 488
 CORDIER, M., 24, 33, 124, 152, 489, 491
 CORVIN, M., 174, 181
 COSTET, L., 485
 COUGOULE, O., 443, 493
 COUMIN, C., 385
 COUPRIE, K., 261, 513
 COURANT, G., 447
 COUSIN, M., 148
 COXE, A., 68
 CRESPIN, M., 214, 309
 CRISTOFORETTI, G., 494
 CRUZ, C. A., 187
 CUBERO, O., 485
 CUERRIER, J.-P., 485
 CUREL, A., 454, 455, 507

D

DANAN, J., 144, 170, 171, 175, 177, 180, 505
DANREY, O., 153, 502
DAVILA, T., 304, 305, 307, 340, 502
DE LA TOUR, G., 392
DE MORANT, A., 267, 502
DE NEYMET, S., 236
DE ROECK, S., 206
DE SERRES, L., 219
DE TOULOUSE-LAUTREC, H., 30
DEBARY, Z., 495
DEBUREAU, J.-G., 92
DELAGNEAU, M., 486
DELBAERE, D., 352, 516
DELEUZE, G., 339, 340, 342, 343, 366, 517, 518
DEMÉ, P., 267, 503
DENIAU, M., 257, 258, 499
DENIS, D., 201
DENIS, J.-P., 403
DERRIDA, J., 375
DERRIEN, S., 220, 495
DÉRY, A.-K., 485
DESCHAMPS, S., 236, 279, 321, 325, 326, 327,
485
DÉSILE, P., 25, 30, 76, 92, 94, 95, 97, 98, 491
DESPRET, V., 441, 480
DIAZ VERBÉKE, M., 196, 500
DIAZ, S., 170, 175, 180, 181, 183, 196, 500, 505
DINESEN, R., 105
DORLIN, E., 219, 517
DORT, B., 174, 181, 185, 196
DROLET, G., 513
DUBOIS, V., 124
DUMONT, A., 25, 40, 42, 46, 146
DUPAS, A., 480, 481
DUPAVILLON, C., 25, 489
DUPONT, E. A., 105
DURAS, M., 261, 513

E

EISENSTEIN, S., 104, 105, 106, 107, 197, 509
ENSELME, P., 127
ÉTAIX, P., 111
EVAIN, A., 53, 507

F

FAMILLE BOUGLIONE, 28
FAMILLE FRANCONI, 95, 96
FAMILLE GRÜSS, 28
FAMILLE ZAVATTA, 28

FASOLI, G., 201
FAULKNER, R., 22
FAURE, L., 189
FERNANDEZ, D., 106, 107, 509
FESEL, J., 236
FEUILLET, M., 225
FINZI-PASCA, D., 201, 385, 386, 443, 461, 485
FLAHAULT, F., 54
FLORES, I., 241
FONTE, M., 367, 464
FORCEY, C., 201, 497
FORETTE, D., 126
FOSTER, H., 413
FOURAGE, S., 270, 507
FOURMAUX, F., 25, 42, 68, 396, 491, 492
FRANCESCHINI, L., 236
FRATELLINI, A., 111
FRÈRES LUMIÈRE, 30
FREYDEFONT, M., 309, 508
FRIMAT, F., 148, 379, 419
FUREIX, E., 28, 517
FUSTER, S., 486

G

G. BISTAKI, 192
GABER, F., 112, 266, 502
GALENT, C., 241
GARUTTI, G., 175
GAUDOU, C., 444, 486
GAUTIER, T., 30, 43, 76, 94, 95
GENET, J., 44, 83, 87, 120, 218, 221, 403, 508,
513
GILS, B., 481, 496
GINGRAS-ROY, A.-A., 485
GINISTY, P., 96, 436, 489
GINOT, I., 18, 19, 516
GIROUD, D., 418, 486
GOFFMAN, E., 464
GONON, A., 214, 266, 267, 293, 294, 295, 303,
304, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 315, 316,
317, 318, 319, 376, 502, 503, 504
GOSSELIN, P., 19, 20, 21, 515
GOUDARD, P., 2, 3, 19, 25, 29, 42, 44, 56, 69,
73, 76, 83, 109, 113, 120, 145, 146, 155,
174, 183, 196, 488, 489, 491, 493
GRACQ, J., 160, 267, 305, 513
GREEN, A.-M., 313
GRÉGOIRE, M., 139
GRESNOT, N., 236, 248, 252
GRIM, O.-R., 221, 509
GROUPE Z.U.R., 308
GRÜSS, A., 111, 125

GUATTARI, F., 366, 517
 GUÉNOUN, D., 353, 505
 GUÉRIN, M., 47
 GUICHARD, H., 131, 132, 134
 GUIDO, L., 78, 79, 103, 149, 510
 GUILLOT, A., 33, 51, 499
 GUISGAND, P., 516
 GUY, J.-M., 25, 39, 41, 50, 109, 161, 384, 385,
 400, 477, 486, 493
 GUYEZ, M., 2, 3, 45, 137, 149, 191, 192, 220,
 236, 241, 245, 248, 251, 253, 255, 256, 276,
 277, 295, 298, 302, 318, 354, 368, 375, 390,
 450, 451, 453, 454, 456, 457, 485, 486, 487,
 491, 495, 496, 503

H

HAHN, T., 139, 491
 HAMELIN, R., 385, 436, 485
 HAMON-SIRÉJOLS, C., 25, 116, 117, 118, 146,
 496
 HARROWER, D., 205, 508
 HEINICH, N., 31, 32
 HERRERO LOPEZ, I., 241
 HERVEET, J.-C., 53, 385
 HERVEET, O., 485
 HERVEET, P., 52, 53, 80, 382, 383, 384, 385,
 386, 433, 434, 435, 437, 439, 440, 442, 449,
 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 471, 477,
 485, 486
 HIVERNAT, P., 58, 59, 142, 156, 172, 489, 494
 HOBALLAH, J. M., 257, 258, 499
 HODAK, C., 25, 93, 94, 113
 HONTA, M., 24
 HOPPER, B., 30
 HOROVITZ, I., 76, 450, 497
 HOUDART, C., 317
 HUMEAU, G., 485
 HUYSMAN, C., 50, 201, 386, 403, 450, 497, 498
 HUYSMANS, J.-K., 44, 513

I

ISRAËL, N., 161, 384, 385, 486

J

JACINTO, G., 7, 262, 500
 JANDO, D., 201, 497
 JARRY, A., 205, 513
 JOLLY, G., 209
 JOSPIN, L., 32
 JOURNOT, M.-T., 249, 510

JOZÉ, T., 236, 485
 JUDÉE DE LA COMBE, P., 156

K

KAEMPF, A., 486
 KAFKA, F., 231, 514
 KALIFA, D., 206, 224, 373
 KLEIN, V., 58, 156, 172
 KOLTÈS, B.-M., 60, 157, 177, 186, 200, 205,
 206, 207, 208, 209, 210, 212, 213, 214, 215,
 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224,
 225, 226, 230, 236, 240, 241, 246, 253, 263,
 265, 268, 269, 270, 273, 274, 277, 278, 280,
 282, 283, 285, 287, 289, 290, 291, 293, 295,
 296, 297, 298, 299, 303, 305, 306, 307, 318,
 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337,
 339, 346, 353, 377, 382, 504, 506, 508, 509,
 514
 KOLTÈS, F., 241
 KOVAL-SAMBOVSKI, P., 104
 KREUSCH, E. L., 319, 492
 KUBIAK, R., 125
 KUDLAK, B., 153, 201

L

LA GROSSE SITUATION, 310, 504
 LA SCABREUSE, 52, 84, 88, 194, 381, 384, 385,
 387, 397, 398, 399, 400, 472, 486, 488
 LACHAUD, J.-M., 25, 110, 111, 112, 113, 117,
 118, 119, 120, 221, 266
 LAFFORGUE, L., 258
 LAFONT, A., 394, 485
 LAFÔRET, M., 277, 361, 463
 LALLIER, C., 68, 411, 412, 492
 LALOUE, F., 492
 LAMBERT, F., 259
 LANG, J., 124, 125
 LAPEYRE, M., 236, 268, 279, 284, 286, 287,
 485
 LARRUE, J.-M., 291, 293, 312, 454, 461, 503,
 507
 LARUE, A., 83, 84
 LATOUR, B., 446, 449
 LAVANDIER, Y., 178, 179, 505
 LAVERS, K., 43, 68, 442, 495
 LAZARENKO, V., 104
 LE BOZEC, A., 486
 LE BRETON, D., 266, 304, 306, 307, 309, 322,
 328
 LE CARAVAGE, 392
 LE COGUIEC, É., 19, 20, 21, 515

LE CUZIAT, J., 236, 279, 286, 485
 LE FORESTIER, M., 463
 LE GAL, P., 259
 LE GDRA, 52, 60, 85, 87, 136, 148, 194, 195,
 380, 382, 385, 402, 413, 414, 415, 416, 417,
 418, 419, 420, 422, 423, 425, 426, 427, 428,
 442, 444, 445, 446, 447, 448, 461, 475, 476,
 477, 486, 488, 523
 LE GRAND C, 401
 LE MAÎTRE, B., 357, 371, 372
 LE QUÉRÉ, A., 494
 LE ROY, C., 388, 389, 394, 485
 LEBLOND-ANTOINE, L. A., 486
 LECLERC, A., 141, 192, 193, 367, 424, 501
 LEE, B., 215, 506
 LÉGER, F., 30
 LEHMANN, H.-T., 142, 145, 148, 149, 505
 LELARDOUX, H., 312
 LEMAIRE, P., 81
 LENNE, L., 271, 507
 LEROUX, L. P., 2, 3, 32, 141, 159, 172, 182, 187,
 201, 494, 495, 497, 500
 LES ELLES, 385, 442
 LES HOMMES PENCHÉS, 51, 403
 LESLUIN, V., 486
 LESSING, G. E., 174, 273
 LIDDELL, A., 51, 88, 205, 508
 LIND, A., 105
 LOŮK, S., 51
 LONGO, J., 456
 LORANG, J., 103
 LOSCO-LENA, M., 350, 355, 505
 LUCAS, G., 391
 LUDWIG, 193
 LUSSAULT, M., 481, 482
 LUTGEN, E., 486

M

MACÉ, G., 498
 MAĪAKOVSKI, V., 104
 MAĪSETTI, A., 215, 506
 MAJOU, S., 32
 MALABOU, C., 46, 55, 72, 167, 402, 427, 474,
 510
 MALEVAL, M., 25, 78, 86, 109, 110, 111, 112,
 114, 115, 116, 117, 118, 119, 124, 125, 126,
 127, 128, 129, 130, 142, 143, 194, 266, 489,
 503
 MARTIN, R., 97
 MARTINEZ, A., 25, 29, 181, 273, 274
 MASSÉNAT, L., 201
 MASSINE, L., 106

MATTÉOLI, J.-L., 505
 MEDREA, R., 338
 MEGA POBEC, 241
 MÉNERET, C., 257, 258, 499
 MENES, D., 485
 MERVANT-ROUX, M.-M., 229, 291, 292, 293,
 312, 443, 454, 461, 503, 505, 507
 MESCHONNIC, H., 452, 513
 MÉTAIS-CHASTANIER, B., 23, 153, 157, 169,
 170, 175, 180, 181, 183, 413, 417, 422, 450,
 452, 492, 505, 506, 507, 508
 MEYERHOLD, V., 102, 104, 105, 107, 150
 MEYER-MAC LEOD, A., 70, 71, 91, 505
 MICHAUD, Y., 151
 MICHON, P., 289, 514
 MIORIN, M., 236
 MISHIMA, Y., 112, 116
 MITTERRAND, F., 124
 MOGLIA, C., 148, 401
 MOLLIENS, F., 81, 82, 85
 MONDOR, J., 161, 384, 385, 486
 MONDZAIN, M.-J., 15, 30, 31, 55, 189, 192, 232,
 273, 303, 307, 510

N

NADJ, J., 128, 156
 NEAL, T., 486
 NIMIER, M., 261, 462, 486
 NINA, L., 486
 NOLAN, C., 395
 NORDERA, M., 97, 492, 516
 NOSELLA, C., 7, 193, 510

O

OKUI, H., 202, 492
 ONA, M., 263
 ORCIÈRES, M., 447, 448, 488
 ORTEGA Y GASSET, J., 103, 104
 ORTEL, P., 2, 3, 7, 191, 245, 474, 496, 510
 OSTROVSKI, A., 104, 107
 OSWALD, S., 236
 OTON, N., 414
 OUVRAY, B., 236

P

PALLANDRE, M., 387, 389, 394, 485
 PAVIS, P., 177
 PAYN, F., 257, 258, 499
 PECORARI, M., 464, 465, 504, 507
 PEIGNIST, M., 151, 496

PELLOIS, A., 461, 462, 465, 507
 PELLUS, A., 7, 169, 197, 512
 PENCENAT, C., 25, 151, 490
 PÉREC, G., 205, 385
 PESQUET, T., 482
 PETIT, P., 320
 PEYRAMAURE, R., 115
 PICASSO, P., 106
 PICON-VALLIN, B., 25, 101, 102, 104, 105
 PIEMME, J.-M., 183
 PIERRON, A., 201
 PIKKARAINEN, K., 459
 PLANA, M., 2, 3, 7, 50, 80, 81, 143, 150, 169,
 200, 201, 207, 209, 220, 263, 264, 271, 272,
 276, 279, 288, 357, 450, 451, 452, 491, 495,
 506, 508, 512
 PLANE, D., 236
 POËNCET, E., 406
 POMMERAT, J., 156, 398
 PORTABELLA, P., 236, 241, 279, 284, 286, 287
 PRALONG, M., 70, 91, 505
 PRATO, P., 317
 PRÉAUDAT, D., 230, 236, 241, 248, 251, 252,
 253, 254, 290, 291, 293, 294, 295, 296, 297,
 298, 299, 300, 338, 485, 523
 PRINCE, F., 189
 PRIQUE, A., 212
 PROUHET, T., 486
 PROUST, S., 376, 440, 508
 PRUVOST, J., 201
 PUSSE, M., 439

Q

QUÉSEMAND, A., 115

R

RADIGUET, R., 205, 514
 RADVANYI, N., 236, 320, 321, 485, 511
 RANCIÈRE, J., 67, 74, 154, 155, 184, 197, 199,
 202, 203, 288
 RARA WOULIB, 311
 RASCLE, F., 300
 RASPOSO, 19, 77, 81, 82, 85, 112, 194, 224,
 245, 523
 RASTELLI, E., 181
 RATH, C.-D., 317
 RAYNAL-ZOUGARI, M., 46, 510
 REGGIANI, S., 338
 RÉGY, C., 205, 371, 508
 RÉMY, F., 267, 503
 RENAUDE, N., 183, 506

REYNES, L., 486
 RIBEIRO, T., 236
 RICCO, A., 128, 129
 RIMINI PROTOKOLL, 315, 316
 RIVIÈRE, J.-L., 175
 RIZZA, P., 236, 385, 402, 405, 406, 410, 486
 ROBARDEY-EPPSTEIN, S., 97, 492
 RODE BOOM, 311
 ROGER BERNAT, 315, 316
 ROHIA, V., 381
 ROSEMBERG, J., 400, 500
 ROSENBERG, P., 485
 ROTH, R., 313
 ROUX, S., 317
 RULHES, C., 52, 87, 385, 386, 413, 414, 415,
 420, 442, 444, 461, 486
 RYNGAERT, J.-P., 148, 299, 362, 506

S

SAINT-GIRONS, B., 510
 SALAMÉRO, É., 24, 33, 36, 37, 43, 44, 46, 138,
 158, 203, 489, 492, 493, 496, 499
 SALAS, F., 485
 SALIOU, D., 385
 SALMENAHO, M., 486
 SALMON, C., 510
 SANDRY, G., 24, 25, 29, 98, 99, 495
 SAQUI, M.-A., 96, 97, 436, 489
 SARRAUTE, N., 382, 509
 SARRZAC, J.-P., 177, 185, 206, 208, 209, 212,
 214, 265, 269, 270, 272, 280, 289, 290, 303,
 343, 355, 379, 382
 SATIE, É., 106
 SAYAD, B., 485
 SCHEIDT, S., 486
 SCHNEIDER, R., 338
 SCHWOB, M., 15, 56, 514
 SERMON, J., 148, 201, 250, 299, 362
 SHAKESPEARE, W., 51, 84, 106, 397
 SHAPIRO, R., 31, 32
 SHELLEY, M. W., 116, 205, 514
 SHERIDAN, B., 305, 511
 SHERMAN, C., 30
 SIBERTIN-BLANC, G., 339, 340, 342, 343
 SIMSOLO, N., 393, 510
 SIX, L., 175
 SIZORN, M., 19, 24
 SOURIAU, A., 39, 72, 345, 349, 350, 351, 474,
 476
 SOURIAU, É., 39, 72, 83, 345, 349, 350, 351,
 423, 474
 SOW, S., 236, 485

STAROBINSKI, J., 45, 73, 74, 218, 424, 490
STENGERS, I., 441, 480, 517
STEVENSON, R. L., 205, 514
STIBBE, I., 207, 508
STOCKHAUSEN, K., 294
STODDART, H., 68, 71, 72, 495
STRANDBERG, O., 77, 381, 382, 385, 458, 475,
486
STREHLI, G., 39, 40, 490
STRINDBERG, A., 212
SUCCO, R., 241, 473
SYLVESTRE, A., 463

T

TAGUET, C., 114, 116
TAILLARD, A., 259, 494
TAIT, P., 25, 43, 68, 218, 442, 480, 495
TARQUINI, R., 485
TASCA, C., 32, 58, 59, 131, 132, 151, 498
TEATRO DEL SILENCIO, 116
TENGBLAD, A., 486
TERRANCLE, L., 236, 276, 282, 321, 485, 486
THÉÂTRE DE L'ARPEUR, 312
THÉÂTRE DU CENTAURE, 74, 112, 120, 121
THÉÂTRE DU LABRADOR, 51
THÉTARD, H., 25
THIBAUD, J.-P., 314, 317
THOMAS, J., 136
THOMAS, Y., 485
TILLON, F., 413, 488
TOMEIO, J., 205, 261, 514
TORRENTS, M., 8, 19, 236, 241, 278, 279, 284,
326, 327, 485
TOUZÉ, L., 427
TRAN, S., 45
TRANSE EXPRESS, 308, 320
TRIAU, C., 176, 177, 212, 215, 229, 505, 506
TURIN, B., 32, 127, 128, 129

U

UBERSFELD, A., 174

V

VADEPIED, A., 236, 245, 248
VAUTRIN, É., 443, 507
VELLET, J., 516
VESAAS, T., 51, 371, 514
VESQUE, J., 30
VESQUE, J. et M., 30
VINCENSINI, J.-J., 72, 73, 513
VINCENT, B., 39
VITEZ, A., 154, 175
VOLTAIRE, 112, 116
VOUILLOUX, B., 423, 424, 510

W

WALLON, E., 25, 93, 101, 110, 112, 116, 159
WARETTE, A., 157, 382, 385, 386, 388, 390,
394, 395, 485, 523
WEDEKIND, F., 103, 104
WILD, N., 95, 96
WILSON, B., 147
WOLF, K., 472, 490
WOOLF, V., 263, 345, 513
WRUCK, L., 486

X

XENAKIS, I., 294

Z

ZAVATTA, C., 201

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	7
SOMMAIRE	9
TABLE DES ILLUSTRATIONS	11
INTRODUCTION	13
1. CONFLUENCE. ACROBATIE ET TEXTE, CONTEXTE ET CONDITIONS D'UNE HYBRIDATION	63
1.1. IMAGINAIRE DU CORPS ACROBATIQUE	67
1.1.1. Un corps réel au seuil du merveilleux	68
1.1.1.1. La réalité comme horizon de la représentation acrobatique	68
1.1.1.2. Le potentiel merveilleux du geste acrobatique	72
1.1.1.3. Représentations des corps acrobatiques	74
1.1.2. Un « opéra de l'œil ». Composition et orchestration des scènes acrobatiques.....	76
1.1.2.1. Mise en récit de l'acrobatie	76
1.1.2.2. Acrobatie et texte : orchestrer les interférences	79
1.1.3. Le texte : un obstacle à l'universalité (supposée) des formes acrobatiques ?	85
1.2. UNE HYBRIDATION À LA MARGE DE L'HISTOIRE DES ARTS DU CIRQUE	91
1.2.1. Les formes narratives et dialoguées dans les cirques stables parisiens (du XIX ^e siècle aux années 1930)	92
1.2.2. Le cirque dans le théâtre d'avant-garde du début du XX ^e siècle	100
1.2.3. Les années 1970-2000, de nouvelles hybridations et une mise en récit du cirque.....	109
1.3. LES FABLES ACROBATIQUES, DES ŒUVRES À CONTRE-COURANT DES POLITIQUES CULTURELLES	123
1.3.1. Institutionnalisation des arts du cirque au XXI ^e siècle.....	124
1.3.1.1. Le cirque, un vecteur de la décentralisation et de la démocratisation culturelle.....	124
1.3.1.2. Le Centre national des arts du cirque (CNAC), une institution prescriptrice des esthétiques contemporaines.....	127
1.3.1.3. 2001, Odyssée... du cirque contemporain	131
1.3.1.4. Fragilité du secteur et appauvrissement des formes.....	138
1.3.2. Se fondre dans la mouvance contemporaine et s'en distinguer.....	141
1.3.2.1. Le cirque de création, une esthétique « postdramatique »	142
1.3.2.2. La légitimation d'un art « populaire »	150
1.3.2.3. De l'art du « tout public »	154
1.3.3. Qu'est-ce qu'écrit un artiste de cirque contemporain ?.....	159
1.3.3.1. Tracer l'acrobatie	159
1.3.3.2. Une écriture acrobatique institutionnalisée.....	161

2. DU PROCESSUS DE CRÉATION À LA REPRÉSENTATION : DRAMATURGIES ET ÉCRITURES HYBRIDES. THÉORIE ET PRATIQUE	165
2.1. POÉTIQUE DE L'ACROBATIE.....	169
2.1.1. Dramaturgie et cirque. État des lieux d'une notion controversée	172
2.1.1.1. Méfiance ou engouement ?.....	172
2.1.1.2. La dramaturgie du théâtre au cirque.....	176
2.1.2. Ligne d'horizon des dramaturgies du cirque et de l'acrobatie	185
2.1.2.1. Incorporation et orientations de l'acrobatie	186
2.1.2.2. Le corps au centre	190
2.1.2.3. Des points de vue acrobatiques	193
2.1.3. La lecture acrobatique. Du texte à la scène	199
2.1.3.1. Acrobaticité du texte.....	199
2.1.3.1.1. L'acrobate : un animal littéraire.....	200
2.1.3.1.2. Quelles traces d'acrobatie dans les textes ?	204
2.1.3.2. Une lecture acrobatique de <i>La Fuite à cheval très loin dans la ville</i>	205
2.1.3.2.1. Un « roman » hybride	206
2.1.3.2.2. La théâtralité du roman	209
2.1.3.2.3. L'acrobaticité de <i>La Fuite à cheval très loin dans la ville</i>	214
2.1.3.2.3.1. Imaginaire des corps	215
2.1.3.2.3.2. Imaginaire d'un art difforme.....	217
2.2. MISE EN ŒUVRE DE L'HYBRIDATION. PROCESSUS DE CRÉATION DE <i>BE FELICE</i>. HIPPODRAME URBAIN DE LA COMPAGNIE D'ELLES.....	229
2.2.1. La conception d'une fiction acrobatique <i>in situ</i>	231
2.2.1.1. Générique de <i>Be Felice</i> . Hippodrome urbain.....	236
2.2.1.1.1. Distribution.....	236
2.2.1.1.2. Production	237
2.2.1.1.3. Calendrier de la création.....	238
2.2.1.1.4. Fiche technique	239
2.2.1.2. Chronologie de la création.....	240
2.2.1.3. Contexte de la création.....	255
2.2.1.3.1. Une création ambitieuse.....	255
2.2.1.3.2. Hybridation de la production.....	259
2.2.1.3.3. Une compagnie à la production prolifique	261
2.2.2. Mouvements, déplacements, mutations. Itinéraires et itinérance d'une adaptation	263
2.2.2.1. Déplacer. Du texte à sa mise en corps	269
2.2.2.1.1. Lire	269
2.2.2.1.2. Une expérience de transposition et de réécriture scénique.....	272
2.2.2.1.3. Recomposition d'une écriture.....	288
2.2.2.1.4. Mise en son : entre le roman et la scène, entre la voix et la vision.....	291
2.2.2.2. Se déplacer. Dramaturgie par l'errance	303
2.2.2.2.1. Marcher.....	303
2.2.2.2.2. De l'acrobatie en plein air à l'acrobatie <i>in situ</i>	318
2.2.2.2.3. Se déplacer vers d'autres œuvres	329
2.2.2.2.4. Cartographier	338

2.2.3. Être déplacé	345
2.2.3.1. Les cadres fictionnels	347
2.2.3.1.1. Devenir Félice - Protocole d'entrée dans le spectacle	348
2.2.3.1.2. Perspective et ligne de fuite.....	349
2.2.3.1.3. Les corps-barrières.....	354
2.2.3.2. Se perdre sur une ligne droite	356
2.2.3.2.1. La désorientation comme principe de composition.....	358
2.2.3.2.2. Une instabilité des représentations	363
2.2.3.3. Entre la vie et la mort	369
2.2.3.3.1. Les morts vivants	369
2.2.3.3.2. Acrobatie et spectralité des corps.....	370
2.3. FICIONS ACROBATIQUES. COMPOSITIONS HYBRIDES, FORMES MONSTRES	379
2.3.1. Variations des fictions acrobatiques hybrides.....	380
2.3.2. Fictionnalisation du corps glorieux.....	387
2.3.2.1. Des pièces acrobatiques « de boulevard ». Expériences d'acrobatisme du vaudeville	387
2.3.2.1.1. Le Collectif Prêt-à-porter, <i>Histoire amère d'une douce frénésie</i>	387
2.3.2.1.2. Le Cirque Le Roux, <i>The Elephant in the room</i>	391
2.3.2.2. La concurrence du corps et de la parole comme principe dramaturgique	394
2.3.2.2.1. Le Collectif Prêt-à-porter, <i>Compte de faits</i>	394
2.3.2.2.2. <i>La Mourre</i> : imperméabilité entre acrobatie et texte.....	397
2.3.3. Vers une acrobatie altérée.....	402
2.3.3.1. La Compagnie d'Elles, <i>Lames sœurs</i>	402
2.3.3.2. Le GdRA, <i>Nour</i> ou l'esthétique documentaire.....	413
2.3.3.2.1. <i>Singularités ordinaires</i>	413
2.3.3.2.2. <i>Nour</i>	417
2.3.4. De l'œuvre monstre à l'œuvre mutante : <i>À dada !!!</i> du Cirque du Dr Paradi	429
2.3.4.1. Œuvre monstre. Hybridité. L'Indétermination comme principe dramaturgique.....	429
2.3.4.2. Œuvre mutante. Hybridation. Processus d'indétermination	438
2.3.5. Prosodie et chanson : cadence et musicalité du corps acrobatique	442
2.3.5.1. <i>ROërgue</i> , un « concert-ciné » en scène	444
2.3.5.2. <i>Les Petits Bonnets</i> , une lecture « parlée-chantée ».....	449
2.3.5.3. Parole, chant et acrobatie	458
2.3.5.3.1. Absence de chant et de chanson	458
2.3.5.3.2. Suspensions	458
2.3.5.3.3. Pluralité de langues	461
2.3.5.3.4. Reprises	462
CONCLUSION	467
BIBLIOGRAPHIE	483
CORPUS DES SPECTACLES	485

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE	488
ÉTUDES CIRCASSIENNES.....	488
ARTS DE LA RUE	502
ÉTUDES THÉÂTRALES	504
ÉTUDES VISUELLES.....	509
ÉTUDES CHORÉGRAPHIQUES.....	512
LITTÉRATURE.....	512
MUSIQUE	515
MÉTHODOLOGIE - RECHERCHE EN CRÉATION	515
SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES (ESTHÉTIQUE, PHILOSOPHIE, HISTOIRE, SOCIOLOGIE, PSYCHOLOGIE, ETC.)	516
DICTIONNAIRES.....	519
TABLE DES ENTRETIENS	521
ANNEXES	525
ANNEXE 1 – Fiche technique de <i>Be Felice. Hippodrame urbain</i>	527
ANNEXE 2 – Présentation de travail de <i>Be Felice. Hippodrame urbain</i> au Mans.....	530
ANNEXE 3 – Images de la maquette de <i>Be Felice. Hippodrame urbain</i>	531
INDEX	533

Hybridation de l'acrobatie et du texte sur les scènes circassiennes contemporaines. Dramaturgie, fiction, représentations.

Le cirque, qui combine des disciplines et des esthétiques des plus disparates et expose les corps dans des postures extrêmes, est un art composite et excessif : profondément hybride. Cette thèse, que nous consacrons plus spécifiquement aux scènes acrobatiques, entend étudier un processus de création en articulant théorie et pratique : celui de l'hybridation de l'acrobatie avec les arts du texte (écrit et parole) grâce à l'analyse d'un corpus de spectacles acrobatiques *narratifs* et *parlés*, créés entre 2004 et 2016 par des compagnies de cirque dans des espaces scéniques variés (chapiteau, rue ou scènes de théâtre) et qui mettent en scène des *fictions*. L'hybridation dont ces formes font l'expérience, assez rare sur des scènes circassiennes contemporaines françaises pourtant foisonnantes, nous permet d'approfondir l'étude de plusieurs questions qui animent la création acrobatique actuelle : celle de la *poétique de l'acrobatie* que sous-tend la quête des dramaturgies circassiennes, de la *composition* des formes, et par conséquent celle de l'*auctorialité* dans les formes acrobatiques. C'est bien le mouvement de transformation d'un art et des représentations qu'il véhicule que nous cherchons à saisir, ainsi que les présupposés qui sous-tendent l'affirmation de la *légitimité* du cirque sur les scènes contemporaines. Comment les transformations que le texte imprime à l'art vigoureux et fragile de l'acrobatie, et réciproquement, permettent-elles de repenser les modalités de composition d'une forme acrobatique ? Quelles visions du monde les acrobates ont-ils à partager ? Quels mondes à inventer et à représenter ? Le texte et la parole imposent de repenser les corporéités acrobatiques en même temps que les logiques de composition des créations : ils participent au renouvellement des scènes circassiennes qui affinent et affirment par ce biais leur point de vue sur le monde.

Mots clefs : Cirque contemporain, acrobatie, arts de la rue, hybridation, dramaturgie du cirque, fiction, adaptation, création *in situ*, recherche en création.

Hybridization of acrobatics and text on contemporary circus stages. Dramaturgy, fiction, representations.

The circus, combining disparate disciplines and aesthetics and exposing bodies in extreme postures, is a composite and excessive art: deeply hybrid. Articulating theory and practice, this thesis studies the process of circus creation: specifically the ways in which acrobatics is combined with text (written and spoken) in a corpus of acrobatic performances created between 2004 and 2016 by circus companies in various scenic spaces (in tents, on streets, and in theatres) which staged fictions. Even as such hybridization is quite rare in the vibrant French contemporary circus milieu, these productions allow further consideration of several questions animating contemporary acrobatic creation: the poetics of acrobatics underlying the development of circus dramaturgies, the composition of forms, and consequently the authorship of acrobatic forms. This thesis aims to come to an understanding of the transformation of an art and the representations which constitute it, as well as explore the presuppositions underlying the affirmation of the legitimacy of contemporary circus. How do the transformations, which the text imprints upon the strong yet fragile acrobatic arts -- and, in an reciprocal action, which the art imprints upon the text -- allow us to rethink the compositional modalities of an acrobatic show? What visions of the world do acrobats have to offer? What worlds do they invent and represent? Text and speech prompt reconsideration of acrobatic embodiment as well as the logic of the composition: they participate in the renewal of the circus arts which refine and affirm their point of view on the world.

Keywords: Contemporary circus, acrobatics, street arts, hybridization, creation, circus dramaturgy, fiction, adaptation, *in situ*, research-creation.