



HAL
open science

Dramaturgie de la prouesse dans le cirque contemporain. Détournements et nouvelles esthétiques

Léa Rabusseau

► **To cite this version:**

Léa Rabusseau. Dramaturgie de la prouesse dans le cirque contemporain. Détournements et nouvelles esthétiques. Art et histoire de l'art. 2023. dumas-04374204

HAL Id: dumas-04374204

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04374204v1>

Submitted on 5 Jan 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

Université de Rennes 2

UFR Arts, Lettres, Communication

Master II Arts de la scène

Mention Métiers de la recherche, de la création et de la médiation

RABUSSEAU Léa

Directrice de recherche : Bénédicte BOISSON

Dramaturgie de la prouesse dans le cirque contemporain
Détournements et nouvelles esthétiques

Année de soutenance : 2023

Remerciements

Je tiens tout d'abord à exprimer ma reconnaissance envers la directrice de mon mémoire, Bénédicte Boisson, grâce à laquelle cette recherche a été réalisable. Sa bienveillance, son implication et sa rigueur m'ont stimulée tout au long de ce travail.

*Je remercie également les artistes, qui m'ont transmis de la documentation et sont restés ouverts à toutes mes questions. Plus spécifiquement à Jean-Baptiste André, pour m'avoir accueillie, lors des répétitions de *Les Jambes à son cou*, ainsi que pour sa venue à l'Université de Rennes 2. Cette rencontre s'est révélée enrichissante pour ma recherche.*

Enfin, je remercie mes proches pour leur présence, leur écoute et leurs relectures, qui m'ont été d'une grande aide.

SOMMAIRE

| | |
|--|-----------|
| INTRODUCTION..... | 6 |
| PARTIE I : L'intensification du suspens et de l'attention..... | 19 |
| 1. Spectacles étudiés..... | 20 |
| A. <i>Cuir</i> , Arno Ferrera et Gilles Polet, Un loup pour l'homme..... | 20 |
| B. <i>Bleu Tenace</i> , Fanny Austry, Chloé Moglia, Compagnie Rhizome..... | 22 |
| C. <i>Maison Mère</i> , dans <i>La Trilogie des Contes Immoraux (Pour Europe)</i> , Phia Ménard, Compagnie Non Nova..... | 24 |
| 2. Nouvelles temporalités : rupture avec la reconnaissance de la prouesse..... | 27 |
| A. Le déséquilibre, principe de composition du spectacle de cirque..... | 27 |
| a. Un langage circassien basé sur l'instabilité..... | 27 |
| b. Le <i>crescendo</i> de la prouesse..... | 29 |
| B. Nouveaux agrès : « refus » de la figure, invisibilisation de la prouesse..... | 31 |
| a. Redéfinition de l'agrès et nouvelles techniques..... | 31 |
| b. La figure étirée..... | 34 |
| 3. Une autre mise en scène de la prouesse..... | 36 |
| A. Accentuer les effets de l'effort..... | 37 |
| a. L'exploit, une construction scénique..... | 37 |
| b. Les expressions de l'artiste..... | 39 |
| c. L'accompagnement musical..... | 40 |
| B. Différents niveaux d'intensité..... | 44 |
| a. Apaiser le spectateur..... | 44 |
| b. Prolonger l'incertitude..... | 45 |
| c. Entre tension et apaisement..... | 46 |
| PARTIE II : Nouvelles virtuosités..... | 50 |
| 1. Spectacles étudiés..... | 50 |
| A. <i>Les jambes à son cou</i> , Jean-Baptiste André, Eddy Pallaro, Association W..... | 50 |
| B. <i>Through the Grapevine</i> , Alexander Vantournhout, Not Standing..... | 53 |
| 2. Du corps performant vers la singularité créatrice..... | 55 |
| A. Caractéristiques de l'excellence circassienne..... | 56 |
| a. Le numéro traditionnel : représentation d'un corps idéalisé..... | 56 |
| b. L'hyperspécialisation..... | 58 |

| | |
|--|-----------|
| B. Entre la technique et l'artistique..... | 61 |
| a. L'interprète-créateur..... | 61 |
| b. A la recherche de son propre vocabulaire..... | 64 |
| 3. Contourner l'injonction à la virtuosité..... | 66 |
| A. L'interdisciplinarité comme (dé)formation..... | 66 |
| a. Confrontation des savoir-faire..... | 66 |
| b. Artistes de l'entre-discipline..... | 69 |
| B. La prouesse entre l'émerveillement, la sensation et le sens..... | 73 |
| a. L'efficacité de la démonstration technique..... | 73 |
| b. La sensation de l'exploit..... | 74 |
| c. Au service du sens..... | 75 |
| PARTIE III : Archétypes..... | 79 |
| 1. Spectacles étudiés..... | 80 |
| A. <i>Projet.PDF</i> , Virginie Baès, collectif Porté de Femmes..... | 80 |
| B. <i>Dicklove</i> , Sandrine Juglair..... | 82 |
| C. <i>Millefeuille</i> , Jean-Baptiste André, Association W..... | 86 |
| 2. Une multiplicité des identités en scène..... | 87 |
| A. De l'archétype au personnage ?..... | 87 |
| a. L'artiste de cirque traditionnel..... | 87 |
| b. La théâtralisation du cirque..... | 89 |
| B. Être en scène..... | 91 |
| a. La mise en scène de soi : vers l'artiste de cirque <i>performer</i> | 91 |
| b. La figure..... | 93 |
| 3. Tension entre présentation et représentation..... | 96 |
| A. Espace-temps de la représentation : proximité et authenticité..... | 96 |
| a. Un rapport direct avec les spectateurs..... | 96 |
| b. Le temps social de la représentation..... | 98 |
| B. Réinvestir le spectacle coupé..... | 101 |
| a. Le « spectacle-monstre »..... | 101 |
| b. Différents rapports à l'œuvre..... | 103 |

| | |
|--|------------|
| CONCLUSION..... | 107 |
| BIBLIOGRAPHIE..... | 113 |
| ANNEXES..... | 123 |
| Annexe 1 : Fiches techniques des spectacles..... | 124 |
| Annexe 2 : Photographies des spectacles..... | 132 |

INTRODUCTION

En France, les mouvements culturels des années 1960-1970 encouragent une remise en question des modèles sociaux, artistiques et politiques. Les normes traditionnelles des arts sont contestées, tant en théâtre, en danse qu'en cirque. De nombreux changements affectent les pratiques artistiques, questionnant et rejetant le système de représentation illusionniste du théâtre, mais aussi l'avènement de l'*art performance*, qui remet en cause les disciplines ainsi que les frontières entre art et vie. Depuis les années 1990, diverses formes expérimentales s'inscrivent ainsi dans cet héritage, aujourd'hui définies comme des pratiques performatives, interartistiques ou interdisciplinaires (théâtre postdramatique, « non-danse », cirque contemporain). Les frontières entre les disciplines deviennent ambiguës, laissant place à des esthétiques très hétérogènes.

Les mouvements contestataires des années 1960-1970 ont engendré des évolutions dans le cirque, tant structurelles qu'esthétiques. A partir de 1968, des artistes principalement issus du théâtre et des arts de la rue ont investi la forme du cirque dans leur projet d'un spectacle populaire et engagé, dont les compagnies les plus représentatives sont Le Puits aux Images (nommé en 1979 Cirque Baroque), le Cirque Plume ou encore Archaos. C'est à partir des années 1980 que le nouveau cirque s'affirme comme un genre nouveau dans lequel « la primauté accordée à la virtuosité technique est relativisée au profit d'une recherche d'expression¹ ». En effet, ces compagnies qui « revisitaient les références et les codes de la tradition² » du cirque questionnent les archétypes traditionnels tels que la piste circulaire, le chapiteau, les animaux, l'exploit et la performance physique, les agrès, mais aussi l'élaboration d'un spectacle en numéros. Le corps, outil premier du circassien, n'est alors plus relégué au seul service de l'exploit, et l'on voit apparaître les prémices d'une recherche de cohérence minimale, remplaçant le spectacle établi en numéros hétérogènes par un

¹ CORDIER Marine, « Le cirque contemporain entre rationalisation et quête d'autonomie », in *Sociétés contemporaines*, n°66 : « Le travail dans les institutions culturelles », Presses de Sciences Po, 2007, p. 37-59, p. 42, [<https://www.cairn.info/revue-societes-contemporaines-2007-2-page-37.htm>], consulté le 26 avril 2022.

² JACOB Pascal, « Chronologie du cirque », in « Autour du cirque », site internet « Les arts du cirque », Cnac et Bnf, [<https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/chronologie-du-cirque>] consulté le 20 mars 2022.

« canevas thématique, narratif ou fictionnel³ ». Ces précurseurs autodidactes, parfois éloignés de la discipline circassienne, proposent une autre vision des arts de la piste. Ces derniers ne seraient plus seulement orientés vers la monstration d'une technique corporelle parfaitement maîtrisée, mais davantage vers la théâtralisation du cirque : « Martine Maleval repère cette volonté de cohérence parmi les préoccupations principales des scènes circassiennes du début des années 1990 qui s'approprient les procédés de mise en scène du théâtre et transforment [...] la place accordée aux interprètes et à l'exploit⁴ ». Cette logique de distinction par rapport au cirque traditionnel engendre alors de nouvelles esthétiques, et engage le cirque vers une forme d'institutionnalisation et de légitimation.

En 1979, le nouveau cirque est reconnu comme une activité culturelle et entre au Ministère de la Culture, qui souhaite accompagner son développement. Jack Lang crée le Centre national des arts du cirque (CNAC) à Châlons-en-Champagne en 1985 afin d'assurer une formation professionnelle supérieure. Au-delà des techniques de cirque, les artistes sont également formés en tant que créateurs, en ce qu'ils sont encouragés à penser de manière novatrice leur pratique du cirque. « 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 cirque⁵ » : durant cette période, l'école propose une formation pluridisciplinaire en accueillant des intervenants en théâtre, en danse et en cirque⁶. Des chorégraphes et metteurs en scène sont invités à diriger les spectacles de fin d'études du CNAC : en 1995, Josef Nadj met en scène le *Le Cri du Caméléon* avec la septième promotion. Cette représentation deviendra emblématique de ce grand tournant du cirque nouveau vers la période des « arts du cirque⁷ ».

³ GOUDARD Philippe, « Notes pour une dramaturgie du cirque », in MOQUET Diane, SAROH Karine, THOMAS Cyril (dir.), *Contours et détours des dramaturgies circassiennes*, Châlons-en-Champagne, CNAC Centre national des arts du cirque, ICiMa - Chaire d'innovation cirque et marionnette, 2020, p. 29-67, p. 48.

⁴ GUYEZ Marion, *Hybridation de l'acrobatie et du texte sur les scènes circassiennes contemporaines : dramaturgie, fiction et représentations*, thèse de doctorat en Arts du spectacle, dirigée par Philippe Ortel et Muriel Plana, soutenue le 08 décembre 2017 à l'Université Toulouse II – Mirail, p. 112-113.

⁵ *Ibidem*, p. 32.

⁶ « Histoire du Centre national des arts du cirque », site internet du Centre national des arts du cirque – CNAC, [https://cnac.fr/article/459_Histoire-du-Centre-national-des-arts-du-cirque], consulté le 5 avril 2023.

« Les scènes circassiennes évoluent, à l'orée des années 2000 [...]. 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)⁸. » Se dessine ainsi une affirmation des arts du cirque au pluriel, à la fois par l'hybridation avec d'autres pratiques artistiques, et par la réflexion sur les fondamentaux de chacune des disciplines circassiennes⁹. Le cirque n'apparaît plus seulement comme le genre réunissant un ensemble de codes tels que le chapiteau, la piste, la variété des numéros, mais propose désormais des spectacles complets se développent autour d'une seule discipline, à l'image de la compagnie des Arts Sauts (troupe de trapézistes), de la compagnie XY (collectif d'acrobates), ou encore de la compagnie de Jérôme Thomas (jonglage). Finalement, « le rôle indirectement joué par l'État dans l'évolution et la pratique de techniques des arts de la piste, est probablement un des facteurs des nouvelles modifications du spectacle contemporain, qui est lui-même en décalage par rapport aux cirques de formes nouvelles issus du mouvement de la fin des années soixante¹⁰ ». Ce processus de professionnalisation et de structuration du cirque impulse un changement de paradigme dans le cirque, dont « l'Année des arts du cirque mise en place [...] de l'été 2001 à l'été 2002, a été un évènement marquant dans l'élan d'institutionnalisation et de légitimation des arts du cirque¹¹ ». C'est finalement à partir de 2005 que l'on parle de cirque contemporain, pour des formes caractérisées par les prémices de préoccupations dramaturgiques d'une part ; et la multiplication de formes se rapprochant des arts visuels, chorégraphiques et performatifs d'autre part.

Ce « décloisonnement des arts du spectacle hérités des années 1990 a permis l'appropriation d'un nouveau vocabulaire pour le cirque qui entrait dans le champ

⁷ GUY Jean-Michel, « Le cirque contemporain : la création pour ADN », in « Panorama du cirque contemporain (2/5) », ARTCENA, 25 septembre 2019, [<https://www.artcena.fr/reperes/cirque/panorama/panorama-du-cirque-contemporain/le-cirque-contemporain-la-creation-pour-adn>], consulté le 13 novembre 2022.

⁸ GUYEZ Marion, *Hybridation de l'acrobatie et du texte sur les scènes circassiennes contemporaines : dramaturgie, fiction et représentations*, op. cit., p. 110.

⁹ « Nouvelles recherches autour des fondamentaux (2003-2005) », in « Histoire du Centre national des arts du cirque », site internet du Centre national des arts du cirque – CNAC, [https://cnac.fr/article/459_Histoire-du-Centre-national-des-arts-du-cirque], consulté le 5 avril 2023.

¹⁰ FAGOT Sylvain, *Le cirque, entre culture du corps et culture du risque*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 74.

¹¹ GUYEZ Marion, *Hybridation de l'acrobatie et du texte sur les scènes circassiennes contemporaines : dramaturgie, fiction et représentations*, op. cit., p. 32.

institutionnel de la culture¹² ». En effet, l'utilisation de la terminologie théâtrale dans le cirque (mise en scène, personnage, théâtralité) s'avère représentative des préoccupations dramaturgiques dont le cirque a hérité du théâtre et de la danse. Le terme de dramaturgie, apparu dans le champ du cirque au début des années 2000, s'impose désormais au sein du discours des artistes et des chercheurs¹³.

Dans *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*¹⁴, Joseph Danan rappelle la double acception de ce terme. En son sens premier, la dramaturgie désigne l'acte de composer ou d'écrire une pièce de théâtre. Celle-ci est donc liée à la fable, la narration et au personnage. Le deuxième sens désigne quant à lui le processus de passage du texte vers la scène, préexistant dans le texte qui est au centre. Le cirque traditionnel, où le corps prime sur le texte et l'exploite sur la fable, s'avère être de prime abord à l'opposé de toute pensée dramaturgique. Toutefois, ces deux définitions de la dramaturgie se sont vues être revalorisées dans le champ de la création théâtrale contemporaine. L'avènement de la « dramaturgie de plateau¹⁵ », le théâtre postdramatique, ou encore les formes performanciennes, valorisant l'expérience de la représentation et ne se souciant pas toujours du texte comme objet de départ, amènent à une définition de la dramaturgie qui s'élabore d'abord au contact de la scène. De ce fait, celle-ci tend à se rapprocher de la fonction de la mise en scène qui, néanmoins, désigne l'assemblage des matériaux scéniques. En somme, cette dramaturgie, qui existe en creux de la mise en scène et qui relève d'un « état d'esprit¹⁶ » selon Bernard Dort, guide et éclaire le sens de la création. Dès lors, « envisager cette notion non pas simplement comme synonyme de récit ou

¹² (DE) TRUCHIS DE VARENNES Léa, *Discours et pratiques dans le champ du cirque contemporain en France (2017-2020) : identité(s) artistique(s) d'une génération en quête de légitimité*, thèse de doctorat en Études théâtrales et spectacle vivant, dirigée par Philippe Goudard, soutenue le 09 décembre 2021 à l'Université Paul Valéry Montpellier 3, p. 73.

¹³ En témoignent notamment les écrits suivants : METAIS-CHASTANIER Barbara, « Écriture(s) du cirque : une dramaturgie ? », in BOUDIER Marion, CARRE Alice, DIAZ Sylvain, METAIS-CHASTANIER Barbara, *De quoi la dramaturgie est-elle le nom?*, L'Harmattan, 2014, [<https://journals.openedition.org/agon/2308>], consulté le 05 décembre 2022 ; MOQUET Diane, SAROH Karine, THOMAS Cyril (dir.), *Contours et détours des dramaturgies circassiennes*, Châlons-en-Champagne, CNAC Centre national des arts du cirque, ICiMa - Chaire d'innovation cirque et marionnette, 2020 ; (DE) TRUCHIS DE VARENNES Léa, *Discours et pratiques dans le champ du cirque contemporain en France (2017-2020) : identité(s) artistique(s) d'une génération en quête de légitimité*, thèse de doctorat en Études théâtrales et spectacle vivant, dirigée par Philippe Goudard, soutenue le 09 décembre 2021 à l'Université Paul Valéry Montpellier 3.

¹⁴ DANAN Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes Sud, 2010.

¹⁵ *Ibid.*, p. 36.

¹⁶ *Ibid.*, p. 34.

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 circassienne¹⁷ ».

Si nous reprenons la brève définition de Jean-Michel Guy, « La dramaturgie est étymologiquement “fabrication de l'action”¹⁸ ». Mais, dans le cas du cirque, la dramaturgie doit « composer avec des contraintes spécifiques à ses moyens d'expression (les agrès, la gestion de l'énergie, les “figures”, les “transitions”...) et d'autres contraintes qui en découlent (l'éclairage, la commodité des costumes, la nature et le volume des espaces...), et surtout avec des effets que le cirque traditionnel, ou plutôt son immobilisme, a figé en stéréotypes attendus¹⁹ ». L'apparition de ce terme dans le champ circassien s'accompagne ainsi d'une pratique réflexive sur les arts du cirque, sur l'organisation du spectacle et sur ses propres moyens d'expressions ainsi que ses contraintes tels que les agrès, les figures, le principe d'instabilité ou la construction en numéro, mais aussi par l'imaginaire ou les stéréotypes qu'il véhicule. Pour reprendre les mots de Philippe Goudard :

L'étude et l'expérimentation font donc apparaître certains caractères qui semblent spécifiques aux arts du cirque : primauté du corps en jeu, prouesses et performances, gestes, figures et postures, trajectoires et référents matériels et cognitifs, structure de l'espace et des agrès, partenariat cognitif entre artistes et spectateurs. Le déséquilibre, l'instabilité, l'impermanence, l'exposition au risque, l'invitation à la transgression, l'exhibition du hors-normes, le côtoiement d'une monstruosité merveilleuse ou effroyable, la relation aux animaux, constitutives d'une culture particulière, ont une valeur signifiante et sollicitent l'imaginaire de façon abstraite, figurative ou symbolique. Ces éléments forment un ensemble d'invariants qui “font cirque” dans la composition d'un spectacle et sont à la disposition des artistes qui les utilisent pour leur travail de création, comme autant d'éléments structurants ou de leviers dramaturgiques²⁰.

¹⁷ GUYEZ Marion, *Hybridation de l'acrobatie et du texte sur les scènes circassiennes contemporaines : dramaturgie, fiction et représentations*, *op.cit.*, p. 182.

¹⁸ GUY Jean-Michel, « Ce que le cirque fait à la dramaturgie », in MOQUET Diane, SAROH Karine, THOMAS Cyril (dir.), *Contours et détours des dramaturgies circassiennes*, Châlons-en-Champagne, CNAC Centre national des arts du cirque, ICiMa - Chaire d'innovation cirque et marionnette, 2020, p. 89-105, p. 89.

¹⁹ *Ibid.*, p. 91.

²⁰ GOUDARD Philippe, « Notes pour une dramaturgie du cirque », *op. cit.*, p. 47.

Ces fondamentaux recouvrent ainsi un ensemble de moyens et d'effets légués par une histoire et une tradition du cirque, et forment aujourd'hui un ensemble de composantes à disposition des artistes, afin de repenser leur discipline. En 2002, Ariane Martinez explique que « le cirque réfléchit sur lui-même, soit en citant ses origines, soit en opérant une transformation et une réévaluation de ses éléments fondateurs²¹ ». Comme elle le souligne dans un article plus récent, cette démarche autoréflexive a été insufflée par les écoles nationales de cirque : « Il me semble que la grande force de certaines écoles de cirque (Le Lido, le CNAC) a été, dans les vingt dernières années, d'insuffler aux très jeunes artistes le souci dramaturgique au cœur de leur apprentissage, et de ne pas séparer l'acte artistique de la maîtrise technique, le fond et la forme, le geste et le discours, etc.²² ». Elle désigne ces circassiens comme étant des « artistes-créateurs-penseurs de cirque qui [sont] leur propres dramaturges²³ », ce qui par ailleurs, amène la question de l'auctorialité ou de la responsabilité artistique dans des créations souvent collectives au sein desquelles les rôles ne sont pas strictement définis (dramaturge, metteur en scène, interprète)²⁴. Par ailleurs, si Ariane Martinez explique que « la génération circassienne des années 2010 [...] a manifesté son désir de s'appropriier l'héritage des formes anciennes du cirque²⁵ », Barbara Métais-Chastanier précise que c'est également dans la rencontre du cirque avec d'autres arts de la scène tels que la danse et le théâtre que cette dramaturgie se pense :

La dramaturgie du cirque, on l'a vu, est composée d'éléments propres à la discipline, traces d'un répertoire ou d'une histoire (agrès, objets codifiés, virtuosité, séquençage) et d'éléments mis en partage avec d'autres pratiques, ne serait-ce que du fait de la

²¹ MARTINEZ Ariane, « La dramaturgie du cirque contemporain français : quelques pistes théâtrales », in BOUDREAULT Julie (dir.), *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n°32 : « Cirque et théâtralité : nouvelles pistes », Montréal, 2002, p. 93-106, p. 13, [<https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2002-n32-annuaire3678/041507ar/>], consulté le 03 mars 2023.

²² MARTINEZ Ariane, « Ce que la dramaturgie doit au cirque », in MOQUET Diane, SAROH Karine, THOMAS Cyril (dir.), *Contours et détours des dramaturgies circassiennes*, Châlons-en-Champagne, CNAC Centre national des arts du cirque, ICiMa - Chaire d'innovation cirque et marionnette, 2020, p. 69-86, p. 82.

²³ *Ibid.*

²⁴ Ariane Martinez énonce : « Il est frappant de constater que la fonction de « dramaturge » est rarement identifiée dans les programmes de spectacles de cirque : Marion Floras se positionne comme « collaboratrice artistique » ou « assistante à la mise en scène » auprès de Mathurin Bolze ; Maroussia Diaz Verbèke s'est fait appeler « dramaturge » (2011) pour son intervention artistique au moment de la création du spectacle *Le Vide*, avant de préférer le néologisme « circographie » lorsqu'elle a créé *Circus Remix* (2017), dans lequel elle joue ». *Ibid.*, p. 79.

²⁵ *Ibid.*, p. 78.

transversalité et des métissages (avec le théâtre, la danse, etc.) [...] S’entrecroisent donc dans le temps du spectacle de cirque des contraintes propres et des contraintes partagées, des principes spécifiques et des principes empruntés²⁶.

Ainsi, cette « dimension transversale²⁷ » de la dramaturgie permettant à certains artistes de cirque d’acquérir la « légitimité de “l’acteur.trice-créateur.trice”²⁸ », suppose un ensemble de composantes à réinvestir, questionner, détourner et à croiser avec celles des autres arts de la scène.

Parmi les fondamentaux du cirque, nous reconnaissons la prouesse comme un élément emblématique et fondateur du cirque traditionnel. En effet, « ce qui se présenta d’abord au XVIIIe siècle comme un théâtre de la prouesse ou de l’effort à visée esthétique ou divertissante, que les historiens désignent comme le “théâtre équestre” prit finalement le nom de cirque²⁹ ». Dès son avènement, le cirque traditionnel d’origine militaire se distingue par son caractère extraordinaire et par la mise en avant de l’exploit. Dans *Contours et détours des dramaturgies circassiennes*, Philippe Goudard relève les différents niveaux de composition du spectacle de cirque traditionnel : « La plus petite unité formelle de spectacle est la prouesse, acte unique limité dans le temps, geste élémentaire mais très concentré en informations cognitives et émotions comme l’ascension de la funambule, la trajectoire de “la femme canon” ou le saut de son trapèze à une corde lisse du Great Sebastian³⁰ ». La prouesse correspond donc à un moment précis, elle est un « mouvement explosif à couper le souffle³¹ ». Celle-ci existe à l’intérieur du numéro, « acte court, composé de plusieurs actions, centrées sur une seule spécialité (jonglage, trapèze...) ou en combinant plusieurs (acrobatie à cheval). Ces actions sont habituellement agencées de la plus simple – placée en référence en début de numéro – à la plus complexe, de la plus aisée à la plus virtuose³² ». Des artifices scéniques tels que la musique (roulement de tambour), les lumières, les costumes, ou encore les expressions des artistes (simulant une fausse facilité ou accentuant la difficulté à surmonter) forment un dispositif d’exhibition et de valorisation

²⁶ METAIS-CHASTANIER Barbara, « Écriture(s) du cirque : un dramaturgie ? », *op. cit.*, p. 11.

²⁷ GUY Jean-Michel, « Ce que le cirque fait à la dramaturgie », *op. cit.*, p. 89.

²⁸ MARTINEZ Ariane, « Ce que la dramaturgie doit au cirque », *op. cit.*, p. 82.

²⁹ GOUDARD Philippe, « Notes pour une dramaturgie du cirque », *op. cit.*, p. 53.

³⁰ *Ibid.*, p. 48.

³¹ MARTINEZ Ariane, « Ce que la dramaturgie doit au cirque », *op. cit.*, p. 79.

³² GOUDARD Philippe, « Notes pour une dramaturgie du cirque », *op. cit.*, p. 48.

des corps dans un face à face avec le risque. Enfin, le numéro lui-même fait partie d'un ensemble plus vaste : « un programme de cirque de type classique fait appel à plusieurs numéros se succédant autour d'une trame organisée selon des critères logistiques, rythmiques ou thématiques³³ ». Le programme est donc constitué d'une juxtaposition de numéros autonomes et créés par chacun des membres de l'entreprise familiale, où « le numéro de chacun est complémentaire de celui des autres³⁴ ». Cette forme spectaculaire « est fondé[e] sur les principes de composition dramaturgiques suivants : variété (des numéros présentés), brièveté (pour ne pas lasser le public et parce que l'effort est intense) et surenchère (au sein d'un numéro, mais aussi au sein du spectacle, une apothéose finale étant attendue)³⁵ ». Par conséquent, le spectacle de cirque propose une variété de prouesses, dans un ensemble fragmenté. Ce dernier est envisagé en vue de la production d'effets tels que la surprise, l'émerveillement, l'admiration mais aussi l'étrangeté, la peur ou encore frisson, que ce soit par la rapidité, la surenchère, les interruptions et les temps d'attente entre les numéros (pour le montage et le démontage des agrès, par exemple).

Dès lors, nous pouvons affirmer l'existence d'une dramaturgie de la prouesse dans le cirque traditionnel, que Barbara Métais-Chastanier décrit comme suit :

Cette dramaturgie de la prouesse, relativement malmenée par les artistes du nouveau cirque et du cirque contemporain (parce qu'effacée ou interrogée), repose sur la capitalisation du suspens et de l'attention : l'interprète mesure la valeur de la prise de risque et de l'exposition à l'accident du point de vue des effets qu'il entend produire. Cette dramaturgie est entièrement adossée à la projection des réactions du spectateur, construite sur un *crescendo* où se côtoient la possibilité de la chute, la présence de la mort, la fragilité et les qualités proprement surhumaines de l'interprète. La prouesse n'est pas seulement un élément d'identification du genre, le signe attendu d'une discipline, elle est aussi ce à travers quoi s'agence un spectacle ou un numéro, une force de composition, en bref une dramaturgie, minimale, mais une dramaturgie tout de même, puisqu'elle rythme une attente et instaure un battement entre des temps de saillance³⁶.

³³ *Ibid.*

³⁴ BARRE-MEINZER Sylvestre, « Le cirque classique : entre tradition et récupération », in BOUDREAUULT Julie (dir.), *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n°32 : « Cirque et théâtralité : nouvelles pistes », Montréal, 2002, p. 93-106, p. 96 [<https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2002-n32-annuaire3678/041507ar/>], consulté le 03 mars 2023.

³⁵ MARTINEZ Ariane, « Ce que la dramaturgie doit au cirque », *op. cit.*, p. 75.

³⁶ METAIS-CHASTANIER Barbara, « Écriture(s) du cirque : un dramaturgie ? », *op. cit.*, p. 7-8.

Nous retrouvons bien différents niveaux d'action pouvant être le signe d'une dramaturgie du cirque traditionnel, dans sa structure globale (spectacle en numéros), autant qu'à l'intérieur de chacun des numéros. Nous remarquons une organisation se dépliant entre les numéros, leur enchaînement, les costumes, l'éclairage, la musique, mais aussi à l'intérieur des numéros avec les figures, les transitions et les temps forts. Cette dramaturgie, conditionnée par les attentes des spectateurs, s'organise sous une forme ritualisée, produite autour de l'idée du risque physique : « Cette ritualisation du corps en spectacle provoque l'exaltation chez le public, qui attend de voir célébrer la réussite d'un travail corporel³⁷ ». Autrement dit, la prouesse induit une réelle dramaturgie en cela qu'elle agence les actions et les éléments de la scène afin de produire des effets chez le spectateur tels que la peur, la tension, l'attente et l'incertitude, mais aussi le soulagement et l'émerveillement, à la fois à l'intérieur du numéro et dans l'ensemble du spectacle. Pour reprendre les mots de Jean-Michel Guy, « le cirque contemporain ne peut ignorer l'effet ouah³⁸ ».

Dès lors, la prouesse apparaît comme un invariant porteur d'une dramaturgie qu'il nous intéresse d'étudier dans le cirque contemporain. Nous pouvons ainsi soumettre cette problématique : comment le cirque contemporain redéfinit-il l'exploit afin de renouveler son rapport au public ? Autrement dit, il s'agit de voir comment la notion de l'exploit s'écarte de la logique traditionnelle et tend à être reconsidérée en donnant lieu à de nouvelles esthétiques. Nous verrons comment les artistes de cirque contemporain imaginent des spectacles dans lesquels ils reprennent et détournent certains procédés de composition dramaturgique et de mise en scène de la prouesse tels que la spectacularisation de l'effort, la démonstration de la virtuosité technique mais aussi la mise en jeu de l'artiste en scène. Il s'agit de repérer quelles seraient ces composantes participant à une dramaturgie de la prouesse et la façon dont elles sont détournées. Ainsi, cela nous autorisera à percevoir la manière dont les artistes de cirque contemporain renouent avec les ressorts émotionnels propres à la tradition circassienne en travaillant sur l'attente, la peur, l'admiration, la surprise, mais aussi comment, en inventant de nouvelles formes de prouesse, ils en inventent et suscitent de nouveaux.

³⁷ FAGOT Sylvain, *Le cirque, entre culture du corps et culture du risque*, op. cit., p. 88.

³⁸ GUY Jean-Michel, « Ce que le cirque fait à la dramaturgie », op. cit., p. 92.

Afin d'investiguer ces différentes esthétiques du détournement de l'exploit dans le cirque contemporain, nous avons choisi un corpus composé de spectacles récents (2017 à 2022) auxquels nous avons assisté, et qui nous semblent caractéristiques d'un détournement de la prouesse. Les formes et les esthétiques des spectacles sont différentes, ceux-ci étant monodisciplinaires (un seul agrès) ou pluridisciplinaires (plusieurs agrès), avec plusieurs artistes sur scène ou en solo. Les artistes du corpus ont été formés dans des écoles nationales de cirque (Châlons-en-Champagne, Bruxelles, Montréal) et s'inscrivent dans un modèle majoritairement français, héritier des mouvements du nouveau cirque dont nous avons précédemment retracé l'histoire. Nous analyserons ces différents spectacles dans chacune des trois grandes parties de cette recherche. Ces derniers sont répartis en fonction des thématiques que nous aborderons dans chaque partie, bien que les phénomènes décrits dans chacune d'entre elles puissent s'appliquer à l'ensemble du corpus.

Tout d'abord, nous rassemblerons les spectacles détournant la spectacularisation de l'exploit. Nous nous intéresserons aux nouvelles temporalités en rupture avec le crescendo traditionnel et la recherche d'effets spectaculaires. Ainsi, nous étudierons la place de la figure, la durée et le rythme du spectacle, mais aussi la mise en scène (dispositif scénique, traitement sonore ainsi que les expressions des artistes) afin de voir en quoi cela renouvelle le principe de tension et de suspens, qui ne serait alors plus au service de la valorisation de la prouesse. Pour cela, nous nous concentrerons sur *Cuir*³⁹ de la compagnie *Un loup pour l'homme*, créé en 2020 par Arno Ferrera, et dont nous avons vu une représentation en juillet 2021 à Hédé-Bazouges lors du Bonus Festival. En opposition avec la démonstration conventionnelle du porté acrobatique de main à main, ce spectacle privilégie une recherche autour de la figure inachevée et de l'exhibition de l'effort physique. Nous aborderons ensuite le travail de la compagnie Rhizome, pour le spectacle de Fanny Austry, *Bleu Tenace*⁴⁰, performance solo à six mètres du sol à laquelle nous avons assisté en juin 2022 à La Passerelle à Saint-Brieuc. Nous étudierons également *Maison Mère*, présentée par Phia Ménard en juillet 2017 dans le cadre de la

³⁹ FERRERA Arno (direction artistique), FERRERA Arno, LAFFORGUE Mika, POLET Gilles (création), FERRERA Arno et POLET Gilles (interprétation), *Cuir*, octobre 2020, Moulin du Roc, Niort. Spectacle vu le 27 août 2021, Hédé-Bazouges, Bonus Festival.

⁴⁰ MOGLIA Chloé (direction artistique), AUSTRY Fanny (création et suspension), CHATAIN Marielle (création sonore), *Bleu Tenace*, 22 juillet 2021, Le Fourneau, Centre National des arts de la rue et de l'espace public, Brest. Spectacle vu le 22 juin 2022, Saint-Brieuc, La Passerelle.

Documenta 14 et première partie de *La Trilogie des Contes Immoraux (pour Europe)*⁴¹ à laquelle nous avons pu être présent en avril 2022 au Théâtre National de Bretagne. Il s'agira ici de questionner les possibles effets liés à l'imprévisibilité d'un face à face éprouvant entre Phia Ménard et la matière cartonnée durant *Maison Mère*.

Outre cette mise en scène de l'exploit, la présence d'une grande maîtrise technique chez les artistes est incontestable. Le spectacle de cirque traditionnel s'établit autour de la reconnaissance des capacités extraordinaires de l'artiste virtuose. Néanmoins, cette virtuosité est remise en question depuis l'avènement du cirque nouveau, et l'on remarque que les artistes de cirque contemporain s'en sont également distancés. Ils demeurent cependant eux-mêmes formés et spécialisés dans leur discipline. Nous orienterons donc notre recherche sur les nouvelles virtuosités dans le cirque contemporain, à partir du travail des artistes qui détournent les logiques d'incorporation du cirque par de nouveaux apprentissages, souvent interdisciplinaires. Il s'agira de voir comment ceux-ci développent de nouvelles aptitudes qui font rupture avec la valorisation du travail physique véhiculé par le cirque traditionnel. Nous étudierons *Les jambes à son cou*⁴² (2022), conçu et interprété par Jean-Baptiste André, accompagné sur scène de Quentin Folchner et Fanny Alvarez, et créé en collaboration avec Eddy Pallaro. Nous avons pu voir ce spectacle deux fois, en mai 2022 au Canal Théâtre de Redon ainsi qu'en octobre 2022 au Triangle à Rennes. Par ce spectacle présenté comme ludique, nous verrons comment la virtuosité est subtilement dissimulée par l'utilisation des différentes techniques physiques ou vocales. Nous nous intéresserons également à *Through the grapevine*⁴³ (2020), spectacle créé par Alexander Vantournhout auquel nous avons assisté en mai 2022 à La Passerelle à Saint-Brieuc. Dans ce spectacle, l'enjeu n'est pas tant d'atteindre la perfection dans la réalisation

⁴¹ MENARD Phia (mise en scène), DRILLET Jonathan (dramaturgie), ALVAREZ Fanny, BALAGUE Rémy, HAKONARDOTIR Inga Huld, LARCHER Erwan Ha Kyoony, LEGROS Elise, MENARD Phia (interprétation), *Trilogie des contes immoraux (pour Europe)*, 19 juillet 2021, Festival d'Avignon. Spectacle vu le 29 avril 2022, Rennes, Théâtre National de Bretagne.

⁴² ANDRE Jean-Baptiste (conception, mise en scène, chorégraphie), PALLARO Eddy (texte et collaboration à la dramaturgie), ALVAREZ Fanny, ANDRE Jean-Baptiste, FOLCHER Quentin (interprétation), *Les jambes à son cou*, 7 avril 2022, ZEF, Scène Nationale de Marseille. Spectacle vu le 11 mai 2022, Redon, Canal Théâtre et le 19 octobre 2022, Rennes, Le Triangle.

⁴³ VANTOURNHOUT Alexander (conception et chorégraphie), GUERIN Axel et VANTOURNHOUT ALEXANDER (création et interprétation), *Through the Grapevine*, 03 octobre 2020, Festival Actoral, Marseille. Spectacle vu le 16 mai 2022, Saint-Brieuc, La Passerelle.

d'acrobaties virtuoses que de privilégier une recherche sur le contrôle du corps dans l'exécution d'actions pouvant presque apparaître comme futiles.

Enfin, nous terminerons notre recherche en nous intéressant à la question de l'identité l'artiste de cirque en scène. Les artistes de cirque traditionnel présentent leur propre numéro dans lesquels ils se mettent eux-même en scène. Par ce biais, ces derniers valorisent l'authenticité de leurs actes, en prise directe avec les spectateurs, leur permettant de stimuler leur imaginaire. Toutefois, cette forme répond à la production de représentations stéréotypées de l'artiste de cirque. Nous aborderons donc cette question en étudiant des spectacles qui réinvestissent le modèle de la mise en scène de soi et qui traversent l'archétype du circassien par des procédés autobiographiques et d'autofictionnalisation, jouant de l'ambiguïté entre fiction et réalité. Pour ce faire, nous travaillerons sur *Projet.PDF*⁴⁴ du collectif Porté de femmes, que nous avons vu en mars 2022 au Grand Logis à Bruz. Nous verrons comment cette création met en tension les notions de présentation et de représentation dans un spectacle renouant avec la forme de l'évènement-global du cirque, par des interactions avec les spectateurs, des confidences et des déplacements dans l'espace de la salle. Nous étudierons également *Dicklove*⁴⁵ (2021) de Sandrine Juglair, entre autobiographie, cirque et cabaret, que nous avons pu voir en juillet 2022 à Rennes durant le festival Les Tombées de la Nuit. Enfin, nous nous concentrerons sur un autre angle de la pratique de Jean-Baptiste André, dans le spectacle *Millefeuille*⁴⁶, créé en 2014 et co-écrit avec Eddy Pallaro. Nous avons vu cette représentation dans une salle de cours de l'Université de Rennes 2 en avril 2021. Nous nous questionnerons sur la façon dont Jean-Baptiste André complexifie la notion de personnage dans un format entre réel et fictionnel.

⁴⁴ BAES Virginie (mise en scène), BOUTE Laurence, DHALMANN Philine, DO VAL Renata, FROIDEVAUX Coline, GILBERT Clémence, GORISSE Mathilde, HERGAS Marion, KOLLY Charlotte, LASCOUMES Claire, LE QUEMEMENER Flora, MATEO Priscilla, OBACH Judit, ROMA Alice, RUIZ Claire, SERRE Anhalou, VAN GELDER Elske (interprétation), AQUARON Fanny (création et interprétation sonore), *Projet.PDF*, 14 décembre 2014, Boulazac, Agora Pôle National du Cirque. Spectacle vu le 31 mars 2022, Bruz, Grand Logis.

⁴⁵ JUGLAIR Sandrine (création et interprétation), DOSSO Claire et RUBY Aurélie (regards extérieurs et dramaturgiques), BARBIER Lucas (création et interprétation sonore), *Dicklove*, 9 novembre 2021, Le Manège, Scène Nationale de Reims. Spectacle vu le 2 juillet 2022, Rennes, Festival Les Tombées de la Nuit.

⁴⁶ ANDRE Jean-Baptiste (conception et interprétation), PALLARO Eddy (texte et mise en jeu), *Millefeuille*, 2014. Spectacle vu en avril 2021 à Rennes, Université de Rennes 2.

Puisque nous nous intéressons à des questions esthétiques, nous tenterons de déterminer quelles seraient ces nouvelles formes de la prouesse grâce à l'analyse de cas concrets. Nos analyses seront faites à partir de prises de notes réalisées durant les représentations et de captations partagées par les équipes artistiques, ainsi que de la documentation supplémentaire (dossiers artistiques, texte du spectacle *Dicklove*, carnet du processus de création de *Les Jambes à son Cou*⁴⁷). Pour décrire et analyser les spectacles, nous compléterons nos recherches en cirque à l'aide des études en théâtre et en danse contemporaine, notamment pour étudier la relation entre scène et salle mais aussi afin de faire de l'analyse de mouvement ou du rapport au personnage, d'autant plus que le cirque contemporain intègre justement certains aspects de ces disciplines. Finalement, ces analyses devraient nous permettre de dégager les éléments saillants d'une dramaturgie du cirque contemporain. Répertorier ces différents détournements de l'exploit permettra d'envisager un potentiel lien entre les pratiques dans un contexte d'hétérogénéité des esthétiques du cirque contemporain.

⁴⁷ « *A tête reposée* », *manuel de spectacle* – carnet de création tiré du spectacle *Les jambes à son cou*, sur une idée de Jean-Baptiste André, un ouvrage conçu par Barbara Govin (illustration) et Nina Bahsoun (graphisme), 2022.

PARTIE I : L'intensification du suspens et de l'attention

Dans sa conception traditionnelle, le spectacle de cirque se compose de numéros hétérogènes, pour lesquels chaque artiste vient présenter sa spécialité. Le numéro traditionnel est configuré de la manière suivante :

L'artiste commence par "présenter" son corps au public – il salue, retire le plus souvent un vêtement inutile au numéro (manteau, cape,...), dévoile les "forces" de son corps (à l'aide d'une tenue adéquate, le plus souvent légère) -, puis, il débute son travail par des mouvements simples, qui introduisent et conduisent les observateurs à intégrer les signes de la discipline, avant de poursuivre par des figures de plus en plus difficiles. L'évolution croissante de la difficulté, le *crescendo* de la prouesse jouant sur les émotions psychiques et physiques, sont autant de facteurs qui gouvernent la prestation de l'acrobate, ou de tout autre artiste, dont l'objectif principal est de démontrer la toute puissance et l'étendue de la maîtrise corporelle⁴⁸.

Chaque numéro est gouverné par une mise en scène de l'exploit. La composition du numéro selon un *crescendo* de la difficulté ainsi que la construction scénique de la prouesse participent à ce que Barbara Métais-Chastanier nomme la « capitalisation du suspens et de l'attention⁴⁹ », organisant des états d'intensités variables et rythmant les attentes des spectateurs, suscitant des émotions telles que la peur et l'enthousiasme, en réponse aux facultés extraordinaires des artistes. Après avoir présenté les spectacles qui serviront de support à notre réflexion, nous tenterons de repérer ces procédés de composition et de mise en scène permettant la spectacularisation de la prouesse, afin de comprendre la façon dont ils sont réinventés dans la création circassienne contemporaine, et leurs effets en termes d'appréhension de l'œuvre.

⁴⁸ FAGOT Sylvain, *Le cirque, entre culture du corps et culture du risque*, *op.cit.*, p. 59-60.

⁴⁹ METAIS-CHASTANIER Barbara, « Écriture(s) du cirque : un dramaturgie ? », *op.cit.*, p. 7-8.

1. Spectacles étudiés

A. *Cuir*, Arno Ferrera et Gilles Polet, Un loup pour l'homme

*Cuir*⁵⁰ est un spectacle de quarante minutes, créé en 2020 par Arno Ferrera (directeur artistique du projet), spécialisé dans le porté acrobatique de main à main, et Mika Lafforgue, formé au CNAC en tant que porteur au cadre aérien. Ce spectacle, interprété par Arno Ferrera et Gilles Polet, s'inscrit dans la suite des créations de la compagnie Un loup pour l'homme⁵¹, dont *Appris par corps*, qui amorce en 2007 le début d'une recherche sur la déconstruction des figures acrobatiques, puis *Face Nord* (2011) et *Rare Birds* (2017). Cette compagnie se distingue par sa volonté de s'éloigner de la démonstration conventionnelle de l'exploit dans le cirque.

Autour d'une scène formée d'un carré rouge au sol et encadrée du public en surplomb sur deux côtés opposés, sont placés des carrés lumineux au niveau des deux autres côtés de la scène. Un régisseur est présent au pied de ces lumières, face à la scène. Les interprètes sont en caleçon, vêtus chacun d'un harnais de cuir couvrant leur torse jusqu'aux cuisses. Lorsqu'ils entrent en scène, Gilles Polet est sur les épaules d'Arno Ferrera, qui trotte dans l'espace en suivant des lignes. Les spectateurs applaudissent durant les arrêts marqués par les acrobates, lorsque Gilles Polet lève les bras ou mime des portés d'armes, en redressant parfois le porteur qui résiste à certains de ses ordres. Le spectacle débute ainsi sur le registre parodique de la démonstration équestre, avec des déplacements en diagonale ou en longueur dans l'espace, des arrêts et des regards vers le public. Cette première séquence sur laquelle s'ouvre le spectacle, faisant référence aux acrobaties équestres du cirque traditionnel, est rapidement perturbée. En effet, le porteur désobéit et se relève en prenant appui sur ses mains et en levant ses jambes, de façon à projeter son « cavalier » en avant. Or, ce mouvement décélère et se transforme en un appui puis en la réalisation d'une figure de force, au ralenti, accompagnée par la diffusion d'une musique (cor des Alpes). Cette référence au cirque traditionnel, apparaissant en premier lieu comme une ligne narrative, s'estompe et permet aux deux acrobates de continuer le spectacle en explorant différentes

⁵⁰ FERRERA Arno (direction artistique), FERRERA Arno, LAFFORGUE Mika, POLET Gilles (création), FERRERA Arno et POLET Gilles (interprétation), *Cuir*, octobre 2020, Moulin du Roc, Niort. Spectacle vu le 27 août 2021, Hédé-Bazouges, Bonus Festival.

⁵¹ Compagnie créée en 2005 suite à la rencontre entre les deux acrobates Alexandre Fray et Frédéric Arsenault.

modalités de rapports telles que la domination, la soumission ou la complicité. Tour à tour actifs ou passifs, parfois se rejetant ou demandant à être bousculés, ils échangent leurs rôles, oscillant entre la violence et la tendresse, faisant ainsi progresser le spectacle vers une forme où le lien entre les partenaires se brouille sans cesse. Ce rapport de domination et de manipulation est fortement suggéré par la présence du harnais en tant que symbole lié à l'animal et au dressage.

De cette façon, le spectacle se déploie à travers différentes séquences qui se succèdent et surviennent par rupture. Ce qui s'apparente initialement à une parodie, avec la désobéissance du « cheval » vis-à-vis de son « cavalier », place instantanément le spectateur face à deux acrobates de main à main réalisant des figures en force. Puis la situation du début reprend, avant d'être de nouveau interrompue par une chute. Une troisième rupture se produit et annule totalement la fiction d'ouverture, alors que les deux acrobates commencent à réellement lutter jusqu'à ce que Arno Ferrera se saisisse de la parole pour demander à Gilles Polet d'arrêter. Cette lutte s'amplifie, Gilles Polet projette frénétiquement Arno Ferrera sur le sol, alors que celui-ci se montre de plus en plus consentant incitant même son partenaire à continuer, jusqu'à ce qu'ils se cognent l'un contre l'autre en grognant à chaque coup dans une montée en puissance de la violence, avant de s'arrêter. A ce moment, ils sont alors face à face au centre de la scène, leurs regards deviennent plus complices, et les gestes s'adoucissent : les deux acrobates commencent à danser avec tendresse et légèreté au rythme d'une chanson diffusée à cet instant, et faisant basculer le spectacle dans un tout autre registre. S'en suit une pause, pendant laquelle le régisseur leur lance une serviette avec laquelle ils s'essuient l'un et l'autre, produisant une rupture dans la représentation. Après celle-ci, ils se repositionnent, prêts à reprendre les acrobaties, signalant le retour dans le spectacle de main à main. La représentation se poursuit par la juxtaposition de ces différentes situations, qui s'établissent les unes après les autres, avant que les interprètes ne sortent de scène comme ils y sont entrés, à la différence que leurs rôles se sont finalement inversés.

Cuir semble fonctionner selon un enchaînement de situations rythmées et centrées sur la relation entre les deux acrobates, et dont les ruptures sont amplifiées par des changements de lumière et de musique. Ainsi, chacune des situations se voit déstabilisée, chaque séquence qui émerge efface la précédente. Les situations font

notamment référence au couple dansant, à la démonstration équestre ou encore à une lutte acharnée, tout en laissant une certaine ambiguïté lorsque le main à main surgit épisodiquement et annule toute référence. Dans cette partie, il s’agit alors d’étudier, au-delà de ces niveaux d’interprétation, les différents niveaux d’intensité déployés, faisant de la tension, non plus ce qui précède, mais une partie essentielle des rapports variables entretenus par Arno Ferrera et Gilles Polet.

B. *Bleu Tenace*, Fanny Austry, Chloé Moglia, Compagnie Rhizome

Formée au CNAC et spécialisée en trapèze, Chloé Moglia réinvente sa discipline depuis la création de la Compagnie Moglice-Von Verx avec Mélissa Von Vépy. Elle fonde la Compagnie Rhizome en 2009 dans laquelle elle poursuit sa recherche autour de la relation au vide, propre au trapèze, et développe une exploration singulière de la suspension par l’invention de nouveaux dispositifs. Fanny Austry, formée à la corde volante au CNAC mais aussi en danse au CCN de Maguy Marin⁵², rejoint la compagnie en 2014. *Bleu Tenace*⁵³ s’inscrit dans la lignée des réflexions nées de leur collaboration pour *La Spire*, spectacle réunissant sept « suspensives » (l’équipe s’est nommée ainsi), suivi d’une recherche sur le potentiel suspensif de chaque interprète. Bien qu’elle soit le « fruit d’une écriture à plusieurs mains⁵⁴ », *Bleu Tenace* est la première création mêlant cirque et danse signée par Fanny Austry, et dont Chloé Moglia est la directrice artistique.

Accompagnée par la musique électronique de Marielle Chatain, Fanny Austry entame son parcours sur une structure de six mètres de haut, composée d’un mât vertical légèrement oblique au bout duquel est fixée une barre oblique, penchée vers le sol. Pendant une vingtaine de minutes, le spectacle s’élabore au gré de la découverte

⁵² Formation « De l’interprète à l’auteur ».

⁵³ MOGLIA Chloé (direction artistique), AUSTRY Fanny (création et suspension), CHATAIN Marielle (création sonore), *Bleu Tenace*, 22 juillet 2021, Le Fourneau, Centre National des arts de la rue et de l’espace public, Brest. Spectacle vu le 22 juin 2022, Saint-Brieuc, La Passerelle.

⁵⁴ Plus précisément : « Fruit d’une écriture à plusieurs mains, *Bleu tenace* signe la première création de la circassienne et danseuse Fanny Austry au sein des “suspensives” – comme se nomment entre elles les membres de la compagnie Rhizome. Avec Chloé Moglia à la direction artistique, avec la collaboration de toutes les suspensives et accompagnée par une création électro de la compositrice Marielle Chatain, Fanny propose avec *Bleu tenace* une approche toute personnelle, où la suspension évanescence se risque à des dynamiques plus saccadées et où la frénésie n’empêche pas la contemplation. », in « Présentation », dossier de création de *Bleu Tenace*, p. 4.

progressive des différents espaces de suspension. Ainsi, chaque positionnement de Fanny Austray sur la structure induit une nouvelle interaction avec celle-ci et nous permet, à l'aide des variations de la musique⁵⁵, d'identifier les différentes parties du spectacle.

Fanny Austray débute au sol, le regard dirigé vers le haut de l'agrès, et pousse ses mains avant de s'élancer pour des premiers pas sur le mât. Elle réalise quelques mouvements sur la structure, une main sur le mât et l'autre sur la barre, et joue ainsi de l'espace triangulaire situé à la jonction des deux parties de l'agrès. Ensuite, elle investit l'espace de la barre oblique, grâce à des suspensions à une ou deux mains, suggérant ainsi le risque de chute dû à l'orientation de la barre vers le sol et de la distribution de son poids qui l'attire vers le bas. Après avoir verrouillé cette barre horizontalement (et ce, pour le reste de la représentation), elle revient à l'espace de jeu que permet la perpendicularité du mât et de la barre, jusqu'à maintenir son corps parallèlement à la barre, les pieds en appui sur le mât et les mains tenant la barre. Puis elle se dirige vers la barre horizontale, à la recherche d'un nouvel appui, cette fois-ci par les hanches. De cette façon, elle met en avant un équilibre précaire, où l'on perçoit les micro-mouvements lui permettant de se stabiliser, tout en réalisant par instant des gestes saccadés qui viennent perturber cette stabilité. Après cela, elle s'avance progressivement vers l'extrémité de la barre et se suspend par alternance par une main ou l'autre, et enchaîne une série de rotations autour de l'axe de son poignet, dont les mouvements partent d'infimes changements de posture, par le repli d'une jambe et l'étirement de l'autre : lorsqu'elle pousse sa jambe gauche vers le bas, elle relève sa jambe droite, ce qui la fait tourner vers la gauche. Enfin, elle se hisse lentement en haut du mât et sur la barre, avant de se lever et d'esquisser un sourire confiant vers les spectateurs placés autour de l'agrès.

Ainsi, *Bleu Tenace* se structure autour des divers trajets orientés par la perpendicularité de la barre et du mât, par l'horizontalité de la barre, par la verticalité du mât, ainsi que vers les extrémités de la structure. Sans jamais perdre le contact avec l'agrès, Fanny Austray semble expérimenter plusieurs types de suspensions : en attirant la structure vers le bas avec le poids de son corps, en refusant la gravité en se plaçant

⁵⁵ Par les changements de rythme mais aussi grâce aux extraits disponibles sur Soundcloud : [<https://soundcloud.com/marielle-chatain>], consulté le 18 septembre 2022.

horizontalement mains et pieds ancrés à la structure, par la recherche d'un équilibre précaire au niveau des hanches, ou bien par des rotations provoquées par d'infimes mouvements, et finalement lorsqu'elle se relève, debout sur la barre. Les nombreux déplacements et appuis que permettent la combinaison du mât et du trapèze sont susceptibles de produire une certaine tension chez le spectateur, puisque chacune de ces situations active différentes modalités de rapport au vide et à la chute. Malgré cette tension, la décomposition des mouvements et la lenteur qui rythment le spectacle invitent le spectateur à adopter une attitude contemplative. *Bleu Tenace* semble se placer en contradiction avec le spectaculaire suggéré par la structure. En conséquence, il s'agit d'identifier les mécanismes qui extraient le spectateur de la situation d'alerte sans pour autant annuler l'exploit, bel et bien présent durant toute la durée de la représentation.

C. Maison Mère, dans *La Trilogie des Contes Immoraux (Pour Europe)*, Phia Ménard, Compagnie Non Nova

En 1991, Phia Ménard découvre *Extraballe* de Jérôme Thomas, auprès duquel elle se formera avant d'intégrer sa compagnie en tant qu'interprète. Elle suit également des formations en danse contemporaine, en mime et en jeu d'acteur. Elle fonde en 1998 la Compagnie Non Nova et se fait peu à peu connaître avec son solo *Ascenseur, fantasmagorie pour élever les gens et les fardeaux* (2001). A partir de 2008 la compagnie évolue avec le projet « I.C.E. » pour « Injonglabilité complémentaire des éléments », divisé en quatre cycles autour d'éléments naturels et incontrôlables : les pièces de glace, les pièces du vent, les pièces de l'eau et de la vapeur ainsi que les pièces de la sublimation dans lesquelles s'inscrit le spectacle que nous étudierons ici. En 2016, pour la quinquennale d'art contemporain Documenta d14 de Kassel sous le commissariat d'Adam Szymczyk et de Paul B. Preciado, elle reçoit la commande d'une pièce ayant pour thème « Apprendre d'Athènes » et « Pour un Parlement des Corps ». Elle présente ainsi en juillet 2017 *Maison Mère*⁵⁶, qui intégrera en 2021 *La Trilogie des Contes Immoraux (Pour Europe)*⁵⁷, une série de performances prenant la forme d'un

⁵⁶ BEAUJALUT Jean-Luc et MENARD Phia (écriture et mise en scène), MENARD Phia (interprétation), *Maison Mère*, juillet 2017, Documenta 14 de Kassel.

⁵⁷ MENARD Phia (mise en scène), DRILLET Jonathan (dramaturgie), ALVAREZ Fanny, BALAGUE Rémy, HAKONARDOTIR Inga Huld, LARCHER Erwan Ha Kyoon, LEGROS Elise, MENARD Phia (interprétation), *Trilogie des contes immoraux (pour Europe)*, 19 juillet 2021, Festival d'Avignon.

conte sans parole à la fois allégorique et politique, abordant les thèmes de la construction, de la destruction et de la reconstruction de l'Europe.

La trilogie est composée de trois parties interdépendantes proposant trois architectures réalisées sur scène, qui se succèdent pendant trois heures, sans interruption. Les deux premières parties durent chacune une heure et vingt minutes, tandis que la dernière, plus courte, ne dure que vingt minutes. Dans *Maison Mère*, Phia Ménard est seule en scène et interprète une « guerrière punk⁵⁸ » qui fabrique non sans difficultés « un Parthénon en carton⁵⁹ », présenté sous la forme d'un kit de construction. Référence à la « première maison de l'Humanité⁶⁰ », ce travail laborieux sera rapidement détruit par une pluie torrentielle, sous le regard désemparé de l'interprète et des spectateurs. Si cette première partie évoque la Grèce antique, *Temple Père* rappelle les préoccupations actuelles, liées au patriarcat et au néolibéralisme. Prenant racine sur les ruines du Parthénon, une tour géante de cartes s'élève, bâtie par quatre ouvriers dans un rituel cadencé par la voix de Inga Huld Hakonardottir. Dans la dernière partie *La Rencontre Interdite*, un rideau de tulle vient séparer la salle de la scène. Phia Ménard s'avance et interpelle les spectateurs face aux risques qui les attendent. Les ruines du passé sont recouvertes, c'est un appel à la révolte. Dans le cadre de cette recherche, nous nous intéresserons uniquement à la première partie *Maison Mère* dans laquelle nous repérons la mise en place d'une situation d'attente et d'incertitude, exacerbée par l'imprévisibilité qu'induit la matière cartonnée.

Au début de *Maison Mère*, Phia Ménard est assise au fond de la scène, immobile. Le carton lui, est disposé à plat et recouvre l'espace scénique. L'interprète se lève et commence à marcher tout autour du carton, marquant des arrêts à chaque coin avant de changer de direction. L'atmosphère est pesante, la guerrière semble contenir une colère incarnée par sa démarche lourde et monotone, et dont on entend un écho retransmis en *live* à l'aide de deux micros situés à l'avant scène. Elle attrape les lances, disposées au fond du plateau, et s'arrête pour harponner des morceaux de carton au sol, avant de reprendre sa trajectoire et de les jeter en tas à l'arrière de la scène. Vient ensuite la construction du temple, où elle entreprend méthodiquement de soulever les premiers

Spectacle vu le 29 avril 2022, Rennes, Théâtre National de Bretagne.

⁵⁸ Compagnie Non Nova, dossier de création *La Trilogie des Contes Immoraux (Pour Europe)*, 2021, p. 4.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*

pans du carton, maintenus grâce à d'autres bâtons. Tout en continuant de tourner autour de la structure, elle sort un rouleau de scotch et commence à fixer un premier coin. Elle vérifie l'adhérence des fixations, avant de repartir afin de répéter la même action sur un autre coin. La bâtisse commence alors à prendre forme, les pans sont relevés et fixés un à un, se détachant parfois et obligeant la performeuse à recommencer son action. La construction est pénible mais Phia Ménard reste consciencieuse dans son travail, tandis que le spectateur semble perplexe quant à la forme qu'elle tente de créer.

Elle essaye ensuite d'ériger le temple, non sans effort face au poids (environ 100 kg) et à la taille de celui-ci, qui tanguent et se déforment lorsqu'elle le tourne, le déplace, ou le bascule d'un côté à l'autre. Après quelques échecs, elle réussit enfin à le replacer dans le bon sens, et l'on reconnaît plus facilement la forme de l'objet, qui s'apparente à une maison. Après être entrée dedans, elle trace des rectangles à l'aide d'une tronçonneuse, avant de pousser les cartons découpés vers le sol. De ce fait, les colonnades apparaissent, autorisant les spectateurs à reconnaître de manière certaine un temple. Durant toute cette partie, le son provient essentiellement de la scène (bruit du scotch, carton retombant au sol, pas lourds et monotones, son de la tronçonneuse) : il est rediffusé en direct et intensifié par un effet de boucles et d'échos qui s'enchevêtrent, selon la force des sons initiaux.

Une fois son travail achevé, le calme revient, mais un torrent d'eau commence à tomber des cintres. L'interprète se fige, avant de récupérer des morceaux de carton au sol sur lesquels elle s'effondre, à genoux. Elle regarde au loin, immobile, la bouche ouverte, sur une scène plongée dans le bruit sourd de la pluie. La guerrière et son Parthénon disparaissent dans la brume, tandis que le son et la lumière diminuent. C'est dans cette atmosphère apaisée que la transition se fait vers *Temple Père*. Quatre interprètes masqués entrent en scène afin de ramasser les ruines, accompagnés d'une voix douce. Un cercle lumineux apparaît au fond de la scène, fondation de la construction à venir.

Ainsi nous pouvons apercevoir dans *Maison Mère* quelques principes de la jonglerie avec la manipulation d'objet, ici impressionnante par le rapport de taille démesuré entre l'artiste et la structure, et davantage encore par l'instabilité manifeste, qui se révèle inconfortable pour le spectateur pendant toute la durée de l'élaboration du temple. Ainsi, il nous intéresse d'analyser ce spectacle en tant que prolongation de la

tension qui normalement précède l'exploit, dans une séquence ne se refermant pas par la glorification de l'artiste en scène mais par la destruction inévitable de la structure en carton.

2. Nouvelles temporalités : rupture avec la reconnaissance de la prouesse

Dans le cirque traditionnel, l'exploit confère à la représentation sa dimension spectaculaire et extraordinaire. Les artistes réalisent des actions sur-humaines, dans un constant dépassement d'eux-mêmes. Le spectacle traditionnel met ainsi en jeu la reconnaissance d'actions virtuoses pour les spectateurs, et la relation à l'œuvre se définit en fonction de cet attendu. Nous commencerons par étudier la temporalité du numéro traditionnel afin d'appréhender la manière dont la prouesse structure ce dernier, avant de voir les changements à l'œuvre dans les spectacles de notre corpus.

A. Le déséquilibre, principe de composition du spectacle de cirque

a. Un langage circassien basé sur l'instabilité

Il s'agit tout d'abord de repérer ce qui permet d'activer la lecture de l'exploit dans le cirque, en revenant plus précisément sur la composition du spectacle, c'est-à-dire à son principe d'élaboration relativement à l'état stable :

Comme le musicien utilise le silence et le peintre l'ombre, l'artiste de cirque compose son œuvre avec une référence permanente à l'état stable (postures, figures ou comportements). Des référents authentifient la performance et permettent au spectateur la lecture de l'œuvre et le repérage des prouesses dans chacune des quatre disciplines de base. Ils peuvent être un objet (la balle du manipulateur d'objets, le trapèze de l'acrobate), un animal (pour le dresseur), un partenaire (dans le main à main), mais aussi une perception commune à tous (la station debout pour l'acrobatie au sol), ou une norme comportementale (chez le clown). La progression et l'intensité des variations établies par l'artiste relativement à l'état stable confèrent à son spectacle une tension, une expressivité particulière et permettent de prendre la mesure de la prouesse⁶¹.

⁶¹ GOUDARD Philippe, « Esthétique du risque : du corps sacrifié au corps abandonné », in WALLON Emmanuel (dir.), *Le Cirque au risque de l'art*, Actes Sud-papiers, 2002, p. 23-34, p. 26.

Le spectacle se compose en référence à l'état stable, à savoir une position initiale, statique ou dynamique par laquelle la prestation débute (ou bien un comportement, dans le cas du clown, qui ne sera pas l'objet de cette recherche). D'après Philippe Goudard, la composition du spectacle de cirque reposerait sur l'alternance « état stable / déséquilibre / figure / état stable⁶² ». Autrement dit, le langage des arts du cirque s'organise « selon le même mode irréductible dans toutes 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 stable⁶³. » Ariane Martinez décrit autrement cette séquence : « temps d'installation – figure – approbation du public - relâchement⁶⁴ ». Le « temps d'installation » de l'état stable correspond au moment où, après son entrée en scène, l'artiste met en place un état initial ou un mouvement régulier tel que cité précédemment par Philippe Goudard : on imagine le trapéziste monter sur son agrès et commencer à se balancer doucement, ou l'acrobate qui se présente dans sa position verticale, ou encore le jongleur ne prenant que trois balles pour commencer sa prestation. La figure provoque la rupture de cet état stable mis en place au début du numéro : le trapéziste accélère et amplifie le balancement du trapèze avant de prendre son envol pour un saut périlleux, l'acrobate perturbe son équilibre initial en renversant son corps, et le jongleur augmente le nombre de balles ou la vitesse de manipulation. Les spectateurs se trouvent dans l'incertitude face à cette situation de déséquilibre dont ils attendent impatiemment la résolution. La figure, qui consiste à produire ce déséquilibre avant de le résoudre par un retour à l'état stable, est alors « approuvée » par les applaudissements de la salle, apaisée.

« Cette alternance, au cirque, entre états stables et instables, laisse apparaître une structuration cyclique de l'espace et du temps⁶⁵. » Par conséquent, cet enchaînement de figures et de postures forme un « langage propre aux arts du cirque⁶⁶ » et rythmant des temps d'attente et de suspens, d'incertitude et de tension, puis d'émerveillement et de

⁶² GOUDARD Philippe, *Le cirque entre l'élan et la chute, une esthétique du risque*, Saint Gely-du-Fesc, Ed. Espaces 34, 2010, p. 57.

⁶³ *Ibid.*, p. 29.

⁶⁴ MARTINEZ Ariane, « Ce que la dramaturgie doit au cirque », *op.cit.*, p. 77-78.

⁶⁵ GOUDARD Philippe, « Esthétique du risque : du corps sacrifié au corps abandonné », *op.cit.*, p. 27.

⁶⁶ GOUDARD Philippe, *Le cirque entre l'élan et la chute, une esthétique du risque*, *op.cit.*, p. 44.

soulagement. La répétition de cette séquence sur toute la durée du numéro est caractéristique de la temporalité du cirque traditionnel.

Se profile donc une écriture circassienne conditionnant les attentes des spectateurs, qui réagissent à chaque exploit par des applaudissements. Mais, « dans le nouveau cirque, l'émotion des spectateurs ne se manifeste plus de la sorte, après chaque prouesse, mais – nouvelle convention – au terme de la représentation⁶⁷ ». Au début de *Cuir*, les interprètes s'amuse de cette convention classique en marquant des arrêts et en adressant des regards vers les spectateurs à chaque figure de la « démonstration équestre », ceux-ci répondant par des rires et de timides applaudissements. Or, progressivement, le spectacle bascule vers un tout autre registre, marqué par le surgissement d'une séquence acrobatique au ralenti, éloignant soudainement les spectateurs de cette convention. Dans *Maison Mère* et dans *Bleu Tenace*, cette structuration cyclique semble également absente. La présence d'arrêts ou de regards vers les spectateurs ne laissent pas la place aux applaudissements mais sont davantage au service d'une reprise de la respiration ou d'une recherche de stabilité. Dans ce qui suit, nous regarderons plus précisément ce qui participe à la logique de surenchère dans le numéro, avant d'investiguer sur la façon dont ces spectacles se placent en rupture.

b. Le *crescendo* de la prouesse

Le spectacle s'opère traditionnellement dans une succession d'actions allant des plus simples aux plus complexes telles que la multiplication du nombre de salto ou la complexification de figures, avec une intensification croissante des instants précédant l'exploit et une apothéose finale souvent attendue. Le numéro se construit selon une gradation du risque (réel ou symbolique), où le circassien s'écarte le plus possible de l'état stable. Par ailleurs, la fulgurance de ces actions s'inscrit dans un numéro succinct, afin de maintenir l'attention du public, mais aussi parce que « la durée d'un numéro est liée à l'intensité de la sollicitation énergétique et neuromusculaire requise par le numéro de performance⁶⁸ ». Aussi, le numéro traditionnel s'élabore dans un *crescendo* tant de la

⁶⁷ FOURMAUX Francine, « Le nouveau cirque ou l'esthétisation du frisson », in CUISENIER Jean (dir.), *Ethnologie Française*, n°4 : « Sports à Risques ? Corps du risque », 2006, [https://www.jstor.org/stable/40990902?seq=2#metadata_info_tab_contents], consulté le 15 décembre 2022.

⁶⁸ GOUDARD Philippe, *Le cirque entre l'élan et la chute, une esthétique du risque*, op.cit., p. 45.

difficulté que dans les émotions recherchées : « la progression et l'intensité des variations établies par les artistes relativement aux risques pris confèrent à leur spectacle une tension dramatique ou comique, ou encore un suspens particulier⁶⁹. » La structuration cyclique ainsi que la gradation de la difficulté et du risque répondent à une logique de surenchère, et participent à ce que Barbara Métais-Chastanier nomme la « capitalisation du suspens et de l'attention⁷⁰ », un procédé permettant de valoriser la prouesse finale attendue en cela qu'il accumule la tension dramatique et le suspens.

Pourtant, au sein des spectacles étudiés, la durée réduite du numéro se voit remplacée par des formes longues allant de trente minutes à plus d'une heure, proposant ainsi un autre rythme et ne répondant plus d'un *crescendo* trouvant sa finalité dans l'apothéose. Dans *Cuir*, les deux acrobates quittent la scène comme ils sont entrés. Dans *Bleu Tenace*, Fanny Austray revient en position initiale, au sommet de l'agrès, avant de redescendre progressivement. Enfin, dans *Maison Mère*, Phia Ménard regagne sa position, assise au sol, le regard au loin, à côté de la structure en destruction. Ce n'est d'ailleurs qu'à la toute fin du spectacle, lorsque le temple est érigé et terminé, que l'on peut ressentir un certain soulagement, rapidement balayé par la destruction, et désamorçant tout effet d'émerveillement ou de satisfaction.

La cadence de l'enchaînement des actions physiques suit un schéma traditionnel d'alternance entre des états stables et des états instables, et organisant les attentes des spectateurs. Cette temporalité a été remise en cause dès l'avènement du nouveau cirque qui a remplacé l'enchaînement de numéros hétérogènes par la recherche d'une continuité narrative. Puis, « à la fin des années 1990 et au début des années 2000, ont été inventées d'autres temporalités que l'enchaînement de séquences cousues entre elles par un lien cohérent. En général, cette exploration dramaturgique s'est faite dans les spectacles monodisciplinaires – qui ont donc renoncé à la “variété” et à la “brièveté”, mais aussi au dispositif en *crescendo* de la surenchère, pour étirer les figures dans le temps⁷¹ ». Par conséquent, il est nécessaire d'interroger la forme que prend la figure dans le cirque contemporain : si ces figures sont étirées dans le temps, il est alors

⁶⁹ GOUDARD Philippe, « Notes pour une dramaturgie du cirque », *op.cit.*, p. 45.

⁷⁰ METAIS-CHASTANIER Barbara, « Écriture(s) du cirque : un dramaturgie ? », *op.cit.*, p. 8.

⁷¹ MARTINEZ Ariane, « Ce que la dramaturgie doit au cirque », *op.cit.*, p. 76.

possible d'investiguer la question de la reconnaissance de la prouesse par les spectateurs, celle-ci ne s'inscrivant plus dans la même temporalité.

B. Nouveaux agrès : « refus » de la figure, invisibilisation de la prouesse

a. Redéfinition de l'agrès et nouvelles techniques

Comme nous l'avons vu, l'effectuation de la figure est centrale dans la dramatisation de la prouesse : « c'est dans la mesure où une figure difficile est parfaitement réalisée que le public peut éprouver émotion et admiration⁷² ». Son caractère exceptionnel ou remarquable lui vaut l'exploit qui suscite l'admiration chez les spectateur, et c'est à cet instant qu'elle devient prouesse. Dans le cirque traditionnel, se dessine une temporalité restreinte comme celle de l'exploit « qui se décompose en un début, un milieu (la posture hors-norme elle-même) et une fin⁷³ », intégrée à une « routine acrobatique assez classique [qui est] composée de figures repérables⁷⁴ ». Ainsi, comme l'énonce Marion Guyez, cette temporalité bornée du mouvement acrobatique permet le repérage des figures durant la prestation, grâce à l'identification d'un début, par une prise d'élan ou un saut, et également d'une fin, par un arrêt et/ou par un retour à l'état initial.

Néanmoins, cette temporalité du mouvement acrobatique semble à présent refusée au profit de l'exploration de nouvelles sensations et de nouvelles postures, notamment par la recherche de nouveaux agrès. « Statique ou mobile, l'agrès est un appui, un support d'assurance ou un vecteur d'instabilité⁷⁵. » Référence au monde de la gymnastique, il est un support, une contrainte ou un partenaire, perçu par le circassien comme une extension de son corps ou comme une gêne dans ses déplacements et ses figures. Il existe pour chaque discipline un agrès (corde aérienne, trapèze, fil de fer, engins de propulsion, etc.) ainsi que différentes techniques qui en découlent. A chaque agrès sont assimilés des prérequis, des figures de base, ou des figures codifiées.

⁷² BARRAULT Denys, « Le corps en suspens », in WALLON Emmanuel (dir.), *Le Cirque au risque de l'art*, Actes Sud-papiers, 2002, p. 35-42, p. 38.

⁷³ GUYEZ Marion, *Hybridation de l'acrobatie et du texte sur les scènes circassiennes contemporaines : dramaturgie, fiction et représentations*, op.cit., p. 424.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 422.

⁷⁵ JACOB Pascal, « En bref », in « Acrobatie sur agrès », site internet « Les arts du cirque », Cnac et Bnf, [<https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/acrobatie/sur-agres/en-bref>], consulté le 20 décembre 2022.

Dans le cirque contemporain, l'agrès est cependant réinventé, aussi bien dans sa forme que dans son aspect technique et pratique. De nouveaux agrès sont imaginés, parfois exclusivement pour un spectacle, voire appréhendés comme des objets plastiques. L'agrès recouvre aujourd'hui des formes très variées, phénomène accentué par l'effacement de la distinction entre l'agrès (structure rappelant le monde de la gymnastique) et l'objet (relevant plutôt de la jonglerie). Dès lors, nous empruntons à Jean-Pierre Marcos, directeur du Cirque Jules Verne D'Amiens, une définition de l'agrès, générale et essentielle : « On peut considérer que tout élément extérieur au corps d'un artiste de cirque, qui a vocation à lui permettre de faire une figure ou un numéro, constitue ce qu'on appelle un agrès⁷⁶ ». Ainsi, le terme d'agrès peut prendre une acception large ne se limitant plus à la distinction entre objet, agrès ou humain. Nous pouvons y intégrer le sol dans le cas de l'acrobatie ou de la contorsion puisque la réalisation des figures dépend du sol et de l'espace, et par extension le partenaire dans le cas de l'acrobatie de main à main. S'apparentent alors à des agrès le carton dans *Maison Mère*, le partenaire vêtu du harnais dans *Cuir* ainsi que la structure bleue combinant à la fois le mât et le trapèze fixe dans *Bleu Tenace*. Anne Quentin conclut à la fin de son livre *Le processus de création dans le cirque contemporain* que « aujourd'hui plus qu'avant, on ne parle plus de la disparition de l'agrès, mais de son détournement⁷⁷ ».

Les artistes du corpus semblent inventer de nouvelles techniques en modifiant et en revisitant leurs agrès, interrogeant par là leur discipline. Pour la compagnie Un loup pour l'homme, « la déconstruction de la figure acrobatique est en fait une sorte de démarche archéologique qui met à nu ou « exhume » ce qui est inhérent à la technique circassienne choisie⁷⁸. Dans *Cuir*, l'immobilisme des poses plastiques ou l'« arrêt photographique⁷⁹ » sur chaque figure qui se réfère traditionnellement à la statuaire

⁷⁶ BORDENAVE Julien, « Agrès : jouet, instrument, extension de soi ? », in « L'agrès : entre apprivoisement et dépassement », site internet de Territoires de cirque, 08 juillet 2011, [<https://territoiresdecirque.com/ressources/publications/dossiers-thematiques/l-agres-entre-apprivoisement-et-depassement/agres-jouet-instrument-extension-de-soi>], consulté le 20 décembre 2022.

⁷⁷ QUENTIN Anne, *Le processus de création dans le cirque contemporain*, Châlons-en-Champagne, CNAC - Centre national des arts du cirque, IciMa - Chaire d'innovation cirque et marionnette, 2019, p. 295.

⁷⁸ LEVIENS Bauke, « La dramaturgie au cirque : entre l'humain et le non-humain », in MOQUET Diane, SAROH Karine, THOMAS Cyril (dir.), *Contours et détours des dramaturgies circassiennes*, Châlons-en-Champagne, CNAC Centre national des arts du cirque, IciMa - Chaire d'innovation cirque et marionnette, 2020, p. 133-148, p. 143.

⁷⁹ GUY Jean-Michel, « Ce que le cirque fait à la dramaturgie », *op.cit.*, p. 98.

classique est remplacé par la fluidité que permet le harnais. L'introduction de ce nouvel objet leur permet de multiplier le nombre de prises, de diversifier les types de trajets et d'interactions entre eux. L'enchaînement et les phases des figures semblent étirés, ralentis, décomposés. L'usage du harnais leur permet de se manipuler, se porter, se projeter ou se lancer. Le spectacle s'inscrit dans la recherche de la compagnie sur les principes du main-à-main tels que le contrepoids ou « le rapport de force fluctuant entre le corps actif et le corps passif⁸⁰ », refusant de différencier le porteur du voltigeur. Il en est de même pour la compagnie Rhizome, fondée par Chloé Moglia, qui explore un autre rapport au vertige, par l'écoute attentive du corps et des sensations au détriment des sauts périlleux caractéristiques du trapèze. En 2019, elle explique que : « plus ça va, plus cette suspension est la matière même de mes projets. Ce geste me demande une très forte attention au micromouvement⁸¹ ». Dans *Bleu Tenace*, c'est la combinaison de la verticalité du mât et de l'horizontalité du trapèze qui induit différentes modalités potentielles d'exploration, que ce soit sur une seule partie de l'agrès (mât ou trapèze) ou dans la jonction entre les deux. Fanny Austray attire le regard sur les montées, les descentes, les prises de mains et de pieds, les glissés et les enroulements. Enfin, dans *Maison Mère*, la structure en carton domine physiquement l'interprète si bien que les rapports entre le corps et l'objet s'en voient inversés. En travaillant avec « des éléments non fonctionnels et imprévisibles⁸² », Phia Ménard interroge également sa discipline, le jonglage : « Alors que dans le jonglage traditionnel le jongleur définit les mouvements de l'objet, c'est ici ce avec quoi on "jongle" qui définit le trajet⁸³ ». Le carton impose ses contraintes par sa taille et sa fragilité, inversant alors les rapports habituels entre l'objet et la jongleuse.

Par la modification de l'agrès, « l'artiste suggère de nouveaux aplombs et modifie à la fois sa propre perception du geste et du mouvement comme celle du spectateur, il questionne les fondamentaux d'une discipline, interroge le répertoire des figures attendues et propose une alternative aux codes établis de la technique⁸⁴ ». Il s'agit donc moins de parler de la disparition de la figure de cirque que de la modification de celle-

⁸⁰ LEVIENS Bauke, « La dramaturgie au cirque : entre l'humain et le non-humain », *op.cit.*, p. 143.

⁸¹ QUENTIN Anne, *Le processus de création dans le cirque contemporain*, *op.cit.*, p. 186.

⁸² LEVIENS Bauke, « La dramaturgie au cirque : entre l'humain et le non-humain », *op.cit.*, p. 142.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ JACOB Pascal, « Evolution », in « acrobatie au sol », site internet « Les arts du cirque », Cnac et Bnf, [<https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/acrobatie/au-sol/evolution>], consulté le 25 mars 2023.

ci, étroitement liée à la recherche de nouveaux agrès et en décalage avec la codification traditionnelle.

b. La figure étirée

Dans les représentations étudiées, il s'avère complexe d'identifier clairement les figures par des mouvements permettant d'en déceler le début (par une prise d'élan ou par un saut), mais aussi le milieu ou même la fin. Il est également difficile de décrire précisément la trame des figures composant les spectacles.

Dans *Bleu Tenace*, Fanny Austry semble être dans une recherche constante d'équilibre et de stabilité, que ce soit par la suspension par une main ou deux, par un appui au niveau des reins, ou bien par ses pieds et/ou ses jambes. Ces différents appuis se révèlent être au centre du spectacle, imaginés et travaillés à travers ses positionnements sur l'agrès. A propos de cette notion d'appui dans le cirque, Kitsou Dubois (chorégraphe et chercheuse en danse ayant travaillé avec Chloé Moglia de 2000 à 2009) énonce dans un entretien : « au cirque, en acrobatie, et avec les agrès, les appuis ont à voir avec l'efficacité musculaire, puissante et dure, l'endroit de l'agrès où on appuie, dans le mouvement d'une figure⁸⁵ ». En traversant cette question de l'appui entre danse et cirque, Kitsou Dubois propose une autre manière de l'appréhender, en travaillant sur l'anticipation de l'action par l'écoute et l'attention portée sur les appuis, c'est-à-dire sur la conscience du pré-mouvement : « c'est un ressenti corporel, qui, quand il est incarné, va permettre de développer une capacité à produire un minimum de force pour un maximum d'efficacité pour la résolution du mouvement, de la figure. » En analysant *Bleu Tenace*, on remarque que lorsque Fanny Austry se suspend par une main et oriente son pied opposé vers le bas, elle engage un mouvement du corps qui, bien qu'il semble minime, produit une figure par la seule force de la rotation de son poignet. Ainsi, la suspension par sa main gauche et le mouvement du pied droit mettent son corps en mouvement sans qu'elle n'ait besoin de se projeter rapidement dans la suite de la figure. « On revient ainsi à la figure pré-apprise au cirque pour découvrir, grâce à l'attention portée aux appuis, des espaces de liberté dans le corps qui vont permettre d'organiser la figure à réaliser autrement, par d'autres chemins, dans le ralenti, par

⁸⁵ DUBOIS Kitsou, SEDES Anne, « L'écoute dans *Corps infini #3* », in SEDES Anne (dir.), *Hybrid*, n°6 : « L'écoute », 2019, [<https://journals.openedition.org/hybrid/602>], consulté le 23 mars 2023.

exemple⁸⁶. » Dans *Bleu Tenace*, la figure ne s'apparente plus au déploiement d'une intensité énergétique concentrée et rapide commençant par un élan et se terminant par un arrêt, mais plutôt à un étirement, une décomposition, un ralentissement, qui dévoile une image puissante et globale du corps. La succession des figures donne alors l'impression d'une continuité ne permettant pas forcément au spectateur de distinguer l'état stable de l'état de déséquilibre.

Dans *Cuir*, les figures se déploient également au ralenti. La décélération du mouvement met en avant la puissance des corps, avec des postures complexes à maintenir sur la longueur. A d'autres moments, les deux interprètes réalisent leurs figures sur un rythme plus saccadé, rendant visible le découpage de chaque phase qui les compose. Parfois le rythme s'accélère et s'accompagne de répétitions dans les mouvements, notamment lorsque Gilles Polet repousse Arno Ferrera en le saisissant par le harnais et en le lançant vers le sol, ce dernier retombant au sol et revenant avant d'être de nouveau projeté. En travaillant sur l'enchaînement des figures acrobatiques par l'accélération ou au contraire l'atténuation des mouvements, mais aussi par la décomposition et la répétition, *Cuir* instaure des rythmes divers et changeants tout au long de la représentation. Les deux interprètes mettent en place une instabilité dans le rythme du spectacle, troublant ainsi les repères de la figure pour le spectateur.

Par conséquent, il s'agit non pas d'un refus de la figure mais plutôt d'une invisibilisation de celle-ci par la recherche de nouveaux agrès. Comme le souligne Fabrice Champion, cofondateur des Arts Sauts, cité par Ariane Martinez : « Ce n'est pas tant la figure elle-même que le rythme, le timing, la durée de la séquence acrobatique que nous avons modifiés⁸⁷ », l'idée étant d'« inscrire la figure dans un *continuum* acrobatique ; que le spectateur perde ses repères et ne puisse plus savoir quand le mouvement a commencé et quand il va s'arrêter⁸⁸ ». L'étirement de la séquence acrobatique, étroitement lié à l'interrogation de l'agrès, permet de se dégager des codes de la discipline et de bousculer les repères des spectateurs. L'analyse des figures dans *Cuir*, *Maison Mère* et *Bleu Tenace* est révélatrice d'un intérêt partagé pour le

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ MARTINEZ Ariane, « Ce que la dramaturgie doit au cirque », *op. cit.*, p. 77.

⁸⁸ *Ibid.*

mouvement continu. La fluidité, la décomposition et l'étirement des mouvements dans le temps modifient le rythme du spectacle de cirque contemporain, qui rompt ainsi avec la gradation traditionnelle. C'est pourquoi la prouesse ne semble plus apparaître à un moment précis. Cette altération du temps des séquences acrobatiques et de leur enchaînement implique que « l'interprétation [des spectateurs] se concentrera sur les notions de rythme, de vitesse, de pulsation, d'intensité, d'attaque, de liaisons dans le temps (enchaînements, rythme, fréquence, silence...) et dans l'espace (trajectoires, formes, attitudes, positionnement dans le dispositif scénique...). L'art du cirque met ainsi en jeu les formes et leur rapport⁸⁹ ». Néanmoins, ces représentations n'en demeurent pas moins spectaculaires et impressionnantes, qu'il s'agisse de l'agrès de *Bleu Tenace*, haut de six mètres, ou de la sollicitation physique des interprètes de *Cuir* et de *Maison Mère*. Ces spectacles mettent également en lumière une mise en scène de l'effort et du danger. Dans un numéro traditionnel, ce qui permet la reconnaissance de la figure, c'est le risque pris par l'artiste de cirque, exacerbé par une construction scénique. Il s'agira alors d'étudier ce qui, dans ces formes récentes, participe à la dramatisation de la prouesse.

3. Une autre mise en scène de la prouesse

Dans le numéro traditionnel, la prouesse n'apparaît pas seulement grâce à la composition du spectacle qui organise des temps de battement et d'attente entre les figures. Une mise en scène s'organise également autour de l'exploit, dans laquelle l'exposition des corps au centre de la piste circulaire, les agrès, les expressions des artistes, ou encore la musique participent à accentuer la dangerosité du risque encouru ou à augmenter l'effet impressionnant de l'effort à surmonter. Nous analyserons la façon dont les spectacles du corpus réinvestissent ces procédés pourtant délaissés par le nouveau cirque, qui avait rompu avec l'esthétique traditionnelle du spectacle de cirque. Nous terminerons enfin par décrire les effets de ces spectacles qui nous semblent mettre en place différents niveaux d'intensité.

⁸⁹ GOUDARD Philippe, « Notes pour une dramaturgie du cirque », *op. cit.*, p. 49.

A. Accentuer les effets de l'effort

a. L'exploit, une construction scénique

Cuir, *Maison Mère* et *Bleu Tenace* présentent des scénographies dénuées d'éléments. Dans *Maison Mère*, le dispositif scénique est frontal, la scénographie est réduite au minimum : carton, lances et interprète. La taille et le poids du carton vis-à-vis de Phia Ménard exacerbe notamment la pénibilité dans la manipulation de ce dernier. Dans *Cuir*, le dispositif bi-frontal épuré, la proximité de la scène ainsi que le cadre des lumières exhibent les corps imposants des deux acrobates. Fanny Austry, surplombant les spectateurs, ne tente aucun saut périlleux et reste toujours en contact avec la structure. Cette apparente aisance à six mètres de haut, sans sécurité, n'enlève rien au caractère impressionnant de sa représentation. Par conséquent, ces trois spectacles se placent toujours du côté de l'extraordinaire et du dépassement des limites, mais ils ne semblent toutefois pas répondre à la même image de l'effort et de l'engagement physique que celle proposée dans le cirque traditionnel. Sylvain Fagot fait d'ailleurs remarquer :

La mise en forme de la prouesse est souvent plus identifiable et remarquée que la prouesse elle-même. Le nombre de tours dans un saut périlleux ne prend de l'importance que par l'intensité d'un roulement de tambour, ou par la scénographie de la concentration avant l'impulsion. [...] Les spectateurs réagissent moins à la qualité intrinsèque de la figure acrobatique, à sa difficulté, qu'à la mise en scène de sa dramatisation. Le public distingue l'émotion de la réalisation technique et non la particularité de cette exécution. C'est pourquoi, les artistes de cirque, principalement dans la forme académique, prennent un soin tout particulier à jouer d'artifice scénique (concentration exagérée, longue immobilisation, interruption de la musique) pour la valorisation de mouvements plus difficiles. Ce qui fait ici spectacle, c'est plus la mise en scène de la prouesse que la prouesse elle-même⁹⁰.

Il y aurait, comme l'indique le titre de l'ouvrage de Philippe Goudard, une « esthétique du risque⁹¹ » spécifique aux arts du cirque, dans laquelle les artistes de cirque traditionnel n'hésitent pas à « se jouer des signes et des images de [leur] propre représentation⁹² », afin d'exacerber les effets sur le spectateur en simulant une fausse aisance dans la réalisation d'une figure, avant d'accentuer la difficulté de la figure

⁹⁰ FAGOT Sylvain, *Le cirque, entre culture du corps et culture du risque*, op. cit., p. 76.

⁹¹ GOUDARD Philippe, *Le cirque entre l'élan et la chute, une esthétique du risque*, op. cit.

⁹² MOREIGNE Marc, *Corps à corps. Vision du cirque contemporain*, Paris, Éditions de l'Amandier, 2010, p. 55.

suivante, par exemple. Il ne s'agit pas seulement de questionner le dispositif scénique exposant les corps dans un face à face avec le risque, mais surtout de voir comment les artistes soulignent différemment le caractère éprouvant et extraordinaire de leur prestation. Cette mise en scène de la prise de risque et du danger encouru se voit traitée autrement dans le nouveau cirque, phénomène que Francine Fourmaux nomme l'« esthétisation du frisson⁹³ », où « l'échec n'est pas dissimulé. Il est au contraire donné à voir et même explicitement revendiqué par les artistes comme marque de vulnérabilité, d'authenticité et comme ressource créatrice. S'ils échouent, ils ne vont pas systématiquement renouveler les tentatives jusqu'à la réussite, ni continuer comme si de rien n'était. Ils vont "jouer" l'échec, c'est-à-dire le mettre en scène, montrer les réactions qu'il suscite en eux⁹⁴ ». Effectivement, on observe dans le nouveau cirque un déplacement des notions du risque et de l'exploit physique, et l'on voit notamment apparaître un « usage esthétisé⁹⁵ » de la longe, de la magnésie ou de la résine dans les aériens, révélateur de corps plus ordinaires dont la préoccupation est de ne pas tomber. Cette réflexion s'avère intéressante en cela qu'elle questionne l'idée d'une construction scénique de l'exploit, en lien avec la distance prise par le nouveau cirque puis le cirque contemporain vis-à-vis d'une forme académique fonctionnant sur « la reconnaissance du travail corporel parfaitement exécuté⁹⁶ » au profit de la « reconnaissance d'un corps intime, d'un corps sujet pleinement existant et non pas réduit à sa seule fonction⁹⁷ ».

Ainsi, la puissance énergétique et la force en action sont montrées et non plus cachées, telles qu'elles agissent sur les organismes des interprètes : mise en avant de la respiration, augmentation ou ralentissement du rythme cardiaque (aussi bien visuellement que révélé par le son), exposition de la sueur (lorsque Gilles Polet et Arno Ferrera s'arrêtent pour s'essuyer et nettoyer la scène avec une serviette), de la concentration et de la recherche de stabilité (omniprésentes dans *Maison Mère* et *Bleu Tenace*), et de la pénibilité d'une action, etc. Nous allons donc à présent étudier le rôle des artifices scéniques décrits par Sylvain Fagot, à savoir les expressions des artistes

⁹³ FOURMAUX Francine, « Le nouveau cirque ou l'esthétisation du frisson », *op. cit.*

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ JACOB Pascal, « Le trapèze », in « acrobatie aérienne », site internet « Les arts du cirque », Cnac et Bnf, [<https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/acrobatie/aeriens/le-trapeze>], consulté le 26 mars 2022.

⁹⁶ FAGOT Sylvain, *Le cirque, entre culture du corps et culture du risque*, *op. cit.*, p. 27.

⁹⁷ MOREIGNE Marc, *Corps à corps. Vision du cirque contemporain*, *op. cit.*, p. 58.

ainsi que la musique, dans l'élaboration d'une mise en scène novatrice de l'engagement physique dans le cirque contemporain.

b. Les expressions de l'artiste

Dans *Figures de l'attention : cinq essais sur la spatialité en danse*. Xavier Le Roy, Yvonne Rainer, Olga Mesa, Boris Charmatz, Merce Cunningham, Julie Perrin explique que « l'on sait combien le visage structure la relation à l'autre : il est porteur des expressions, le lieu des organes de quatre sens et un "régulateur des échanges" : il instaure la relation, nuance l'expression, module la communication, révèle une intériorité. Il est le lieu d'un déploiement intense de signes⁹⁸ ». Dans le cirque traditionnel, il est usuel pour l'artiste d'établir un contact visuel avec la salle. Mais durant le temps d'installation précédant la figure, l'artiste détache son regard des spectateurs afin de se concentrer. Il affiche alors un visage sérieux et prêt à affronter le danger. Une fois celui-ci surmonté, l'artiste sourit aux spectateurs qui lui répondent par des applaudissements. Réaliser une figure acrobatique nécessite néanmoins une réelle concentration, mais, dans le numéro traditionnel, les expressions sont surjouées et accentuées. Elles sont ainsi utilisées pour leur potentiel interactionnel avec les spectateurs et permettent donc de réguler les échanges en fonction du degré de difficulté que le circassien désire mettre en avant.

Dans *Bleu Tenace*, Fanny Austry arbore un regard presque méditatif, et l'on remarque que ce dernier dessine un trajet entre ses gestes et les spectateurs. Son regard navigue entre ce qu'elle fait, et ce qui se passe autour d'elle. Son visage semble toujours réguler les échanges, mais plutôt que d'aviver le spectateur, il tend davantage à le rassurer et à l'accompagner. Bien qu'elle soit située en hauteur, ce qui atténue la visibilité de l'effort, Fanny Austry prend un temps d'arrêt et/ou de réflexion pour placer chacune de ses mains, replier ses doigts un à un sur l'agrès avant de se suspendre, ou pour se repositionner. « Le regard constitue un facteur fondamental de la construction du geste et de la coordination du mouvement. Des modalités ou techniques du regard, dépend en effet la construction d'un horizon et d'un contexte (imaginaire et perceptif), à partir duquel un geste peut surgir⁹⁹. » Fanny Austry s'adresse aux spectateurs par ce

⁹⁸ PERRIN Julie, *Figures de l'attention : cinq essais sur la spatialité en danse*. Xavier Le Roy, Yvonne Rainer, Olga Mesa, Boris Charmatz, Merce Cunningham, Presses du Réel, 2012, p. 191.

mouvement du regard et rend perceptible tous les mécanismes de son corps afin de réaliser ses figures et de révéler ses gestes. Lorsqu'elle regarde vers l'extérieur, elle esquisse un sourire confiant, susceptible de désamorcer les peurs des spectateurs. De ce fait, elle souligne d'une manière beaucoup plus apaisée mais toujours puissante l'engagement que requiert un tel exercice. Le visage de l'artiste occupe ainsi une place centrale en cela qu'il ôte les spectateurs de l'attente de ce qui va suivre en les invitant plutôt à contempler le corps en mouvement.

Ce qui ici distingue *Maison Mère* de *Bleu Tenace*, c'est que Phia Ménard ignore complètement la salle et n'adresse finalement qu'un long regard au loin, lorsque le Parthénon s'écroule sous un torrent d'eau. Durant la construction du temple, elle ne regarde jamais autre chose que celui-ci, et s'ajoute à cela un bandeau noir dessiné au niveau de ses yeux, accentuant la dureté de son regard. Cet état de concentration participe, comme dans le numéro traditionnel, à focaliser l'attention des spectateurs sur l'action en cours et à exacerber dans le même temps la pénibilité du travail. Mais Phia Ménard ne relève jamais le regard vers le public, prolongeant de ce fait l'incertitude quant à sa réalisation.

Les expressions de l'artiste de cirque contemporain ne sont plus mises en scène dans le but d'exagérer la difficulté de certains mouvements, mais peuvent conserver un certain pouvoir de communication entre l'interprète et les spectateurs. Les expressions des deux artistes révèlent l'état de concentration intense et prolongé dans lequel elles sont. Cela encourage le spectateur à les accompagner depuis la salle, absorbé par la monstration de leur état intérieur, la confiance et l'apaisement de Fanny Austray ou l'inquiétude de Phia Ménard quant à construction.

c. L'accompagnement musical

Dans le numéro traditionnel, « 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

⁹⁹ *Ibid.*, p. 114.

risque¹⁰⁰ ». La musique, parfois en *live* (on pense à l'orchestre) ou enregistrée, est en interaction avec le spectacle puisqu'elle accompagne la prestation et les figures en temps réel. Le roulement de tambour prépare le suspens tandis que « l'exploit accompli est salué par une salve de cuivres et de percussions sur fond de clameur et d'applaudissements du public¹⁰¹ ». Seulement, comme le spectacle de cirque ne fonctionne plus selon l'alternance entre le temps d'installation et celui d'approbation, ni selon le *crescendo*, la musique ne ponctue plus les enchaînements. Cependant, on remarque que celle-ci se coordonne toujours à la prestation et participe d'une autre manière à l'exaltation de la scène ou à la mise en valeur de ses effets.

Dans sa thèse, Marion Guyez explique 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 réconfort"¹⁰² ». La musique électronique dans *Bleu Tenace* procure elle aussi de l'excitation et du réconfort, soit par sa tonalité joyeuse et légère accompagnant des moments d'élévation de l'artiste, soit par sa tonalité plus basse et douce lorsque Fanny Austrý se concentre sur un de ses appuis. La musique, composée par Marielle Chatain qui accompagne l'artiste en *live*, semble transposer l'état intérieur et l'engagement corporel de l'artiste. Le travail musical se coordonne au rythme des respirations de l'acrobate. Alors que les percussions ralentissent, elles se rapprochent du rythme d'un battement de cœur, calme et lent, tandis que Fanny Austrý cherche à se stabiliser sur l'agrès. Parfois, ces percussions correspondent à chaque nouvel appui sur l'agrès (une main se posant sur la barre, par exemple). La musique colore alors le travail de décomposition de la figure en valorisant chaque nouvel appui et la recherche d'équilibre de l'acrobate.

Dans *Maison Mère*, la musique est inquiétante, les sons provenant de la scène sont amplifiés et déformés, créant parfois une boucle sonore. On repère alors différents niveaux sonores : lorsque Phia Ménard fait peu de bruit, notamment au début de la

¹⁰⁰ GUYEZ Marion, *Hybridation de l'acrobatie et du texte sur les scènes circassiennes contemporaines : dramaturgie, fiction et représentations*, *op. cit.*, p. 442.

¹⁰¹ FOURMAUX Francine, « Le nouveau cirque ou l'esthétisation du frisson », *op. cit.*

¹⁰² Marion Guyez cite : BASTON Kim, « Circus music : the eye of the ear », in Katie LAVERS, Peta TAIT (dir.), *The Routledge circus studies*, Abingdon (Oxon), Routledge, 2016, p. 124. GUYEZ Marion, *Hybridation de l'acrobatie et du texte sur les scènes circassiennes contemporaines : dramaturgie, fiction et représentations*, *op. cit.*, p. 442.

représentation, le son est en retrait, les échos sont légers et l'atmosphère est calme. A l'inverse, lorsqu'elle réalise des actions plus bruyantes, en déplaçant ou en relevant le temple, ou en allumant une tronçonneuse et en découpant des rectangles dans le carton, le son est décuplé, de plus en plus dissonant, rendant l'atmosphère plus angoissante. Ce même procédé se retrouve également dans *Cuir*, bien qu'il ne s'agisse pas d'un travail de rediffusion et de modification du son. Dans ce spectacle, une utilisation plus habituelle de la musique est proposée, accompagnant les interprètes durant quelques courts passages, et on relève l'importance accordée aux sons provenant de la scène, tels que les chocs entre les corps ou sur le sol, l'essoufflement voire le râle des acrobates. S'opère alors un déplacement de la musique au sens d'une « combinaison harmonieuse ou expressive de sons¹⁰³ » vers un son que l'on pourrait définir « comme un ensemble de sonorités non musicales créées dans l'intention d'une expression artistique¹⁰⁴ », engageant l'usage de sonorités hors des conventions musicales, inhabituelles et/ou produisant de nouvelles sensations. Qu'ils émanent directement de la scène dans *Cuir* ou bien qu'ils soient accentués dans *Maison Mère*, Coline Ménard nomme ces sons les « sons directs¹⁰⁵ » pour désigner « l'ensemble des sons produits par les corps, les agrès et la scénographie¹⁰⁶ », qu'elle distingue des « sons additionnels¹⁰⁷ », c'est-à-dire des sons ne provenant pas directement de la scène. Ces bruits provenant de la scène s'avèrent être des « éléments sonores [qui] ont été pensés en tant que tels et ne sont pas de simples conséquences des mouvements¹⁰⁸ ». Ceux-ci ne sont plus effacés par la musique, mais valorisés en tant que tels pour les effets potentiels qu'ils produisent sur les spectateurs :

Après avoir longtemps tenté de les masquer (notamment par la musique) car trahissant l'effort des corps, ils sont de plus en plus mis en valeur, pensés, écrits et parfois même sonorisés dans les spectacles de cirque contemporain. Ceci implique l'émergence d'une nouvelle manière de mettre en scène/piste le corps et ses efforts, leur dimension sonore

¹⁰³ Définition de « Musique », Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, [<https://cnrtl.fr/definition/musique>], consulté le 07 avril 2023.

¹⁰⁴ MENARD Coline, « Vers un cirque non musical », in BOUTIN Marc-Antoine, SAROH Karine, POROT Bertrand et THOMAS Cyril, *Quelles musiques pour la piste ? Musique au cirque de la fin du XVIIe siècle à nos jours*, Presses Universitaires de Rennes, 2023, p. 175-185, p. 176.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 177.

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 178.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 177.

s'ajoute alors comme élément dramaturgique participant ainsi à l'évolution des dramaturgies circassiennes¹⁰⁹.

Dans *Maison Mère*, l'écho des bruits de la tronçonneuse, rediffusé et multiplié, devient de plus en plus envahissant et produit une sensation assez inconfortable pour le spectateur. Dans *Cuir*, le bruit des chocs contre le sol de plus en plus répétitifs jusqu'à entendre les râles des deux artistes ne sont pas non plus sans effet. Gilles Polet et Arno Ferrera vont même plus loin en se heurtant l'un contre l'autre afin de faire entendre le bruit de leurs cages thoraciques. Ainsi, le travail sonore de ces trois spectacles semble toujours pensé au prisme de leur potentiel émotionnel : il décuple les perceptions et révèle les efforts. Mais celui-ci donne aussi à voir un engagement corporel plus organique et authentique. Les sons n'accompagnent plus seulement la respiration, le rythme des enchaînements, les appuis, la concentration de l'artiste puis son relâchement, ils proviennent eux-mêmes des actions réalisées en scène. Ces sons sont ainsi travaillés et envisagés pour leur potentiel émotionnel. Insistant sur l'effort en cours et sur le moment présent, ils procurent de l'excitation, du réconfort, ou bien des émotions plus éprouvantes voire pénibles.

Les différentes intensités sonores déployées ne soulignent plus forcément une composition *crescendo* où la musique participerait uniquement à l'exaltation des corps en scène, mais recouvrent un déploiement et une modulation des différentes intensités de l'effort physique dans la continuité du spectacle.

Maison Mère, *Bleu Tenace* ainsi que *Cuir* font émerger d'autres types d'états de corps, eux-mêmes étant toujours des constructions scéniques à destination des spectateurs. Ces trois dispositifs scéniques structurent le regard et exhibent les corps, le rôle des expressions de l'artiste et du son sont également importants dans la valorisation de l'effort physique. La sueur, l'essoufflement, le râle, l'augmentation du rythme cardiaque, la concentration et la recherche de stabilité ne sont plus dissimulés. Les interprètes délaissent également les techniques ancestrales de valorisation de la prouesse. Ils révèlent plutôt ce que le travail physique produit directement sur eux, et ce, sur toute la durée de la représentation. L'artiste de cirque n'est plus mis en valeur par sa seule technique mais son état intérieur est également exposé à la vue des spectateurs. Il

¹⁰⁹ *Ibid.*

s'agit d'une autre mise en scène de l'effort valorisant un engagement physique plus réaliste. Les artifices scéniques participent toujours à la production d'effets visuels, sonores et/ou sensationnels, tels que la sensation de quiétude, l'apaisement et la contemplation ou au contraire l'inquiétude, l'incertitude ou la pénibilité. Ainsi, ces spectacles renouvellent les procédés de tension et d'apaisement du cirque traditionnel. En effet, il est possible d'y remarquer la mise en place de différents états de tension, qui rythment les attentes des spectateurs, sans toutefois relever d'un *crescendo* de la prouesse. Nous terminerons donc cette partie en traversant les différents niveaux d'intensité à l'œuvre dans ces spectacles.

B. Différents niveaux d'intensité

a. Apaiser le spectateur

Ce qui saisit le spectateur dans *Bleu Tenace*, c'est la lenteur, « le ralenti [qui] donne le temps de voir – ou donne le temps à voir. Il restitue la continuité mythique du temps, il unifie, s'impose d'emblée comme figure onirique en même temps qu'il prélève l'attention, oblige le regard à s'apaiser ou à devenir profondément scrutateur¹¹⁰. » Ce ralenti, étirant la figure acrobatique, révélant les appuis, et décomposant les mouvements est accompagné du regard et de la musique, qui suivent également la fabrication des gestes. L'état intérieur de Fanny Austray est donné à voir, sa concentration et son apaisement extraient le spectateur de l'attente. Jean-Michel Guy nomme ce principe dramaturgique la « focalisation extrême¹¹¹ » :

L'artiste, généralement dans une grande lenteur qui n'interdit pas des accélérations soudaines, attire et concentre l'attention de chaque spectateur sur un geste simple, puis sur la réalisation du geste suivant, qui semble en découler d'une manière imparablement logique. Ce qui est travaillé, c'est l'*attention* et elle seule. [...] Le spectateur impatient n'est pas simplement ralenti, il est extrait de son "état d'urgence", d'inattention permanente, d'impossible concentration, ou d'attrait immodéré pour la successions des scoops¹¹².

¹¹⁰ FEBVRE Michèle, *Danse contemporaine et théâtralité*, Chiron, 1995, p. 134.

¹¹¹ GUY Jean-Michel, « Ce que le cirque fait à la dramaturgie », *op. cit.*, p. 102.

¹¹² *Ibid.*

Cette « hyperconcentration¹¹³ » convie le spectateur à rejoindre un état de contemplation, d'autant que celui-ci n'attend plus le résultat, mais est invité à prendre lui-même conscience de chacun des appuis. Le déroulement des actions s'effectue logiquement, puisque Fanny Austry parcourt l'agrès en débutant par le bas, avant de progressivement s'élever. Elle commence par le mât, puis traverse l'angle entre le mât et la barre horizontale avant de se suspendre le long de celle-ci et de s'y hisser progressivement. « Comme le but est connu d'avance, l'intérêt du spectateur se porte nécessairement sur le chemin lui-même, sur la manière de l'emprunter, sur les infimes changements de forme ou de rythme, sur le *comment* et non sur le pourquoi¹¹⁴. » L'attention du spectateur se porte alors sur les subtilités du mouvement, notamment par un travail sur le pré-mouvement où la suite des actions semble logique. La musique, le regard et la lenteur fonctionnent de pair afin de révéler le corps en mouvement, la puissance et l'intensité du geste, qui n'apparaissent plus seulement au moment tant attendu de la prouesse mais désormais sur toute la durée de la représentation. *Bleu Tenace* donne à voir un corps en apesanteur, plaçant les spectateurs dans une attention décuplée, en dehors d'un état d'attente et de vigilance qui précède habituellement l'exploit.

b. Prolonger l'incertitude

Si l'on remarque aussi cette convergence de l'attention sur les actions de Phia Ménard, ce qui semble être accentué dans *Maison Mère*, c'est l'inverse : « 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'attention¹¹⁵ ». Bien que le rythme du spectacle ne soit pas aussi lent que celui de *Bleu Tenace*, on y retrouve également ce principe d'« hyperconcentration¹¹⁶ ». Cependant, c'est l'incertitude qui est travaillée puisque le spectateur est en doute quant au résultat recherché par l'artiste, il est aussi placé dans l'inconfort par la précarité constante de l'équilibre et du maintien de la structure en carton, qui apparaît dès le début comme un

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 103.

¹¹⁵ GUYEZ Marion, *Hybridation de l'acrobatie et du texte sur les scènes circassiennes contemporaines : dramaturgie, fiction et représentations*, *op. cit.*, p. 83.

¹¹⁶ GUY Jean-Michel, « Ce que le cirque fait à la dramaturgie », *op. cit.*, p. 102.

matériau lourd et difficilement contrôlable. La monotonie du rythme et les répétitions des actions participent également à rendre la représentation éprouvante, celle-ci étant longue voire rallongée lorsque Phia Ménard doit recommencer l'une de ses actions après un échec. Son regard, sa posture et sa méthode, significatifs de l'attention accordée à son travail, sont en décalage avec la matière imprévisible. Le début de la représentation tend donc à faire décrocher les spectateurs qui, par ennui, peuvent se désintéresser. Néanmoins, la curiosité des spectateurs revient et s'intensifie lorsque Phia Ménard place la structure et utilise la tronçonneuse, révélant de ce fait le temple, avant que ce dernier ne s'effondre. Ainsi, c'est bien l'attention qui est travaillée, cette fois-ci au travers de l'indétermination de la situation. Le manque de stabilité du temple, les boucles sonores, et la fin de la représentation exacerbent et prolongent le caractère inconfortable et éprouvant de *Maison Mère*.

c. Entre tension et apaisement

Enfin, nous pouvons nous interroger sur la variation de l'intensité au cours d'un même spectacle. Effectivement, nous avons vu que *Bleu Tenace* module plutôt l'apaisement des spectateurs tandis que dans *Maison Mère*, ce sont l'incertitude et la tension qui sont exacerbées. Le numéro traditionnel est ponctué par l'alternance ainsi que l'augmentation de la tension et du soulagement. *Cuir* nous intéresse particulièrement puisqu'il illustre justement cela. Si l'on perçoit quelques accélérations soudaines dans *Bleu Tenace*, faisant osciller la structure, cela est vite désamorcé par le sourire confiant de Fanny Austry. Lorsque Phia Ménard réussit à ériger et à stabiliser le temple à l'endroit, cela peut procurer un soulagement chez les spectateurs. Mais cette pause se voit balayée par le bruit inquiétant de la tronçonneuse et les boucles sonores qui suivent. Dans *Cuir*, ce procédé de transition d'une séquence à l'autre est saisissant. Le spectacle s'élabore selon un ensemble de séquences qui explorent respectivement divers modes de relation à l'autre au travers du main à main, dévoilant des rapports de domination, de soumission, autant que de complicité et de tendresse. Cela permet d'employer les rythmes, les intensités établies ainsi que les ruptures comme un moyen d'agir sur le spectateur. Nous repérons donc, par alternance, l'installation d'une situation inconfortable pour les spectateurs ou d'une situation de tension liée à la répétition et à l'accélération des chocs sur le sol et des respirations : « l'exécution rapide

possède un fort pouvoir d'excitation ; excitation cardio-respiratoire du danseur il va sans dire, et ses concomitances (sueur, essoufflement, râle, rictus d'effort, rougissement de la peau), qui ne sont pas sans action sur le spectateur¹¹⁷ ». Puis, le rythme du spectacle ralentit, revenant à un registre plus doux et calme, ce qui provoque un relâchement général dans la salle. C'est le rythme de l'enchaînement des gestes et des postures qui est au centre même de la création, travaillé et modulé, remplaçant alors l'enchaînement conventionnel de figures acrobatiques. Il est aisé de remarquer les effets de cette alternance et des écarts entre tension, soulagement, excitation et calme, allant parfois jusqu'à l'arrêt dans la représentation avant que ceux-ci ne reprennent sur un autre registre. Néanmoins, ces différentes intensités ne se déploient pas au travers de la difficulté des figures mais par les modalités de rapports de force entre les deux acrobates, induisant alors des variations dans les mouvements et les portés de ces derniers.

En conclusion, la finalité du spectacle de cirque n'est plus la reconnaissance de la prouesse. Celui-ci ne repose plus sur l'identification de la prouesse à un moment donné par l'accumulation du suspens et la focalisation de l'attention des spectateurs, qui tendent à provoquer simultanément exaltation et émerveillement. « En s'affranchissant du numéro, les auteurs de cirque ont découvert l'importance primordiale de la diégèse rythmique, qui ordonne les durées relatives et règle les souffles, et tenté de nouveaux formats¹¹⁸. » Cette importance primordiale de la diégèse rythmique est le premier élément qui ressort de ces analyses. Le travail du rythme dans *Maison Mère*, *Bleu Tenace* et *Cuir*, confère à ces spectacles une intensité particulière, par la mise en place de différents niveaux de tension et/ou de soulagement. Ce qui semble au centre de ces trois représentations, c'est également cette volonté d'attirer le regard des spectateurs sur le mouvement continu et le surgissement du geste, en bousculant les repères et les contours de la figure acrobatique : « il ne s'agit plus, pour le spectateur, d'admirer le tour de force de telle figure en reconnaissant sa difficulté, mais d'associer le mouvement à des sens multiples, et de le percevoir autant en puissance qu'en acte¹¹⁹ ». La

¹¹⁷ FEBVRE Michèle, *Danse contemporaine et théâtralité*, *op. cit.*, p. 138.

¹¹⁸ GUY Jean-Michel, « Ce que le cirque fait à la dramaturgie », *op. cit.*, p. 98.

¹¹⁹ MARTINEZ Ariane, « Ce que la dramaturgie doit au cirque », *op. cit.*, p. 78.

représentation de corps magnifiés et embellis se voit alors remplacée par la monstration des effets directs de l'effort chez l'interprète, révélant autrement la puissance de son engagement physique. En réinvestissant les procédés de la mise en scène de la prouesse tels que les expressions de l'artiste et la musique, ces artistes développent un nouveau type d'attention à l'œuvre en déjouant ou en surjouant l'attente de l'exploit : en extrayant le spectateur de sa situation d'attente dans *Bleu Tenace*, ou bien en redoublant l'incertitude dans *Maison Mère* (d'autant plus que la construction sera détruite), ou encore par l'instabilité des situations dans *Cuir*. Alors, « 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 formelles¹²⁰ ». Ces spectacles se détachant d'un noyau narratif au profit de l'organisation de différentes intensités, où le sens se dérobe, révèlent leur potentiel kinesthésique, en procurant des sensations aux spectateurs et en les amenant à affiner leur perception, leur sensibilité, leur capacité d'attention. Enfin, ces analyses révèlent également le potentiel émotionnel propre au cirque, par la modification et le détournement de la « capitalisation du suspens et de l'attention¹²¹ ».

Ce que les spectateurs recherchent dans le cirque traditionnel, c'est la reconnaissance des aptitudes physiques extraordinaires des circassiens. Le numéro fonctionne selon cet attendu, en promouvant sur-hommes et sur-femmes capables de l'impossible et repoussant aisément les limites. Dans cette première partie, nous observons davantage la monstration de l'effort physique, et moins la reconnaissance voire la présence de la virtuosité technique propre à la discipline circassienne, notamment dans *Maison Mère*. « Le "nouveau cirque" [a] travaillé à questionner la virtuosité technique et la tension du toujours plus de risque, au point de parfois chercher à s'en défaire¹²² ». S'il n'est plus question de valoriser des capacités hors du commun mais de rechercher la qualité d'une présence, d'une émotion ou d'une figure, peut-on

¹²⁰ Marion Guyez ajoute en note : « 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. » GUYEZ Marion, *Hybridation de l'acrobatie et du texte sur les scènes circassiennes contemporaines : dramaturgie, fiction et représentations*, op. cit., p. 190.

¹²¹ METAIS-CHASTANIER Barbara, « Écriture(s) du cirque : un dramaturgie ? », op.cit., p. 8.

¹²² *Ibid.*, p. 2.

encore parler de virtuosité ? Nous verrons dans la partie suivante comment la virtuosité circassienne tend à se redéfinir dans sa rencontre avec d'autres techniques corporelles.

PARTIE II : Nouvelles virtuosités

Le spectacle de cirque traditionnel se compose d'une succession de numéros virtuoses. Bien que les numéros soient hétérogènes, tous suivent la logique de la démonstration de virtuosité. Cette valorisation des tours de force et des traits de courage des artistes produit un engouement chez les spectateurs, qui attendent d'être émerveillés devant les capacités extraordinaires des circassiens. « Pendant très longtemps, les cirques classiques se sont attachés à mettre surtout en avant les qualités techniques de leurs interprètes. Le nombre de vrilles, de saltos, de balles de jonglage ou de fauves dans la cage va vite devenir l'atout majeur des campagnes publicitaires de ces enseignes¹²³ ». Mais, comme nous l'avons vu dans la première partie, le cirque nouveau cristallise d'autres représentations des corps en envisageant un autre rapport à la performance physique et à la démonstration technique. Nous aborderons donc cette question sur l'angle de la virtuosité, qui semble moins présente sur la scène circassienne contemporaine. Pour ce faire, nous nous intéresserons principalement à des spectacles que nous identifions proches de l'acrobatie au sol et qui nous semblent être les plus appropriés afin d'investiguer cette question, notamment en lien avec la danse. Enfin, nous tenterons de faire dialoguer la virtuosité telle que vécue par les artistes avec celle vue et attendue par les spectateurs. Nous mêlerons donc des éléments d'analyse sur les spectacles avec les discours portés par les artistes du corpus.

1. Spectacles étudiés

A. *Les jambes à son cou*, Jean-Baptiste André, Eddy Pallaro, Association W

Gymnaste de haut niveau durant son enfance, Jean-Baptiste André intègre le CNAC en 1998. Il se spécialise en équilibre sur les mains, et suit lors de sa formation un cursus de trois ans en clown. Il participe dès sa deuxième année à des projets extérieurs, au Conservatoire de musique et de danse de Reims, et au Frac de Champagne-Ardenne. Deux ans après sa sortie du CNAC, en 2004, il crée *Intérieur nuit*, première pièce entre danse, cirque et arts visuels, avant de concevoir en 2006 *Comme en plein jour*. Ces deux spectacles forment un diptyque sur la métamorphose du corps. Ayant travaillé avec en

¹²³ FAGOT Sylvain, *Le cirque, entre culture du corps et culture du risque*, op.cit., p. 20.

tant qu'interprète auprès des chorégraphes Philippe Découflé et François Verret mais aussi Yoann Bourgeois, puis en collaboration avec des acrobates-danseurs tels que Julia Christ et Dimitri Jourde, et enfin avec l'écrivain Eddy Pallaro ou encore le plasticien Vincent Lamouroux, Jean-Baptiste André place l'échange au cœur de sa démarche artistique : « chaque projet prolonge une démarche qui interroge les champs artistiques, les formats et les contextes de représentation¹²⁴ ». Ce dernier crée ainsi par cycles de trois spectacles : de 2013 à 2016, il s'intéresse au format de représentation, de 2017 à 2020, il investit la thématique du « singulier/pluriel », avant de se diriger vers la notion de variation en 2021. Il crée alors en 2022, en collaboration avec l'écrivain Eddy Pallaro, *Les Jambes à son cou*¹²⁵, spectacle jeune public d'une durée de cinquante minutes. Comme son titre l'indique, ce spectacle se joue des expressions de la langue française qui mobilisent une partie du corps telles que « prendre ses jambes à son cou », « s'en donner à cœur joie » ou « avoir la peau de quelqu'un ». Ces expressions sont le « support de représentation parlée et gesticulée. [...] C'est la question de la vanité du récit : on n'arrive pas à raconter alors on vous montre. Ou bien, on n'arrive pas à se mettre en jeu alors on vous explique¹²⁶ ». *Les Jambes à son cou* articule les capacités techniques et vocales du corps afin de véhiculer du sens, par la danse, l'acrobatie et le jeu. Jean-Baptiste André est accompagné sur scène par deux interprètes acrobates-danseurs, Fanny Alvarez, formée à la bascule et aux portés acrobatiques, et Quentin Folcher, spécialisé en équilibres sur les mains et en acrobatie-dansée. L'équipe travaille avec l'écrivain Eddy Pallaro qui co-signe la pièce, ainsi que la collaboratrice artistique Mélanie Maussion.

Les jambes à son cou se déroule dans une salle où le dispositif scénique est frontal. Sur scène, un parterre blanc délimite l'espace de jeu. Deux portants de vêtements et d'accessoires sont installés de chaque côté du praticable. Ces éléments feront office de vestiaires, derrière lesquels les interprètes vont se changer, enfiler une veste ou une casquette au cours de la représentation. Jean-Baptiste André, Fanny

¹²⁴ Présentation de la compagnie, sur le site internet de l'Association W, [<http://associationw.com/index.php/association-w>], consulté le 01 décembre 2021.

¹²⁵ ANDRE Jean-Baptiste (conception, mise en scène, chorégraphie), PALLARO Eddy (texte et collaboration à la dramaturgie), ALVAREZ Fanny, ANDRE Jean-Baptiste, FOLCHER Quentin (interprétation), *Les jambes à son cou*, 7 avril 2022, ZEF, Scène Nationale de Marseille. Spectacle vu le 11 mai 2022, Canal Théâtre de Redon et le 19 octobre 2022, Le Triangle, Rennes.

¹²⁶ Dossier de création de *Les jambes à son cou*, p. 6.

Alvarez et Quentin Folcher, vêtus de couleurs vives, sortent du rideau noir au lointain et s'installent sur trois tabourets placés à l'avant-scène. Les artistes entrent en scène afin de se présenter puis d'expliquer leur projet face aux spectateurs. La représentation commence ainsi par une mise en abyme où chacun pose des questions sur le spectacle : « C'est quoi *Les jambes à son cou* ? », puis « c'est quoi cette expression ? », avant de le mettre en pratique : « on va essayer de prendre ses jambes à son cou ». En une sorte d'exposition du processus de création, les trois interprètes détournent une seule et même expression, essayent d'en trouver toutes les combinaisons possibles, jusqu'à rater leur dernière tentative.

Ces derniers commencent alors un tirage au sort. L'un après l'autre, ils sélectionnent une expression dans un chapeau, telle que « mordre la vie à pleines dents » ou bien « les bras m'en tombent », mais aussi « s'en donner à cœur joie », qu'ils essaient de faire deviner par le mime aux autres ainsi qu'aux spectateurs, invités à participer. Puis Fanny Alvarez s'individualise et raconte une histoire, faisant dériver le spectacle vers une courte fiction sur « les mains baladeuses ». Elle traduit physiquement ce qu'elle raconte sur un ton énergique : elle est si joyeuse qu'elle réalise ses acrobaties tout en parlant, et elle se fait projeter vers l'avant de la scène par Jean-Baptiste André et Quentin Folcher lorsqu'elle évoque l'arrêt brutal du bus dans lequel elle se situe à cet instant du récit. Après cette séquence, les trois interprètes entament une danse, délimitant une pause temporelle dans le spectacle. Puis, ces derniers, essoufflés, commencent à se questionner sur ce qui se passe dans leur corps. Ils examinent leur anatomie : le cœur, le foie, l'estomac, la rate. Quentin Folcher déplace à nouveau le fil de la représentation. Il évoque son dos, douloureux. Il explique aller à la piscine pour prendre soin de son corps. De nouveau, les expressions se glissent dans le récit, dans le texte tout comme dans sa gestuelle. Jean-Baptiste André poursuit par une séquence dansée sur des expressions exprimant la douleur, lui permettant de mêler l'exploration de qualités physiques et corporelles en lien avec les expressions énoncées. Après une coupure sans transition, le spectacle se referme par une séquence prenant la forme d'un « abécédaire » des figures et expressions traversées durant la représentation. Ce générique de fin opère un passage de relais vers les spectateurs qui pourront continuer après le spectacle. En effet, *Les Jambes à son cou* se voit prolongé par l'édition du

carnet de création « A tête reposée¹²⁷ », dans lequel est retracé le processus de création du spectacle, ainsi que des images et des jeux permettant aux spectateurs de remettre en corps quelques unes de ces figures.

Dans ce format jeune public se présentant comme ludique et alternant des interventions adressées au public, des courtes fictions et des chorégraphies, nous nous interrogerons sur la dissimulation de la virtuosité par l’articulation de différents registres d’expression, situés entre le cirque, la danse et le théâtre.

B. *Through the Grapevine*, Alexander Vantournhout, Not Standing

Gymnaste de compétition durant son enfance, Alexander Vantournhout entre à l’École supérieure des arts du cirque de Bruxelles (ESAC) en 2007. Il se spécialise en roue individuelle, mais aussi en jonglerie et en acrobatie. Il multiplie les apprentissages en danse : il se forme à la Performing Arts Research and Training Studios de Bruxelles (P.A.R.T.S.), école fondée par la chorégraphe Anne Teresa De Keersmaecker ; il suit également l’enseignement de Steve Paxton au Vermont, fondateur du Judson Church Dance Theatre et spécialiste du *contact-improvisation*, mais aussi de Lisa Nelson. Il s’intéresse aussi à des approches athlétiques du mouvement. En 2014, Alexander Vantournhout crée son premier spectacle de roue cyr nommé *Caprices*. Il entame en 2015 une collaboration avec la dramaturge Bauke Lievens afin de créer *ANECKXANDER*. Avec cette création, il s’éloigne de la roue individuelle et recentre sa recherche autour de son propre corps, par l’utilisation de prothèses telles que des gants de boxe et des chaussures à plateforme. Il y explore la transformation de ses caractéristiques corporelles et développe une recherche par rapport à l’équilibre, à la contorsion, et au potentiel cinétique de ses mouvements. Cette exploration continue notamment dans *Raphaël* (2017), où il manipule le corps de son partenaire, Raphaël Billet, puis dans *Through the grapevine*¹²⁸, créé en 2020, que nous analyserons dans le cadre de cette recherche. Durant près d’une heure, Axel Guérin et Alexander

¹²⁷ « A tête reposée », *manuel de spectacle* – carnet de création tiré du spectacle *Les jambes à son cou*, sur une idée de Jean-Baptiste André, un ouvrage conçu par Barbara Govin (illustration) et Nina Bahsoun (graphisme), 2022.

¹²⁸ VANTOURNHOUT Alexander (conception et chorégraphie), GUERIN Axel et VANTOURNHOUT ALEXANDER (création et interprétation), *Through the Grapevine*, 03 octobre 2020, Festival Actoral, Marseille. Spectacle vu le 16 mai 2022, La Passerelle, Saint-Brieuc.

Vantournhout se comparent : ils observent scrupuleusement leurs différences, comparent leurs proportions, jusqu'à ce que ces écarts deviennent les appuis de figures à la fois plastiques et dansantes.

Dans un dispositif frontal, l'espace scénique est cadré par un tapis blanc en vinyle, rappelant l'espace d'entraînement. Cinq bandes grises tracées au sol ainsi que deux rangées de projecteurs placés de chaque côté du praticable soulignent la profondeur du plateau. Deux blocs rectangulaires sont situés au fond de la scène. Au début de la représentation, les projecteurs sont éteints, la lumière blanche provient des cintres. Les deux interprètes, Axel Guérin et Alexander Vantournhout, sont vêtus chacun d'un short court de couleur jaune avec une bande rouge sur le côté. Ces derniers arrivent directement sur scène et se placent au centre de celle-ci, face aux spectateurs. Ils présentent *a priori* un gabarit similaire, mais ils commencent à regarder leurs pieds, puis à comparer la longueur de leurs bras, épaule contre épaule. Les deux acrobates procèdent à un état des lieux de leurs morphologies. Ils se tournent l'un face à l'autre, sur l'axe de l'avant-bras qu'ils ont en contact. Ils s'allongent ensuite ventre et coudes sur le sol, et tentent chacun leur tour de baisser leur avant-bras vers l'autre afin de toucher la main du partenaire : Alexander Vantournhout frôle le poignet d'Axel Guérin, alors que ce dernier peut atteindre la main d'Alexander Vantournhout sans aucun problème. Légèrement étonnés, ils recommencent plusieurs fois, en accélérant. Ils font glisser leur avant-bras sur le sol, dessinant un demi cercle. Inversement, Alexander Vantournhout passe sans problème, tandis qu'Axel Guérin se voit bloqué par le coude de son partenaire, face à lui. Les interprètes, de nouveau surpris, recommencent leur geste. Ceux-ci sortent de l'espace du praticable et rejoignent le mur de la scène côté jardin afin de comparer les proportions de leurs jambes et leurs dos par rapport à leurs bustes. Ils remarquent encore une fois un écart, et se partagent quelques sourires. Puis, ils reviennent sur le praticable et continuent ces explorations toujours très protocolaires, provoquant quelques rires dans la salle. Ils regardent la longueur de leurs bras, en commençant par l'avant-bras, puis le bras entier, avant de s'installer sur les blocs rectangulaires au fond de la scène pour comparer la taille de leurs bustes lorsqu'ils sont assis. Ils se lèvent, se regardent, puis se rassoient et se regardent à nouveau. Assis au sol, ils reviennent jusqu'à l'avant scène en glissant leurs jambes, traçant des demi-

cercles. Ils se relèvent et cette fois-ci, c'est l'écart de distance parcourue qui les interroge.

Finalement, il y a toujours un écart, une différence, et les deux interprètes font le constat de leurs singularités par touches d'humour, laissant progressivement place à un duo entre danse et portés acrobatiques. On observe des emboîtements, des transferts de poids, les acrobates s'intercalent l'un et l'autre dans les figures, modifiant parfois les appuis de l'un, ou accompagnant les gestes de l'autre. Les figures statiques se dynamisent et occupent de plus en plus l'espace. La représentation tend à se déplacer vers plus de fluidité et de rythme, où les corps s'entrecroisent, s'incorporent et s'alternent. Une musique intervient périodiquement, son tempo est coordonné au rythme des mouvements, accompagnée d'un changement de la luminosité où les projecteurs au sol diffusent une lumière basse et chaude, donnant aux enchaînements un caractère plus dansé. Les deux interprètes forment donc des figures mobiles, basées sur des principes morphologiques. Ils jouent également du potentiel de la frontalité pour la transformation des corps, notamment lorsqu'ils sont assis face au public, et que l'un d'entre eux récupère les jambes de l'autre, donnant l'impression d'une personne à deux, trois, voire quatre jambes. Les déplacements géométriques laissent entrevoir des figures symétriques et plastiques, tandis que les contours des corps sont parfois brouillés dans une représentation qui opère comme un trompe-l'œil par le mouvement cinétique des corps dans un dispositif assumant sa frontalité.

Through the grapevine nous intéresse en cela que « le résultat est un langage tout à fait unique, quelque part entre la gymnastique acrobatique, la danse contemporaine et la sculpture¹²⁹ », désamorçant la virtuosité par la réalisation d'actions en apparence vaines mais qui n'en sont pas moins techniques.

2. Du corps performant vers la singularité créatrice

Dans le cirque traditionnel, chaque numéro est une démonstration des qualités physiques que l'artiste maîtrise dans sa spécialité (acrobatie, jonglage, clown...). Nous

¹²⁹ VANHAESEBROUCK Karel, « Les détours circassiens d'Alexander Vantournhout », « Portraits », Artcena, [<https://www.artcena.fr/actualites-de-la-creation/magazine/portraits/alexander-vantournhout/les-detours-circassiens-dalexander-vantournhout>], consulté le 23 mars 2023.

avons précédemment remarqué que le numéro fonctionne habituellement selon une « capitalisation du suspens et de l'attention¹³⁰ », où « le dépassement de soi est la clef de voûte du spectacle. Il est porteur de sens et sert à obtenir l'adhésion du public¹³¹ ». Le spectacle de cirque traditionnel se fonde ainsi sur la virtuosité corporelle, où les corps des artistes sont valorisés dans un face à face avec le risque et le danger. Nous commencerons donc notre réflexion par repérer les spécificités de la virtuosité circassienne traditionnelle. Puis, nous nous intéresserons aux mutations engendrées par le cirque nouveau et par l'avènement de l'auctorialité circassienne.

A. Caractéristiques de l'excellence circassienne

a. Le numéro traditionnel : représentation d'un corps idéalisé

La virtuosité désigne le « talent de virtuose, [la] maîtrise parfaite d'une technique instrumentale ou vocale¹³² » ou encore une « grande habileté technique (qui requiert des aptitudes physiques ou intellectuelles)¹³³ ». Le cirque traditionnel se veut représentatif de cette grande habileté corporelle dont les artistes font preuve. Cela est notamment lié au contexte dans lequel cette forme évolue :

Les arts acrobatiques se sont développés dans le courant du XIX^e siècle, ils s'inscrivent dans une logique de progrès et d'ascension propres à la modernité. Selon le chercheur australien Gillian Arrighi, le spectacle de cirque est une « démonstration de modernité ». 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 [...] 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 faire¹³⁴.

¹³⁰ METAIS-CHASTANIER Barbara, « Écriture(s) du cirque : un dramaturgie ? », *op.cit.*, p. 8.

¹³¹ FAGOT Sylvain, *Le cirque, entre culture du corps et culture du risque*, *op.cit.*, p. 98.

¹³² Définition de « virtuosité », Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, [<https://www.cnrtl.fr/definition/virtuosit%C3%A9>], consulté le 06 mai 2023.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ GUYEZ Marion, *Hybridation de l'acrobatie et du texte sur les scènes circassiennes contemporaines : dramaturgie, fiction et représentations*, *op.cit.*, p. 42-43.

Lorsqu'il se développe au XIXe siècle, le cirque aux origines militaires incarne différentes valeurs telles que le progrès, le courage, et le dépassement de soi. Les corps en représentation sont intrinsèquement liés aux modèles sociétaux, où « la fascination grandissante pour la machine et la technique qui se développe au dix-neuvième siècle pousse la virtuosité vers la recherche d'un perfectionnement technique toujours plus grand, vers un désir d'aller toujours plus loin dans la difficulté vaincue¹³⁵ ». Les évolutions techniques soutiennent ainsi l'affirmation d'une virtuosité circassienne, dans une forme spectaculaire où domine une vision techniciste du corps. Les prouesses mises en avant dans les enseignes du cirque traditionnel, qui sont le nombre de vrille ou de saltos, exposent un travail physique efficace et quantifiable dans une constante recherche de records à battre. La démonstration technique s'accompagne donc d'une performance physique : « Repoussant toujours “plus loin et plus haut” les limites de leur discipline, les artistes de cirque *académique* font de leur corps l'objet d'un façonnage extrême, acquis dans la répétition des mouvements et dans la souffrance de l'entraînement. Ce genre de cirque construit le spectacle autour de la reconnaissance du travail corporel parfaitement exécuté, autour d'une “esthétique du travail physique” [Barthes, *Mythologies*]¹³⁶ ». L'esthétique du cirque traditionnel fonctionne sur la valorisation du travail corporel, « où le travailleur culturel répond à l'attente de la foule par une surreprésentation de la domination du corps¹³⁷ ». Le corps, médium primordial du spectacle, est préparé, modelé et transformé en vue de la réalisation optimale de la performance physique. Ce souci de virtuosité montre sur scène des corps parfaits, idéalisés et extraordinaires, suscitant l'engouement des spectateurs.

Le cirque traditionnel, reprenant les principes des grandes entreprises qui se développent au XIXe-XXe siècle, hérite donc d'une vision de la virtuosité comme la recherche de perfectionnement technique et de progrès. Le numéro fonctionne selon la reconnaissance d'un travail corporel rigoureusement incorporé. La virtuosité implique alors la présentation de corps infaillibles et surhumains. Puisque le corps circassien semble être l'instrument de la prouesse, il nous faut commencer par revenir sur la formation de ce dernier.

¹³⁵ DUMONT Agathe, *Pour une exploration du geste virtuose en danse, passage XXe-XXIe siècles. Danseurs, « breakers », acrobates au travail*, thèse de doctorat en Études théâtrales, dirigée par Christine Hamon-Siréjols et Betty Lefèvre, soutenue le 3 décembre 2011 à Paris 3, p. 19.

¹³⁶ FAGOT Sylvain, *Le cirque, entre culture du corps et culture du risque, op.cit.*, p. 27.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 96.

b. L'hyperspécialisation

Comme le fait remarquer Philippe Goudard dans *Le cirque entre l'élan et la chute, une esthétique du risque*, « la première étape de la réalisation d'une prouesse ou d'un numéro est donc l'apprentissage de gestes de base par répétitions¹³⁸ ». Cet entraînement est un moyen pour l'artiste d'acquérir une « compétence gestuelle qui lui permet de prendre, s'il le souhaite, un maximum de risques avec en principe la sécurité la plus grande¹³⁹ ». Effectivement, la réalisation d'actes complexes et parfois dangereux nécessite de passer par un entraînement rigoureux, de haut niveau. Philippe Goudard décrit l'apprentissage circassien par phases : d'abord la sollicitation, puis le contrôle et enfin la maîtrise de la fonction d'équilibration par la répétition de gestes de bases, « [ceux-ci ayant] pour finalité de contrôler la mise en déséquilibre volontaire initiale (marcher sur le fil, s'élancer en arrière...) et le risque qu'elle induit¹⁴⁰ ». Cet entraînement par répétition des gestes de base permet à l'artiste de maîtriser le risque de chute en intégrant des automatismes et en développant sa musculature, sa force et sa souplesse. « La quatrième phase est celle de la virtuosité. Le pratiquant est capable de modifier la vitesse d'exécution, l'amplitude et la force, le nombre et l'enchaînement des figures. Elle lui permet de s'exprimer et d'atteindre éventuellement un niveau d'excellence propice à la création d'une œuvre d'art¹⁴¹. » L'apprenti acquiert donc ces compétences gestuelles dans l'objectif d'excellence, lui permettant de maîtriser avec précision la réalisation des figures les plus complexes. Les artistes incorporent donc les techniques du corps de la discipline circassienne, si bien que :

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 subit, 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 assimilé par la mémoire du corps, que cet espace physique et mental propice au malaise devienne *ordinaire*¹⁴².

¹³⁸ GOUDARD Philippe, *Le cirque entre l'élan et la chute, une esthétique du risque*, *op.cit.*, p. 28.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 31.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 27.

¹⁴¹ GOUDARD Philippe, « Esthétique du risque : du corps sacrifié au corps abandonné », *op.cit.*, p. 25.

¹⁴² GUYEZ Marion, « Poétique de l'acrobatie », *op.cit.*, p. 121.

Ces techniques du corps conditionnent l'artiste de cirque qui voit son schéma corporel modifié, ses capacités motrices et perceptives transformées.

Or, le cirque compte quatre disciplines de base que sont la manipulation d'objets, l'acrobatie, le dressage et le jeu clownesque, pouvant se combiner en spécialités. Chacune nécessite la maîtrise de techniques spécifiques. En effet, l'acrobate cherchera plutôt à développer sa force, son élasticité et sa souplesse, en travaillant son endurance, son équilibre, ses appuis et ses transferts de poids, tandis que le jongleur portera plutôt son attention sur le tempo et la précision de ses gestes. Une telle exigence physique requiert une spécialisation dans l'une de ces disciplines circassiennes. Le circassien doit affiner la précision de ses processus neuromusculaires et psychiques en vue d'une « hyperspécialisation¹⁴³ ». Formé au CNAC, Jean-Baptiste André témoigne :

En apprenant les équilibres, je dois passer par des exercices simples et répétitifs qui me permettront ensuite de progresser vers d'autres positions ou d'autres niveaux de difficulté. Tout cela est référencé par des grilles de figures et de niveaux d'exécution. L'acquisition d'une figure est une sorte de lexique, un vocabulaire interne à chaque discipline, et commun aux artistes de cirque qui pratiquent la discipline en question¹⁴⁴.

Ces exercices lui permettent de maîtriser les grands principes de l'acrobatie au sol tels que les rotations libres (salto ou vrille) et particulièrement, dans le cas de Jean-Baptiste André, les appuis tendus renversés qui portent avant tout sur le positionnement du corps et le maintien de la position en appui sur les mains. Alexander Vantournhout suit un enseignement de trois années à l'ESAC, école dont l'ambition est « l'excellence [du circassien] dans la maîtrise de sa spécialité en arts du cirque¹⁴⁵ ». Ce dernier, également formé aux techniques acrobatiques, se spécialise toutefois en roue Cyr, nécessitant l'incorporation d'une technique différente de Jean-Baptiste André. En effet, les appuis ne sont plus seulement en contact avec le sol mais se pensent en fonction de la mobilité de l'agrès. Sur la roue Cyr, les acrobates se servent de l'inertie de la roue et de leur corps, transférant leur poids de droite à gauche afin de tourner sur eux-mêmes. C'est à partir de ce principe que se déploient des figures variées aux différents niveaux

¹⁴³ GOUDARD Philippe, « Esthétique du risque : du corps sacrifié au corps abandonné », *op.cit.*, p. 23-34, p. 25.

¹⁴⁴ ANDRE Jean-Baptiste, in QUENTIN Anne, *Le processus de création dans le cirque contemporain*, *op.cit.*, p. 135.

¹⁴⁵ « Grille des cours », site internet de l'École supérieure des Arts du Cirque, [<https://esac.be/cours/grille-des-cours/>], consulté le 15 août 2023.

d'exécution. Chaque artiste intègre donc un vocabulaire commun à la discipline en question, « un alphabet de figure et de structures¹⁴⁶ » codifié et propre à chacune des spécialités du cirque.

Dans sa thèse, Agathe Dumont fait remarquer que « dans ses usages historiques, la notion de virtuosité se réfère à un talent et en premier lieu à la maîtrise d'un métier ou d'un savoir-faire. L'idée de spécialisation lui est fortement associée, impliquant à la fois la faculté de "connaître" et de "faire", *a priori* avec excellence, l'idée du "bien faire" étant primordiale¹⁴⁷ ». Cette notion, qui apparaît premièrement dans le domaine scientifique, avant de migrer vers la sphère artistique, vient peu à peu désigner une capacité d'exécution remarquable au sein d'un domaine, d'une pratique, de façon presque hors-norme. Cette « hyperspécialisation¹⁴⁸ » circassienne semble être le vecteur de cette virtuosité, conférant aux artistes ce statut extraordinaire, dans la maîtrise d'un métier ou d'un savoir-faire. De ce fait, la virtuosité se voit étroitement liée au cadre de la discipline :

Ainsi, le premier élément qui définit l'interprète comme virtuose est sa discipline. Nous classerons dans la catégorie des disciplines, les pratiques du corps qui font usage d'une corporéité différente. Ainsi, le cirque et la danse sont deux disciplines différentes. Mais, à l'intérieur du système circassien, on parlera aussi de disciplines, ou de spécialités : les acrobaties au sol, les acrobaties aériennes, le clown. Elles-mêmes ont des spécificités qui font appel à des compétences techniques très particulières et que l'on peut décliner en un certain nombre de "métiers" ou d'artisanats : l'équilibriste sur les mains, le fil de feriste, le porteur, le voltigeur¹⁴⁹.

Comme le démontre cette citation, les interprètes sont définis par leur discipline en cela qu'ils développent une corporéité, un usage du corps propre à leur spécialité.

Afin de devenir virtuoses, les circassiens suivent un entraînement proche du sport de haut niveau, en vue de l'acquisition et de la maîtrise d'un savoir-faire précis. Cet apprentissage se fait dans une recherche d'efficacité (amélioration des capacités, développement des automatismes et maîtrise du danger), engendrant pour l'artiste une

¹⁴⁶ GOUDARD Philippe, *Le cirque entre l'élan et la chute. Une esthétique du risque*, *op.cit.*, p. 28.

¹⁴⁷ DUMONT Agathe, *Pour une exploration du geste virtuose en danse, passage XXe-XXIe siècles. Danseurs, « breakers », acrobates au travail*, *op.cit.*, p. 18.

¹⁴⁸ GOUDARD Philippe, « Esthétique du risque : du corps sacrifié au corps abandonné », *op.cit.*, p. 25.

¹⁴⁹ DUMONT Agathe, *Pour une exploration du geste virtuose en danse, passage XXe-XXIe siècles. Danseurs, « breakers », acrobates au travail*, *op.cit.*, p. 76-77.

métamorphose de son corps et de ses usages de celui-ci. Programmé au dépassement de ses limites, l'acrobate développe un corps d'excellence, répondant à un modèle académique. Comme Philippe Goudard le rappelle : « la capacité à réaliser ces actions [physiques constitutives des disciplines des arts du cirque] exige de l'amateur de cirque un apprentissage qui transforme l'amusement en *discipline*¹⁵⁰ ». L'artiste virtuose se voit ainsi associé à son savoir-faire. Pourtant, nous remarquons depuis l'avènement du cirque nouveau que le corps ne semble plus conçu seulement pour sa performance physique. Cela relève néanmoins d'un paradoxe entre la formation de haut niveau de ces artistes et leur travail de création. Nous tenterons, dans ce qui suit, de retracer ces changements.

B. Entre la technique et l'artistique

a. L'interprète-créateur

Dans ses usages historiques, la virtuosité implique la différenciation entre le savoir-faire technique et la création artistique : « depuis le dix-neuvième siècle, il est le plus souvent fait référence à la théorie musicale lorsqu'on parle de virtuosité. On emploie en effet le terme pour illustrer l'exécution matérielle de la musique : l'interprète est alors considéré comme un exécutant tandis que le génie de la création est attribué aux compositeurs¹⁵¹ ». Le terme désigne alors la capacité de l'interprète à réaliser la partition avec excellence et habileté, qu'elle soit musicale, textuelle ou scénique. Cet usage révèle une distinction entre l'exécution technique, placée du côté de l'interprète, et le génie créatif, attribué à l'auteur de la partition.

Le cirque traditionnel est particulier en cela que les artistes sont à la fois interprètes et créateurs de leur propre numéro. Néanmoins, ces derniers composent à partir d'un répertoire de figures codifiées déjà existantes et leur rôle consiste à organiser l'enchaînement des séquences acrobatiques. En outre, le mode de création est familial, dans lequel les numéros sont souvent interchangeables. De ce fait, le nom du circassien

¹⁵⁰ GOUDARD Philippe, *Le cirque entre l'élan et la chute. Une esthétique du risque*, op.cit., p. 26.

¹⁵¹ DUMONT Agathe, *Pour une exploration du geste virtuose en danse, passage XXe-XXIe siècles. Danseurs, « breakers », acrobates au travail*, op.cit., p. 17-18.

disparaît derrière celui du cirque dans son ensemble. Il ne s'agit donc pas encore du statut de créateur, au sens de l'innovation et de la réflexion sur la discipline artistique.

Les transformations engendrées par le cirque nouveau s'illustrent par le refus de la valorisation de la technique, « où la performance [physique] est reléguée en second plan, derrière la proposition artistique d'ensemble (qui parfois masque la prestation physique de l'artiste)¹⁵² ». Le cirque nouveau entraîne un changement dans la production du spectacle de cirque. La compilation de numéros, indépendants et parfois substituables, sont remplacés par une œuvre singulière. Ce sont alors les prémices d'une pensée sur la dramaturgie circassienne qui se construit en lien avec la technique : « le travail de la malléabilité du corps acrobate n'est [...] plus effectué *pour lui-même*, mais pensé *en relation* avec un sens et une dramaturgie qui le dépassent¹⁵³ ». Les écoles nationales qui apparaissent avec ces mouvements se fondent sur ces préoccupations mêlant l'artistique et la technique. Au début du CNAC, « la place de l'exploit individuel, le rapport des enseignements artistiques aux techniques de cirque sont très discutés¹⁵⁴ ». Sous la direction de Bernard Turin, l'école instaure le spectacle de sortie d'études durant lequel les circassiens rencontrent des metteurs en scènes et chorégraphes. Cela leur permet de travailler à l'interprétation mais également d'intégrer un souci de réflexion sur leur discipline en regard d'autres pratiques. Ainsi, en passant par les enseignements du CNAC :

Le jeune formé aux arts du cirque devait être reconnu comme un "artiste-interprète" dans le cas du brevet et, dans le cas du diplôme, "comme un concepteur-réalisateur de numéros dans une ou plusieurs techniques spécifiques du cirque, conforté par une formation d'acteur". La spécificité de cette formation résultait de deux tendances convergentes : la polyvalence et le statut d'artiste¹⁵⁵.

Ariane Martinez fait remarquer que « ce travail a d'ailleurs si bien porté ses fruits que la très courte vogue de la "mise en piste" (à la fin des années 1990), où l'artiste signataire du spectacle était parfois un.e chorégraphe ou un.e metteur.se en scène, a été débordée

¹⁵² FAGOT Sylvain, *Le cirque, entre culture du corps et culture du risque*, *op.cit.*, p. 41.

¹⁵³ GUYEZ Marion, « Poétique de l'acrobatie », *op.cit.*, p. 125.

¹⁵⁴ « Histoire du Centre national des arts du cirque », site internet du Centre national des arts du cirque – CNAC, [https://cnac.fr/article/459_Histoire-du-Centre-national-des-arts-du-cirque], consulté le 5 avril 2023.

¹⁵⁵ PENCENAT Corine, « Athlète, acteur, artiste », in WALLON Emmanuel (dir.), *Le Cirque au risque de l'art*, Actes Sud-papiers, 2002, p. 43-52, p. 49-50.

et dépassée par une vague d'artistes-créateurs-penseurs de cirque qui étaient leur propres dramaturges¹⁵⁶ ». Ainsi, au début des années 2000, les artistes formés dans cette école nationale revendiqueront leur capacité à interpréter autant qu'à créer des œuvres. L'ESAC, située en Belgique, rejoint les mouvements du nouveau cirque français et partage dès ses débuts les mêmes valeurs de transmission. L'école se donne l'objectif de « former un artiste auteur et créateur », et « si l'axe principal de la formation est artistique, il se double d'une recherche de la plus haute technicité tout en privilégiant une approche résolument contemporaine¹⁵⁷ ». Ces deux écoles dans lesquelles ont été formé Jean-Baptiste André et Alexander Vantournhout prêtent attention tant à la recherche artistique qu'à l'incorporation d'une spécificité technique.

Les artistes de notre corpus connaissent un parcours d'interprète : Alexander Vantournhout joue en 2018 dans *La Rose en céramique* de Scali Delpéyrat ; Jean-Baptiste André quant à lui est interprète dès ses débuts pour de nombreux chorégraphes. Toutefois, ils sont également auteurs, et les spectacles étudiés nous intéressent en cela qu'ils font partie intégrante de leur réflexion artistique. Alexander Vantournhout, qui signe *Through the grapevine*, prolonge sa recherche sur les particularités du corps, en faisant notamment référence à sa création *Aneckxander* (2015) dont il reprend l'une des séquences, cette fois-ci dans le format du duo. Quant à Jean-Baptiste André, il imagine un nouveau répertoire de figures entre danse, cirque et parole à partir des expressions figurées. Il co-écrit par ailleurs *Les Jambes à son cou* avec l'auteur Eddy Pallaro, qui, par son écriture, restitue la spécificité des acrobates à partir des improvisations réalisées.

Ce parcours historique nous montre que « les acrobates ont la spécificité d'être, très majoritairement, une certaine forme d'"auteurs en scène" pour emprunter l'expression théorisée par Marion Cousin, c'est-à-dire qui écrivent non pas seulement à partir mais "depuis le plateau"¹⁵⁸ ». Dans les spectacles du corpus, les artistes n'interprètent pas une partition préexistante ou conçue séparément par un auteur ou un compositeur, mais ils repartent de leur expérience pratique afin de créer. Nous verrons

¹⁵⁶ MARTINEZ Ariane, « Ce que la dramaturgie doit au cirque », *op.cit.*, p. 82.

¹⁵⁷ « Programme pédagogique et artistique », site internet de l'École supérieure des Arts du Cirque, [<https://esac.be/cursus/programme-pedagogique-et-artistique/>], consulté le 15 août 2023.

¹⁵⁸ GUYEZ Marion, *Hybridation de l'acrobatie et du texte sur les scènes circassiennes contemporaines : dramaturgie, fiction et représentations*, *op.cit.*, p. 148.

donc comment Alexander Vantournhout et Jean-Baptiste André élaborent une approche personnelle de leur pratique par le biais de la création artistique.

b. A la recherche de son propre vocabulaire

L'artiste de cirque intègre un vocabulaire propre à sa discipline. Ces acquis façonnent son identité artistique. Pourtant, nous remarquons que les artistes étudiés revendiquent une approche singulière de leur discipline. Lorsqu'il est interrogé par Anne Quentin dans *Le processus de création dans le cirque contemporain*, Jean-Baptiste André explique : « Nous passons tous par l'apprentissage et ses figures imposées. C'est notre moyen d'expression, notre grammaire¹⁵⁹ » avant d'ajouter :

Puis, par envie, par ressenti, en utilisant aussi mes spécificités, une approche (en lien avec le mouvement, avec un goût pour la danse, des connexions qui se faisaient naturellement), j'ai pu aussi trouver une part d'invention dans les figures et d'autres manières d'exécuter les figures que j'avais apprises. D'un capital commun, j'ai pu trouver un vocabulaire, et au fil du temps une approche personnelle de l'équilibre, basée sur la distorsion, le déséquilibre, le mouvement dansé¹⁶⁰.

Alexander Vantournhout explique avoir changé de regard sur sa pratique lors de la création d'*ANECKXANDER* en 2015 :

J'ai fait de la roue pendant un bon moment, et j'ai énormément recherché, mais les spectateurs ne voient pas trop ce qui est original et ce qui est copié. Ils ne voient pas la différence entre une personne qui est médiocre ou qui est excellente dans sa discipline. [...] J'ai analysé mes proportions : un très long cou, des jambes et des bras très courts. J'ai donc essayé des prothèses, j'ai essayé de créer un nouveau langage¹⁶¹.

L'utilisation des termes « langage » ou « vocabulaire » permet à ces deux artistes de nommer leur réflexion sur l'élaboration d'un geste singulier. Au travers de ces discours, nous remarquons qu'ils ne se placent plus seulement dans l'efficacité de l'entraînement mais qu'ils investissent leur discipline, leurs particularités morphologiques, qui deviennent le lieu d'une recherche personnelle et créative. A l'« alphabet de figure et de

¹⁵⁹ ANDRE Jean-Baptiste, in QUENTIN Anne, *Le processus de création dans le cirque contemporain*, *op.cit.*, p. 37.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 135-136.

¹⁶¹ COTTE Sébastien, VANTOURNHOUT Alexander, « Parcours d'artiste – Alexander Vantournhout », ARTCENA, 18 janvier 2019, [<https://www.artcena.fr/artcena-replay/entretien-avec-alexander-vantournhout>], consulté le 25 mars 2023.

structures¹⁶² » imposé par la formation se substitue la recherche de leur propre alphabet, en fonction de leurs affinités, de leur expérience artistique, ou à partir de leurs particularités physiques.

Nous retrouvons cette singularité chez les artistes évoqués en première partie, qui sont également auteurs et interprètes des spectacles que nous analysons. Ces derniers affirment une esthétique qui leur est propre, par la modification de l'agrès et de la séquence acrobatique. La compagnie Rhizome questionne le rapport au vide et la suspension du trapèze, Phia Ménard développe le projet « I.C.E. » pour « Injonglabilité Complémentaire des Eléments¹⁶³ » affirmant elle aussi un autre rapport au jonglage en inversant les rapports entre l'objet manipulé et le jongleur. Un loup pour l'homme interroge pour sa part les rapports entre porteur et voltigeur du main à main dans *Cuir*.

Cette première réflexion nous permet de définir la virtuosité comme étant attachée à la technique et aux codes d'une discipline. La virtuosité désignerait alors l'excellence et la parfaite maîtrise d'un savoir-faire. Ce terme, définit à l'aune des canons esthétiques issus de la danse classique ou bien du cirque traditionnel, valorise un corps idéal, capable de prouesses mesurables telles que le nombre de tours ou de vrilles qu'un circassien serait capable d'enchaîner. Autrement dit, elle sous-tend l'accumulation des mouvements et la progression de la difficulté et elle participe au *crescendo* de la prouesse dans lequel les artistes viennent démontrer l'étendue de leur puissance et de leur force. Nous avons vu que depuis l'avènement du cirque nouveau, la surenchère de la prouesse et de la prise de risque ne sont plus des principes fondamentaux du spectacle. De ce fait, « la qualité et le haut niveau de prouesse dont font preuve les artistes restent déterminants parmi les critères de recrutement des compagnies et d'accession à la diffusion dans les réseaux institutionnels, mais, depuis les transformations à l'œuvre depuis les années 1970, ces critères sont mis en balance par la singularité de la personnalité et de la démarche artistique de l'artiste ou de la compagnie¹⁶⁴ ». Cette affirmation d'une démarche artistique singulière s'accompagne de

¹⁶² GOUDARD Philippe, *Le cirque entre l'élan et la chute. Une esthétique du risque*, op.cit., p. 28.

¹⁶³ Présentation de Phia Ménard, site de la compagnie Non Nova, [<https://www.cienonnova.com/phia-menard/>], consulté le 26 mai 2022.

¹⁶⁴ GUYEZ Marion, « La distribution sur les scènes circassiennes », in METAIS-CHASTANIER Barbara, PELLOIS Anne et SERMON Julie (dir.), *Agôn*, n°7 : « La distribution », 2015, [<https://journals.openedition.org/agon/2923>], consulté le 02 juin 2023.

croisements disciplinaires. Nous regarderons donc la façon dont les artistes du corpus détournent les repères de la virtuosité attendue grâce à l'élaboration d'un corps « entre les disciplines ».

3. Contourner l'injonction à la virtuosité

Dans l'article « Du quotidien. Une impasse critique¹⁶⁵ », Julie Perrin se demande : « N'attendons-nous pas du danseur un engagement démonstratif, une technique irréprochable, une virtuosité impressionnante¹⁶⁶? ». Cette réflexion porte sur la danse contemporaine, mais elle s'applique également au cirque contemporain. Effectivement, cette forme spectaculaire, tout comme la danse contemporaine, interroge et critique la virtuosité, notamment depuis l'avènement du cirque nouveau. Cependant, l'horizon d'attente du spectateur semble toujours lié à la prouesse et crée chez l'artiste une injonction à la virtuosité. Il s'agira dans cette partie de voir comment les artistes de notre corpus déplacent cet attendu par la construction d'un geste virtuose entre les disciplines.

A. L'interdisciplinarité comme (dé)formation

a. Confrontation des savoir-faire

« Le développement de nouvelles esthétiques circassiennes, depuis le début des années 1980 et plus particulièrement dans les années 1990, a largement contribué au métissage des formes mais surtout à la confrontation des savoir-faire¹⁶⁷. » Le nouveau cirque a véritablement favorisé un métissage des formes artistiques. Par conséquent, les écoles nationales intègrent à leur formation l'enseignement d'autres disciplines. Comme nous avons pu le voir, des metteurs en scène et des chorégraphes interviennent pour le spectacle de fin d'étude et les artistes sont formés au jeu d'acteur. « Le CNAC privilégie la pluridisciplinarité des enseignements : l'étudiant·e se confronte à des intervenant·e·s

¹⁶⁵ PERRIN Julie, « Du quotidien. Une impasse critique » in FORMIS Barbara (dir.), *Gestes à l'œuvre*, de l'Incidence éditions, Paris, 2008, p. 86-97, [<https://hal-univ-paris8.archives-ouvertes.fr/hal-00789159>], consulté le 25 mai 2023.

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ DUMONT Agathe, *Pour une exploration du geste virtuose en danse, passage XXe-XXIe siècles. Danseurs, « breakers », acrobates au travail, op.cit.*, p. 39.

venant de tous les champs artistiques¹⁶⁸. » Les artistes du corpus, spécialisés dans leur discipline circassienne, se mettent en quête d'un geste qui leur est propre en croisant les savoir-faire grâce à une forme d'interdisciplinarité dans leurs parcours artistiques. « Le premier constat qui s'impose face à la notion d'interdisciplinarité est qu'elle est intrinsèquement reliée à celle de discipline, en ce qu'elle désigne un "entre" disciplines qui demeure *a priori* relié à ces dernières¹⁶⁹. » Le circassien, expert en son domaine, doit alors se confronter à une discipline n'engageant pas les mêmes enjeux posturaux et cognitifs : « il y a donc un travail spécifique à l'interdisciplinarité des pratiques, entraînant des acculturations disciplinaires auxquelles l'interprète doit faire face¹⁷⁰ ». Nous regarderons vers quelles disciplines les artistes étudiés se dirigent afin de voir la façon dont ils mêlent ces pratiques corporelles nouvelles avec leur discipline de formation.

Jean-Baptiste André oriente les appuis tendus renversés, souvent statiques, vers le mouvement. Il perçoit son expérience en tant qu'interprète pour Philippe Découflé comme un « double parcours¹⁷¹ » formateur : « il y a toujours une part de formation quand tu travailles avec une nouvelle équipe. Tu prends un nouveau rythme, tu rencontres d'autres danseurs qui ont aussi leurs habitudes ; tu observes, tu apprends d'eux¹⁷² ». Ce cheminement lui permet finalement de faire se rencontrer deux disciplines distinctes qui partagent toutefois des points communs tels que les appuis, les transferts de poids et la rotation du corps. Jean-Baptiste André développe ainsi son approche personnelle de l'acrobatie au sol en jonction avec la danse. Il découvre également l'oralité lors de sa formation au CNAC, durant laquelle il suit des enseignements en clown. Cela lui permet ensuite de s'essayer à la parole et à la présence

¹⁶⁸ « Histoire du Centre national des arts du cirque », site internet du Centre national des arts du cirque – CNAC, [https://cnac.fr/article/459_Histoire-du-Centre-national-des-arts-du-cirque], consulté le 5 avril 2023.

¹⁶⁹ LESAGE Marie-Christine, « Arts vivants et interdisciplinarité : l'interartistique en jeu », in BIENNAISE Johanna et LESAGE Marie-Christine (dir.), *L'Annuaire théâtral*, n°60 : « Pratiques interdisciplinaires : processus de création en arts vivants », automne 2016, p.13-25, p.14 [<https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2016-n60-annuaire03930/>], consulté le 23 décembre 2021.

¹⁷⁰ DUMONT Agathe, « Interprètes au travail : danseurs et acrobates, de l'indiscipline à la désobéissance », in DUMONT Agathe, WOLF Kati, *Quand le cirque rencontre la danse*, 2011, [<https://www.artcena.fr/sites/default/files/medias/etu.cir-108.pdf>], consulté le 01 janvier 2022.

¹⁷¹ DUMONT Agathe, « Volume II : Annexes », in *Pour une exploration du geste virtuose en danse, passage XXe-XXIe siècles. Danseurs, « breakers », acrobates au travail, op.cit.*, p. 27.

¹⁷² *Ibid.*, p. 30.

scénique, qu'il travaille dès sa première collaboration avec l'écrivain et dramaturge Eddy Pallaro pour *Millefeuille* (2014).

Après sa formation à l'ESAC, Alexander Vantournhout intègre l'école d'Anne Teresa de Keersmaeker où il développe une conscience de ses particularités physiques. Il mêle différents entraînements, en s'inspirant notamment de techniques sportives. Il regroupe dans sa pratique le judo, le yoga, les arts martiaux mais aussi le *stretching*¹⁷³ afin d'assouplir son corps. Il s'intéresse également aux écrits du champion Charles Piquolin, ayant conçu une méthode d'entraînement lui permettant de se muscler sans augmenter sa masse corporelle. Enfin, sa formation en *contact-improvisation* lui permet de « travailler sur les réflexes, car on ne peut prévoir ce qui risque de se passer d'un instant à l'autre¹⁷⁴ ». Alexander Vantournhout élabore donc un entraînement personnel, entre les disciplines artistiques et les pratiques sportives. Lui-même ne se présente plus uniquement comme circassien. « Je pense que j'appartiens à chacune de ces disciplines [cirque, théâtre, danse] : pas l'une ou l'autre, mais l'une et l'autre¹⁷⁵. »

Nous remarquons que l'incorporation se poursuit finalement sur le terrain de la création et de la recherche artistique, au travers d'entraînements auto-développés dans le cas d'Alexander Vantournhout, ou bien par la collaboration avec d'autres artistes dans celui de Jean-Baptiste André. « L'incorporation est aussi déformation, détissage, elle nécessite de défaire des habitudes. Elle est faite d'influences diverses, interdisciplinaires ou extra-disciplinaires que le danseur virtuose expérimente pour construire la spécificité de sa virtuosité et pour l'ancrer ailleurs que dans les discours institués¹⁷⁶ ». En façonnant leur propre geste interdisciplinaire, Jean-Baptiste André et Alexander Vantournhout déconstruisent l'excellence circassienne à laquelle ils ont été formés. Ils rejoignent en cela « les pratiques interartistiques, animées par des artistes qui inventent d'autres trajectoires créatrices, bousculent et interrogent de façon critique les normes

¹⁷³ « Dance positivism : le corps dans tous ses états », in *Tracks*, émission du 20 février 2021, Arte, [<https://www.arte.tv/fr/videos/100281-004-A/tracks/>], consulté le 12 août 2023.

¹⁷⁴ HAMILTON Julyen et TOMPKINS Mark, « Contact-improvisation. Technique de Steve Paxton », in ASLAN Odette (dir.), *Le corps en jeu*, CNRS éditions, 1993, p. 359-360, p. 359.

¹⁷⁵ DE BLESER Katrijn, « Alexander Vantournhout. Artiste de cirque mais aussi danseur. Ou plutôt danseur mais aussi artiste de cirque? », in *Circusmagazine*, [<https://drive.google.com/file/d/1Qo446WAMi-4g3tfnbIbvNAGXxFSel4OQ/view>], consulté le 02 août 2023.

¹⁷⁶ DUMONT Agathe, *Pour une exploration du geste virtuose en danse, passage XXe-XXIe siècles. Danseurs, « breakers », acrobates au travail, op.cit.*, p. 159.

disciplinaires qui structurent, entre autres, le champ du théâtre [et du cirque]¹⁷⁷ ». Dès lors, nous pouvons nous demander s'il est toujours question de virtuosité dans les spectacles du corpus, car « comme la virtuosité, la technique est toujours relative à un champ¹⁷⁸ ».

b. Artistes de l'entre-discipline

A chaque discipline correspond un état de corps, un type de corps ou encore une corporéité. Habituellement, les techniques du jeu d'acteur telles que la gestuelle, le regard et la voix sont porteuses de théâtralité. Au cirque, les techniques acrobatiques comme le maintien de postures non habituelles, la capacité à se projeter afin de réaliser un saut périlleux, ou encore la maîtrise de la vitesse d'exécution et du risque donnent à voir une corporéité plutôt sportive et athlétique. L'on repère également, depuis l'avènement du cirque contemporain, une qualité dansante dans ces corps qui favorise la fluidité dans les enchaînements ainsi que l'organicité et l'expressivité des gestes. L'interdisciplinarité amène à la confusion entre les différents registres d'exécution : « ce qui va alors caractériser les interprètes de "l'entre-deux" est la possibilité de superposer plusieurs corporéités dans le même corps¹⁷⁹ ». Il s'agira donc de regarder quels seraient ces dynamiques corporelles dans *Les Jambes à son cou* et *Through the grapevine*, ainsi que dans les spectacles traversés durant la première partie, puisqu'ils rejoignent notre raisonnement sur l'interdisciplinarité.

Au début de *Through the grapevine*, Alexander Vantournhout et Axel Guérin font une entrée en scène ordinaire. Nous reconnaissons un registre de jeu plutôt théâtral par les regards et les gestes des interprètes, qui, sans paroles, se comparent et s'étonnent l'un et l'autre de leurs particularités physiques. Nous repérons également des séquences dansantes qui se manifestent par un changement de luminosité durant lequel les interprètes quittent leurs appuis statiques afin d'investir l'entièreté de l'espace scénique. Nous situons alors leur corporéité entre danse et sport : concentrés, les artistes réalisent des figures complexes ne leur laissant pas de marge d'erreur. Ces enchaînements

¹⁷⁷ LESAGE Marie-Christine, « Arts vivants et interdisciplinarité : l'interartistique en jeu », *op.cit.*

¹⁷⁸ PERRIN Julie, « Du quotidien. Une impasse critique », *op.cit.*

¹⁷⁹ DUMONT Agathe, « Interprètes au travail : danseurs et acrobates, de l'indiscipline à la désobéissance », *op.cit.*

s'accélèrent et s'ordonnent sur le rythme d'une musique progressivement diffusée. On remarque la concentration et l'engagement des artistes, qui coordonnent leurs mouvements avec une précision presque mécanique. Ces actions rappellent le *contact-improvisation*, où les deux artistes s'offrent mutuellement des appuis et pensent leurs figures à partir de l'inertie entre leurs masses corporelles, nécessitant d'avoir de bons réflexes pour ne pas rater. Vers la fin, une ligne lumineuse blanche est projetée sur sol blanc et le spectacle prend une dimension encore plus athlétique : les mouvements s'amplifient, les interprètes courent et sautent, se séparant puis se rejoignant, le tout sur un rythme cadencé par leurs rebonds. Ces scènes créent une rupture avec la présence théâtrale si ce n'est quotidienne du début. Alexander Vantournhout et Axel Guérin semblent former un ensemble, une figure cinétique valorisant le mouvement pur. La fin de la représentation, sans musique ni jeu de lumière, prend une tournure plus acrobatique où l'on décèle des techniques de l'antipodisme : Axel Guérin, au sol, porte Alexander Vantournhout avec ses pieds, le repousse, ou bien maintient l'équilibre. On voit à cet instant que les enchaînements semblent moins instinctifs, il est possible de voir la prise d'élan accentuant la dimension risquée des acrobaties. Néanmoins, le geste se révèle parfois plus organique, les figures paraissent plus souples, et les artistes n'hésitent pas à jouer sur la perception de leur corps. Ceux-ci paraissent alors contorsionnés, entremêlés voire étranges. Enfin, ils réintroduisent à plusieurs reprises leur corps sujet, quotidien, par des jeux de regards et des pauses durant lesquelles ils se recoiffent et reprennent les procédés comiques du duo et de la différence. Ainsi, nous repérons par intervalles l'apparition d'un corps intégré dans le mouvement cinétique, des figures plutôt plastiques et abstraites, un corps organique comme matière à transformer mais aussi quelques passages portant une narrativité.

Dans *Les Jambes à son cou*, « ce sont donc la gestuelle acrobatique, le langage chorégraphique, la présence théâtrale qui seront mobilisés. [...] Tantôt pour mimer ce qu[e les interprètes] tenteront de donner comme exemple, ou parce que le récit les y inviteront, [ils] seront amenés à développer cette agilité de bouger et d'entrer dans une physicalité circassienne ; et aussi la capacité d'adresse, d'aller au contact, de chercher eux-mêmes cette articulation avec la voix¹⁸⁰ ». Les expressions de la langue sont le support d'une démonstration physique et parlée, entre cirque, danse et texte. Comme

¹⁸⁰ Association W, dossier de création de *Les jambes à son cou*.

dans *Through the grapevine*, l'entrée en scène des artistes paraît ordinaire. Jean-Baptiste André, Fanny Austray et Quentin Folcher s'installent sur les tabourets en bord de scène. Durant cette séquence, les artistes interagissent avec les spectateurs et réalisent des acrobaties volontairement maladroites voire ratées. Par exemple, lorsqu'ils essayent de « mettre les jambes à son cou », les trois interprètes réalisent un grand écart sans rendre compte d'une quelconque préparation à ce mouvement. Ce début fait donc écho au clown, une discipline synthétisant un ensemble de techniques permettant à l'interprète d'être réactif et disponible à chaque instant, car « tomber, recevoir une gifle, marcher en canard, tenir des équilibres précaires, requiert de l'endurance, de l'agilité et une grande maîtrise musculaire et nerveuse¹⁸¹ ». Lors de la première séquence chorégraphiée et accompagnée d'une musique, nous voyons la jonction entre danse et acrobatie au sol par les renversements et les torsions où les appuis alternent entre mains et pieds. Durant les séquences où chacun des interprètes s'individualise, nous reconnaissons un récit plutôt théâtral dans lequel gestuelle et acrobatie illustrent les expressions énoncées. Prenons pour exemple le moment où Quentin Folcher dit « si on était juste une tête, on flotterait ». Ce dernier baisse sa tête tout en donnant l'impression de la faire flotter subrepticement. Puis, il se positionne sur les mains, en position renversée, et continue de parler aux spectateurs. A la fin du texte, il commence doucement à onduler ses jambes, la scène s'assombrit et dessine les contours de la figure, laissant entrevoir une corporéité acrobatique se détachant du récit qui la précédait. Jean-Baptiste André imagine une chorégraphie à partir des expressions telles que « ça me casse les pieds » ou « ça me sort par les yeux ». Les mots prononcés ne font pas forcément sens dans un récit mais lui permettent d'imaginer des mouvements, faisant émerger une corporéité dansante où la voix de Jean-Baptiste André se fond dans la musique. Ainsi, leur capacité à articuler le texte et la voix, avec l'acrobatie et la danse nous laisse apercevoir plusieurs types de corps et de mise en jeu à différents instants de la représentation.

Formée au mime, au jonglage et à la danse contemporaine, Phia Ménard introduit dans *Maison Mère* le mouvement quotidien de la marche. Néanmoins, elle contrôle chacun de ses pas et de ses gestes afin de créer le rythme monotone que nous avons évoqué en première partie. Ce travail sur le rythme et la gestuelle induit un travail du

¹⁸¹ FRATELLINI Annie, « Le corps du clown. Apprentissage et créativité », in ASLAN Odette (dir.), *Le corps en jeu*, CNRS éditions, 1993, p. 345-346, p. 345.

corps plutôt dansant. Mais le spectacle rappelle également le jonglage, par la manipulation avec concentration et précision des lances et des portions du carton afin de maîtriser la chute de ce dernier. Dans *Bleu Tenace*, Fanny Austray agence la danse, l'acrobatie sur agrès et les arts martiaux. L'alternance entre les inspirations profondes, la recherche des appuis et les impulsions de ses mouvements révèle un état de corps proche des arts martiaux. Mais ces actions peuvent également se rapprocher de la danse par la maîtrise du rythme, qu'elle rompt par moments en saccadant ses gestes. Parce qu'elle évolue sur un agrès, nous remarquons enfin la corporéité acrobatique voire sportive rappelant l'escalade, par la prise d'appuis et l'évolution vers la hauteur de la structure.

Les artistes étudiés sont donc virtuoses en cela qu'ils sont en capacité de changer constamment de cadre de référence et de donner à voir plusieurs types de corps, d'autant que mobiliser ces différents registres requiert également une très grande technique. « Il ne s'agit pas de se construire comme expert d'une technique ou discipline mais comme expert de l'entre-disciplines¹⁸². » Dès lors, nous pouvons nommer cette polyvalence nécessitant une multiplicité de dispositions corporelles comme une virtuosité de la superposition : « ce corps, que nous voyons émerger sur la scène contemporaine, est le plus souvent un corps *ultra performant*, virtuose, consacrant ainsi une nouvelle discipline de l'interdisciplinarité. Il ne s'agit pas de faire l'apologie d'un corps performatif assimilable au corps sportif, mais de constater que la puissance physique et la polyvalence motrice gagnées par un corps entre les disciplines sont des matrices chorégraphiques riches¹⁸³ ». Ces corporéités changeantes et complexes produisent ainsi des gestes inédits déplaçant les repères de la virtuosité attendue. Nous terminerons donc par voir quels seraient les effets possibles de ces corps en scène.

¹⁸² DUMONT Agathe, *Pour une exploration du geste virtuose en danse, passage XXe-XXIe siècles. Danseurs, « breakers », acrobates au travail, op.cit.*, p. 178.

¹⁸³ DUMONT Agathe et WOLF Kati, *memento #3 : Quand le cirque rencontre la danse*, HorsLesMurs, octobre 2011, [<https://www.artcena.fr/sites/default/files/medias/etu.cir-108.pdf>], consulté le 01 janvier 2022.

B. La prouesse entre l'émerveillement, la sensation et le sens

Dans cette partie, nous regarderons d'abord si les artistes étudiés peuvent-être perçus ou non comme virtuoses selon les critères de la virtuosité classique. Puis, nous nous intéresserons aux sensations que peuvent produire ces nouvelles virtuosités avant d'examiner la façon dont la virtuosité mise en œuvre dans ces spectacles peut s'effacer derrière le sens. Il s'agira donc d'étudier les différents effets que cette virtuosité de la superposition peut créer.

a. L'efficacité de la démonstration technique

Quelle perception ou sensation possible du côté du spectateur, pour qui « la performance technique de l'artiste de cirque crée [...] une attente, attente qui rend à la fois sensible et efficace la réalisation du moindre geste¹⁸⁴ » ? Nous avons vu, au début de cette partie, que la virtuosité traditionnelle suscite des attentes quant à la maîtrise de la technique, la hauteur et/ou nombre de sauts, ou encore l'intensité d'un effort musculaire. Dans les spectacles étudiés apparaissent des moments qui demeurent perçus comme virtuoses selon ces critères. Au début de *Les Jambes à son cou*, Quentin Folcher réalise un grand écart en appui sur les épaules de ses deux partenaires. Cette figure, codifiée et courante, est facilement assimilable pour le spectateur. En témoigne également, dans *Through the grapevine*, le moment où Axel Guérin, en posture de chandelle au sol, appuyé au niveau de sa nuque et de ses épaules, porte Alexander Vantournhout du bout de ses pieds.

La virtuosité de la superposition peut-elle être perçue en fonction de ces critères ? Nous pouvons tout d'abord penser que, par la multiplication des acquis et l'accumulation des techniques en scène, ces artistes façonnent des corps extraordinaires leur permettant d'augmenter le niveau de l'exploit, au sens d'un progrès technique. Si nous reprenons la séquence de Quentin Folcher, on le voit parler tout en restant en position renversée. On peut donc remarquer la maîtrise des deux techniques distinctes que sont la parole et le maintien d'une position non habituelle. Dans *Through the grapevine*, l'engagement et la rigueur des artistes forcent l'admiration, notamment

¹⁸⁴ FAGOT Sylvain, *Le cirque, entre culture du corps et culture du risque*, op.cit., p. 96.

lorsque ces derniers accélèrent le rythme de leurs sauts et de leurs pas, mêlant à la fois danse et acrobatie.

Néanmoins, comme nous l'avons vu précédemment, les artistes du corpus sont avant tout des virtuoses de la superposition en cela qu'il leur est possible d'aiguiser leur conscience du corps, d'augmenter leur palette d'expression et d'apporter plus de nuances dans leurs gestes. Dès lors, nous ne pouvons nous restreindre uniquement aux critères traditionnels, qui se révèlent être plutôt quantitatifs, liés au progrès, ainsi qu'à la reconnaissance d'une technique. Il s'agit donc de se concentrer sur l'aspect qualitatif, autrement dit, sur la sensation que peut procurer cette virtuosité, car « plus que par sa visibilité, le geste virtuose est à comprendre à partir des sensations qu'il procure¹⁸⁵ ». En nous intéressant aux sensations que l'exploit peut produire, nous regarderons la façon dont la virtuosité de la superposition suscite d'autres effets que la reconnaissance et l'admiration face à une technique exceptionnelle.

b. La sensation de l'exploit

Comme nous l'avons vu dans la première partie de ce mémoire, la prouesse n'est pas seulement démonstration technique, elle est également mise en scène et porteuse de sensations et d'émotions : « le public viendrait au cirque non seulement pour admirer la prestation de techniques exceptionnelles, mais pour vibrer, ressentir et frémir devant l'éventualité de la chute du trapéziste ou devant "l'engloutissement du dompteur"¹⁸⁶ ». Nous ne parlerons pas de mise en danger pour *Through the grapevine* et *Les Jambes à son cou*, mais retenons de cette citation que les spectateurs sont à la recherche d'émotions fortes. Ceux-ci ne viennent pas seulement juger un acte extraordinaire mais vivre les sensations de l'exploit depuis leur place. Philippe Goudard emprunte pour cela à Gabriele Sofia l'expression de « l'acrobatie du spectateur¹⁸⁷ », qui assiste au spectacle de cirque afin de ressentir des émotions, avant même que l'évaluation ne s'installe.

Dans *Through the grapevine*, le spectateur peut s'abandonner au mouvement, lui procurant de l'exaltation ou au contraire de l'ennui, mais il peut également faire

¹⁸⁵ DUMONT Agathe, *Pour une exploration du geste virtuose en danse, passage XXe-XXIe siècles. Danseurs, « breakers », acrobates au travail*, op.cit., p. 243.

¹⁸⁶ FAGOT Sylvain, *Le cirque, entre culture du corps et culture du risque*, op.cit., p. 31.

¹⁸⁷ GOUDARD Philippe, « Notes pour une dramaturgie du cirque », op. cit., p. 36.

l'expérience d'un épuisement face au tempo des enchaînements. Ce dernier peut aussi se sentir inquiet ou dérangé à la vue des corps qui se tordent et se contorsionnent. Dans *Les Jambes à son cou*, différentes sensations peuvent être explorées par le biais du texte, de la gestuelle ou encore de l'intonation des différents interprètes en scène. Par exemple, lorsque Fanny Alvarez exprime son enthousiasme, elle est très énergique et enchaîne les acrobaties tout en parlant, ce qui n'est pas sans effet pour le spectateur.

Dans *Maison Mère* et *Bleu Tenace*, les effets rejoignent ceux décrits dans notre première partie. La focalisation sur le mouvement et l'intensité placent le spectateur en alerte. Ainsi dans *Maison Mère*, la régularité des pas et la répétition des actions peut provoquer de l'ennui ou bien au contraire déployer une attention à la moindre variation d'autant plus que le risque de l'échec est omniprésent. Dans *Bleu Tenace*, Fanny Austray transmet la sensation de l'apesanteur avec une légèreté qui apparaît presque innée. Il ne s'agit pas pour autant d'un réel état de relâchement puisqu'elle mobilise ses muscles profonds afin de maintenir ses articulations légèrement repliées.

Les artistes du corpus réinvestissent donc la virtuosité comme productrice de sensations fortes, qui ne fait pas seulement effet par sa rapidité ou par la venue d'un moment « à couper le souffle ». Enfin, le spectateur peut oublier le caractère exceptionnel de ce qui est en scène. Pris dans le flux du mouvement ou du récit, la virtuosité peut s'invisibiliser au profit du sens.

c. Au service du sens

Nous avons vu que depuis l'avènement du nouveau cirque, le travail du corps se fait en rapport avec un sens et une dramaturgique, la virtuosité traditionnelle n'étant plus la finalité de la représentation. Nous regarderons donc comment la virtuosité de la superposition permet aux artistes du corpus de créer du sens, au sens de signification, d'interprétation, invisibilisant ou déjouant parfois l'habileté dont ils font preuve. Nous verrons également la façon dont cela se mêle parfois avec l'admiration et le sensationnel de la prouesse.

S'installe dans *Through the grapevine* un jeu sur les perceptions du corps par l'utilisation de la frontalité. Voir les deux acrobates en miroir accentue la comparaison et ajoute de l'effet comique qu'ils créent par leurs regards. C'est par la confrontation de

ces deux corps finalement différents dans leur souplesse ou dans leurs proportions que les artistes déjouent l'harmonie attendue du duo circassien. Il est habituel de voir dans le duo acrobatique deux corps se complétant et se valorisant l'un et l'autre, notamment la force du porteur par rapport à la grâce du voltigeur. Alternent donc des moments durant lesquels les corps paraissent entraînés et sportifs, et d'autres instants où la technique se dissout derrière la présence non virtuose d'Axel Guérin et d'Alexander Vantournhout. Ces jeux de comparaison ainsi que l'étonnement des deux artistes opère une sorte de mise en abyme du regard que le spectateur porte sur eux, d'un corps habituellement perçu comme vecteur de prouesses, tournant alors en dérision leur propre virtuosité.

Les Jambes à son cou débute par le clown où les trois artistes présentent directement une forme de maladresse si ce n'est un manque de rigueur. D'entrée de jeu les artistes opèrent un « camouflage » de leur virtuosité, qui réapparaît néanmoins par moments. Nous repérons donc l'apparition par intermittence de moments perçus comme virtuoses, par l'admiration ou la sensation qu'ils suscitent, et des séquences où la technique est volontairement dissimulée au profit de l'imaginaire vers lequel le spectacle amène, notamment par l'usage du texte : « 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, [...] se désintéresser de l'image scénique au profit de l'imaginaire que le texte l'amène à composer¹⁸⁸ ». La technicité disparaît derrière l'aspect ludique du spectacle, ce dernier invitant les spectateurs à essayer de ressentir voire de mettre en corps ou de chercher de nouvelles expressions figurées à la fin de la représentation. Il se crée donc un décalage entre la présentation d'un récit destiné aux enfants, jouant entre le sens figuré et littéral, et la traduction en scène de ces expressions nécessitant de la part des artistes spontanéité et maîtrise de l'oralité, de l'acrobatie ainsi que de la danse.

Dans *Maison Mère*, Phia Ménard subit l'inéluctable après avoir lutté de toutes ses forces. Malgré son acharnement dans la maîtrise de chacun de ses gestes, la minutie déployée dans le maintien de l'équilibre du carton et la recherche d'une construction solide, elle se retrouve impuissante face au temple détruit par des trombes d'eau,

¹⁸⁸ GUYEZ Marion, *Hybridation de l'acrobatie et du texte sur les scènes circassiennes contemporaines : dramaturgie, fiction et représentations*, op.cit., p. 84.

évoquant un aléa climatique. Dès lors, le spectacle devient métaphore de l'humanité, dans laquelle le spectateur peut se reconnaître et s'interroger. *Bleu Tenace* n'est pas proprement narratif, contrairement à certaines séquences de *Les Jambes à son cou*. Fanny Austry oriente le regard sur le processus de l'élaboration du mouvement, révélant par là sa capacité à produire une image dont l'interprétation est ouverte : ce corps en mouvement, qui rappelle l'escalade, mais aussi la méditation, peut devenir le lieu de l'expression métaphorique d'un parcours exploratoire intérieur. Ou, le travail sur le pré-mouvement, grâce auquel le corps semble parfois se mouvoir naturellement et sans intentionnalité, place le spectateur dans l'une « des situations propices à l'observation du vivant¹⁸⁹ ».

L'image péjorative d'un cirque valorisant une « habileté technique qui est dépourvue d'inspiration¹⁹⁰ » correspond surtout à une esthétique du cirque traditionnel s'étant développé durant la modernité. Depuis les années 1970-1980, le nouveau cirque participe à l'émergence de nouvelles images du corps et d'autres pratiques artistiques. L'avènement de l'auctorialité circassienne qui l'accompagne amène à la création d'œuvres singulières et encourage les artistes à faire des expérimentations avec leur propre virtuosité. En regardant les parcours des artistes du corpus, nous avons pu voir que l'interdisciplinarité joue un rôle majeur dans la déconstruction de l'excellence vécue. « Ainsi, une virtuosité du brouillage (virtuosité choisie) et des démarches conséquentes à une injonction virtuose (virtuosité subie) cohabiteraient dans le geste de ces virtuoses de l'interdisciplinarité. Cet équilibre instable atteint les savoirs-faire identitaires, de surcroît difficiles à définir dans le champ de la création contemporaine [...] Plus que les repères du geste, ce sont les repères du *performer* mais aussi ceux du spectateur qui sont troublés par ce nouvel ordre et par cette crise des modèles¹⁹¹. » En dégagant les effets de sens, de sensation et d'admiration que suscitent ces virtuosités, nous repérons qu'un décalage se crée entre la technique mise en œuvre et ce qui n'apparaît plus comme extraordinaire en scène. Nous reconnaissons donc une virtuosité

¹⁸⁹ QUENTIN Anne, « S'entraîner au vivant », ARTCENA, 14 septembre 2022, [<https://www.artcena.fr/magazine/portraits/chloe-moglia/sentraîner-au-vivant>], consulté le 24 juin 2023.

¹⁹⁰ Définition de « virtuosité », Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, [<https://www.cnrtl.fr/definition/virtuosit%C3%A9>], consulté le 06 mai 2023.

¹⁹¹ DUMONT Agathe, *Pour une exploration du geste virtuose en danse, passage XXe-XXIe siècles. Danseurs, « breakers », acrobates au travail, op.cit.*, p. 371.

dans la superposition des disciplines, dévoilant la capacité des artistes étudiés à détourner les codes classiques de la virtuosité. Ces derniers révèlent en cela l'absurdité de l'injonction à la seule technicité, par des présences apparaissant comme non virtuoses ou bien par l'intégration du récit et plus précisément du sens. L'analyse de ces spectacles révèle combien la technique ne peut exister que pour elle-même. Cette virtuosité que nous voyons sur la scène circassienne contemporaine peut ou ne pas être repérée par les spectateurs, d'autant moins que la mise en scène traditionnelle de la prouesse est fragilisée. Ainsi, cette virtuosité, qui ne peut s'appliquer à des critères de progrès et de technique, apparaît par intermittence sur la scène. Mais elle est surtout, le moyen de faire sens, et de servir une dramaturgie.

Cette traversée nous amène vers une dernière question, celle de l'artiste en représentation. Par la maîtrise de divers degrés d'expressivité, les artistes étudiés déploient de multiples présences en scène, participant aux « brouillages identitaires¹⁹² » décrits précédemment. Cette mise en crise des modèles disciplinaires rejoint la question de l'identité artistique, ou plus précisément de ce que serait l'identité du circassien en scène, nourrissant également un attendu chez le spectateur. Nous verrons alors comment, en se rapprochant de performance, les artistes du corpus se jouent de la représentation archétypale du circassien.

¹⁹² DUMONT Agathe et WOLF Kati, *memento #3 : Quand le cirque rencontre la danse*, op. cit., p. 8.

PARTIE III : Archétypes

Depuis le début de cette réflexion, nous avons pu voir que la dramatisation du numéro de cirque se fait par l'attente de l'exploit sur lequel se termine le spectacle, mais aussi par l'attente de démonstration de capacités exceptionnelles. Nous regarderons un troisième et dernier aspect, celui de la personne présente en scène. « L'émotion attendue au cirque, c'est la surprise devant l'altérité. Cette altérité a à voir avec le hors-norme (physique) ou le pas-de-côté (social) ; elle tient à la fois à ce qu'*est* l'autre (animaux, phénomènes, clowns) et à ce qu'il *fait* (acrobates, jongleurs, voltigeurs)¹⁹³. » Le cirque traditionnel s'est attaché à mettre en avant la réalité des actes accomplis en scène. Cette forme, qui se veut authentique, cultive néanmoins un imaginaire autour de la représentation de l'artiste, performant, extraordinaire, et héroïque. L'artiste de cirque ne fascine pas uniquement par sa technique mais aussi par son image sociale. Marion Guyez constate en 2017 que « 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 représente¹⁹⁴ ». Les représentations collectives voire les stéréotypes sur les circassiens interviennent donc dans l'horizon d'attente et dans la réception de la prouesse. Après avoir décrit les trois derniers spectacles de notre corpus, nous verrons comment ceux-ci mettent en tension les notions de présentation et de représentation en regardant premièrement le traitement scénique de l'identité en scène, puis en nous intéressant à la relation entre scène et salle, avant de voir quels seraient les effets de cette ambiguïté constante.

¹⁹³ MARTINEZ Ariane, « Ce que la dramaturgie doit au cirque », *op.cit.*, p. 74.

¹⁹⁴ GUYEZ Marion, *Hybridation de l'acrobatie et du texte sur les scènes circassiennes contemporaines : dramaturgie, fiction et représentations*, *op.cit.*, p. 43.

1. Spectacles étudiés

A. *Projet.PDF*, Virginie Baès, collectif Porté de Femmes

*Projet.PDF*¹⁹⁵ est un spectacle d'une heure imaginé par le collectif Porté de femmes. Ce collectif se forme en 2015 suite à une rencontre féminine autour des portés acrobatiques. Vingt-deux femmes accompagnées par la metteuse en scène Virginie Baès élaborent ainsi un spectacle sur la base de témoignages et de leur expériences personnelles, en tant que femmes et acrobates. Les seize femmes en scène, de différents âges et horizons (sorties des écoles nationales ou après plusieurs années d'expériences), sont à la fois porteuses et voltigeuses.

Avant qu'il ne commence, le spectacle est annoncé par une femme en costume noir. Celle-ci se présente : Claire Guillemette, chargée de mission au ministère de la culture, en charge des projets territoriaux, des relations sociales et du soutien à la création. Elle relève les inégalités hommes/femmes dans le milieu de la culture et de la communication, présente le spectacle et remercie la salle qui les accueille. Son discours est rapidement interrompu par une femme nue jetée depuis le mur de scène et s'enfuyant en courant vers le fond de la salle. Deux autres femmes descendent les marches : l'une est enceinte, l'autre en robe de mariée. La demande de mariage acceptée, la femme enceinte ressent une première contraction, puis une seconde, avant de s'asseoir et de commencer à souffler. Ce sont ensuite les autres interprètes qui entrent en scène l'une après l'autre, questionnant et aidant cette dernière. Les acrobates ont le ventre rond, et commencent des portés acrobatiques où les ventres sont malmenés ; ils servent à la réception des acrobaties, et ce, jusqu'à ce qu'ils explosent et laissent apparaître des objets incongrus tels qu'une peluche, une balle ou un œuf. Soulagées, elles repartent dans les coulisses en discutant, la luminosité baisse.

Une femme traverse la scène de cour à jardin, vêtue d'un maillot de bain multicolore, et tirant un petit singe en peluche. Ensuite, deux interprètes viennent à l'avant scène où sont disposées une table ronde et une chaise. L'une monte sur la table,

¹⁹⁵ BAES Virginie (mise en scène), BOUTE Laurence, DHALMANN Philine, DO VAL Renata, FROIDEVAUX Coline, GILBERT Clémence, GORISSE Mathilde, HERGAS Marion, KOLLY Charlotte, LASCOUMES Claire, LE QUEMEMENER Flora, MATEO Priscilla, OBACH Judit, ROMA Alice, RUIZ Claire, SERRE Anhalou, VAN GELDER Elske (interprétation), AQUARON Fanny (création et interprétation sonore), *Projet.PDF*, 14 décembre 2014, Boulazac, Agora Pôle National du Cirque. Spectacle vu le 31 mars 2022, Bruz, Grand Logis.

réalise un équilibre sur la tête, bras et jambes écartés tandis que les cotillons explosent, avant de se rasseoir à côté de l'autre. Au fond de la scène, l'ensemble du groupe revient aligné et coude à coude. Les interprètes portent alors des robes aux tons accordés et aux formes similaires. Sur une musique douce, elles entament une danse en avançant par petits pas croisés. La musique se fait plus forte, plus énergique, et le collectif se disperse, des binômes acrobatiques se forment et commencent à s'élancer. La séquence se referme à nouveau par un noir.

Une interprète entre seule en scène, portant un tire-lait maternel sur l'un de ses seins. Elle dédie un poème à son sein, en jouant de la ponctuation et du rythme des phrases prononcées, puis repart naturellement. Quatre autres interprètes se sont glissées sur scène dans le noir. La lumière éclaire leur poitrine, nue, tandis qu'un cadre descend des cintres. Celui-ci encadre le buste de l'une d'entre elles, située à l'avant. Plusieurs témoignages de travailleuses du sexe sont diffusés, évoquant leur rapport intime à la sexualité et à leur corps. Les femmes en scène, anonymes, disparaissent progressivement et la diffusion sonore des témoignages prend fin. Seule l'interprète de l'avant-scène reste, le visage couvert. Cette dernière se penche en arrière, soulève sa jupe, se tourne puis se crispe : un liquide bleu coule le long de ses jambes. Elle se tord en arrière, roule au sol, étale le liquide, et se déplace en souplesse arrière jusqu'à sortir de scène. Une femme vient nettoyer le sol tandis que la lumière se rallume dans la salle et que l'ensemble du collectif rejoint les spectateurs.

Des ouvreuses sortent des balles bleues de leurs vestes qu'elles offrent aux spectatrices en leur promettant une plus grosse poitrine. D'autres conseillent de goûter une gelée bleue dans un verre à cocktail. Certaines proposent une danse intime aux spectateurs par un partage de casque audio. Une autre interprète demande discrètement aux spectateurs, dans le micro, à quand remontent leurs derniers rapports sexuels. Cette dernière retourne sur la scène et continue de chuchoter dans le micro. Elle évoque sa sexualité, elle se confie, allongée sur le plateau, pendant que les porteuses et voltigeuses reviennent sur scène. Elles traduisent cette exploration intime par des acrobaties et des portés. De nouveau, la musique devient plus forte, et toutes reviennent danser dans les gradins. Une bande Led au fond la scène se met à clignoter, les acrobates demandent à quelques spectateurs de se décaler : elles déambulent et grimpent entre les rangées, réalisent des figures sur les sièges. Elles simulent des lancés depuis la scène, certains

spectateurs sont pris à parti et pensent réellement devoir assurer la réception des voltigeuses. L'atmosphère rappelle celle d'un concert, où l'une des acrobate est remontée jusqu'en haut de la salle par les spectateurs.

Puis l'une d'entre elles, micro en main, les rappelle en scène, et leur demande de « se mettre à poil » : vêtues de maillots de bain et de bonnets argentés, elles s'essayent à une chorégraphie rappelant la natation synchronisée. S'en suit une séquence parodique de « tir aux poules » dans un contexte de fête foraine, avant que le collectif ne s'affronte pour le bouquet de la future mariée sous la forme d'un match sportif. Les séquences se raccourcissent et s'accélèrent : les spectateurs assistent à une courte scène de chasse de femmes nues traversant la scène. Une autre interprète incarnant une chanteuse lyrique se fait couper les cheveux à la hache sur un rondin de bois. Finalement, le spectacle se termine par un mélange de chacune des situations rencontrées, au rythme du bois coupé. Les sonorités s'ajoutent à chaque nouvelle entrée en scène : l'une sautille en rythme, arborant des caches tétons en forme de cœur, tandis que la femme projetée sur scène au début du spectacle se voit manipulée et recouverte de peinture bleue par le couple de mariées. La chasseuse vise tour à tour les interprètes, pendant qu'une gymnaste souriante danse avec un ruban. L'une des participantes du « tir aux poules » tente de cacher sa nudité derrière des boîtes d'œufs, alors que la présentatrice revient avec une bouteille de champagne, enivrée. Celle-ci clôture le spectacle en demandant aux spectateurs : « Il y a un problème ? ».

Dans *Projet.PDF*, les métaphores, les stéréotypes, les confidences et les témoignages se mélangent avec la fiction. Bien que ce spectacle assume sa frontalité, l'action se voit déplacée vers la salle par des interpellations et contacts avec les spectateurs. Nous verrons comment l'hétérogénéité des séquences permet de bousculer le rapport des spectateurs à la scène.

B. Dicklove, Sandrine Juglair

Sortie du CNAC en 2008, Sandrine Juglair est spécialisée en mât. Interprète pendant quatre années, elle participe aux créations de Fatou Traoré, de la Compagnie Cahin-Caha et du Cirque Plume. Elle entreprend de créer en 2017 son premier solo, *Diktat*. Dans ce spectacle, elle évoque des questions sur le genre : « Je suis une fille qui

fait du mât, qui est baraquée. Je me suis pourtant toujours sentie femme sans problème, et ce trouble, ce sont les autres qui me l'ont renvoyé. A force d'y être confrontée, j'ai fini par m'y intéresser. Je voulais composer une sorte de grande farce, me transformer, jouer avec le public, lui faire croire à quelque chose, et puis tout changer¹⁹⁶ ». Inspirée des textes et articles de Paul B. Preciado, Sandrine Juglair explore pleinement ce sujet dans *Dicklove*¹⁹⁷, qu'elle crée en 2021. Accompagnée durant près d'une heure par la musique de Lucas Barbier, Sandrine Juglair se joue du regard porté sur elle, en transformant son corps et sa voix à l'aide d'accessoires et de costumes.

Le dispositif est tri-frontal, les spectateurs s'installent sur des petits gradins de trois niveaux entourant une scène rectangulaire et encadrée de néons roses et blancs. Deux barres sont posées au sol, l'une ressemble à un mât, l'autre à une barre de *pole dance*. Une chaise est située au fond à droite, tandis qu'au fond à gauche l'on retrouve l'espace du musicien : un synthétiseur, un clavier, un micro et une guitare sont disposés sur une fourrure rose. Lorsque *Dicklove* commence, Sandrine Juglair est assise avec les spectateurs dans les gradins. Vêtue d'un pull, d'un jean et de baskets, elle commence à évoquer des anecdotes de son enfance : quand elle était petite, elle courait plus vite que les garçons, mais elle ralentissait pour ne pas gagner. Elle y raconte sa peur d'humilier les garçons, dès son plus jeune âge. Elle se lève, prend son sac de sport, puis monte sur scène. Elle pose le sac aux pieds de la chaise et installe les deux barres sur la scène. L'interprète poursuit ses anecdotes puis regarde les spectateurs, avant de dire : « En fait, soit j'étais la folle, soit j'étais le garçon manqué, et je ne pouvais pas être autre chose ». Cette phrase annonce ce qui va être le début d'une recherche sur son identité. Sandrine Juglair s'installe à côté de la chaise. Elle se déshabille puis enfle un caleçon couleur chair, avant de détacher ses cheveux. Elle s'arrête, prend appui sur son pied gauche et relâche son dos. Elle suggère une pause virile, en jouant de ses épaules larges et musclées. Puis elle enfle un débardeur de la même couleur que le caleçon, faisant office de seconde peau, voire d'un costume de nu. A ce même instant, Lucas Barbier s'installe derrière son clavier, vêtu de beige.

¹⁹⁶ JUGLAIR Sandrine, in QUENTIN Anne, *Le processus de création dans le cirque contemporain*, *op.cit.*, p. 103.

¹⁹⁷ JUGLAIR Sandrine (création et interprétation), DOSSO Claire et RUBY Aurélie (regards extérieurs et dramaturgiques), BARBIER Lucas (création et interprétation sonore), *Dicklove*, 9 novembre 2021, Le Manège, Scène Nationale de Reims. Spectacle vu le 2 juillet 2022, Rennes, Festival Les Tombées de la Nuit.

D'une démarche nonchalante, Sandrine Juglair commence à saluer les spectateurs, elle cherche le ton de sa voix. On remarque progressivement qu'elle semble incarner un stéréotype viril, par sa posture, son attitude ainsi que sa voix. Elle s'assoit aux côtés d'une spectatrice. Elle lui fait signe, mais sans réponse, elle enfile son casque audio. Au rythme des percussions, elle commence à danser, elle s'élanche sur le mât, contracte ses muscles, avant de chuter une première fois, puis une seconde. Agacée, elle fait signe à Lucas Barbier d'arrêter la musique et elle revient s'excuser auprès de la spectatrice : « Je sais pas ce qui m'arrive, un petit moment de faiblesse. D'habitude j'ai pas ce problème ». Toujours dans ce rôle, elle commence à trouver des excuses, de plus en plus impressionnantes voire invraisemblables. Elle investit tout l'espace, elle mime les situations : elle se serait blessée suite à une partie de foot avec ses collègues, mais elle a aussi sauvé une personne âgée bloquée sous un arbre durant une inondation, avant de se retrouver au milieu d'une manifestation de gilets jaunes alors qu'elle était avec « les gars du commando », pour enfin sauver Emmanuel Macron « d'une horde de féministes intégristes » en le faisant sauter dans un hélicoptère en vol. Lorsqu'elle le salue, elle repose d'un geste délicat sa main contre sa joue. Son visage s'est adouci. Elle s'arrête brutalement, perturbée par ses propres gestes, puis esquisse un léger sourire avant de s'élancher sur le mât situé côté jardin, accompagnée par Lucas Barbier à la guitare électrique.

La musique s'arrête, Sandrine Juglair repart vers la chaise. Elle sort de son sac deux escarpins à talon de la même couleur que ses vêtements. Elle les enfle soigneusement puis elle s'essaye à quelques postures attribuées à la féminité, en croisant ses jambes, en redressant son dos, postures qu'elle n'arrive pas à maintenir. De la même manière, elle essaye différents types de marche. Elle réalise quelques figures sur la barre de gauche, évoquant le *pole dance*. Lorsque Sandrine Juglair revient au sol, la lumière est tamisée et Lucas Barbier commence à jouer une musique douce. Accroupie au bord de la scène et éclairée d'un petit projecteur, elle se maquille grossièrement en regardant vers les spectateurs comme s'ils étaient son propre reflet, avant de disparaître dans le noir.

Sandrine Juglair réapparaît alors avec une perruque brune aux cheveux lisses, micro en main. Sa démarche est beaucoup plus assurée. Lucas Barbier utilise sa voix pour exagérer les bruitages des actions de l'interprète en scène. Ce dernier annonce

ensuite aux spectateurs : « *Ladies, gentlemen, queer, non binaries*, le bal est ouvert. Iel se prépare, Iel se maquille, Iel va briller pour vous ce soir. Faites place à Dicklove ». Les néons s'allument, Dicklove entre en scène et démarre son show entre cabaret et *voguing*, au rythme d'une chanson pop interprétée par le musicien.

Sandrine Juglair/Dicklove termine sa dance essoufflée. Sa respiration, qu'elle exagère volontairement, se fait de plus en plus aiguë. Elle s'adresse aux spectateurs par cette voix aiguë, et commence à se poser une série de questions telles que « Je suis une femme qui devient un homme, qui se déguise en femme ? Je suis une femme qui veut être une femme et qui ressemble à un homme quand elle s'habille en femme ? ». Elle retire sa perruque, garde son filet, et interpelle les spectateurs sur ce qu'elle est à leurs yeux : une *dragqueen*, une femme à barbe, une fiction, un personnage de théâtre ou de cirque, un clown ? Elle retourne de nouveau vers son sac de sport et enfle une paire de cuissardes beiges aux semelles recouvertes d'une fourrure rose. La scène s'assombrit, et l'atmosphère devient pesante. Un son d'orgue retentit, Sandrine Juglair tombe au sol, elle rampe. Son geste est saccadé, déconstruit, ses mouvements évoquent une transformation. Elle disparaît partiellement sous une fourrure rose, son corps devient étrange. Lorsque la lumière revient, elle réapparaît avec une longue cape. Elle se retourne vers les spectateurs, portant un couvre-chef suggérant une vulve. *Dicklove* se termine par une dernière chanson sur laquelle Sandrine Juglair s'élève tout en haut de son mât, souriante, avant de redescendre et de démonter la barre pour la poser au sol. Lucas Barbier retire la deuxième barre, tandis que Sandrine Juglair reprend sa place au milieu des spectateurs, sous la lumière du dernier néon allumé.

Dans *Dicklove*, Sandrine Juglair joue sur les discours, les représentations et les stéréotypes. Elle fait entrer en résonance la théorie *queer* avec l'univers circassien, par les codes genrés et le hors-normes. Nous examinerons comment Sandrine Juglair se joue de l'identité de l'artiste en scène, en mélangeant des éléments réels et autobiographiques avec la fiction notamment par l'usage du costume mais aussi par le rôle important du musicien durant le spectacle.

C. *Millefeuille*, Jean-Baptiste André, Association W.

Nous nous intéresserons enfin à une création de Jean-Baptiste André, antérieure à *Les Jambes à son cou*. En 2012, cet artiste souhaite sortir des plateaux afin de créer dans d'autres conditions. De 2013 à 2016, il conçoit trois spectacles aux contextes de représentation différents : *Pleurage et Scintillement*, en duo avec l'équilibriste et danseuse Julia Christ, *Millefeuille*, dans le cadre de la salle de cours, ainsi que *Floe*, en collaboration avec le plasticien Vincent Lamouroux et prévue pour l'espace public. Nous travaillerons sur *Millefeuille*¹⁹⁸, qui est une forme entre conférence et spectacle d'une durée de trente minutes, imaginée et interprétée par Jean-Baptiste André. C'est lors de cette création que ce dernier contacte Eddy Pallaro, auteur, dramaturge et metteur en scène, afin de l'accompagner à l'écriture du texte et à la mise en jeu.

Dans une salle de cours, un artiste de cirque vient rencontrer des élèves afin de leur parler de son parcours et de son travail artistique. Au premier abord, cette intervention ressemble à une conférence, Jean-Baptiste André évoque quelques anecdotes, raconte les choix qu'il a faits durant sa carrière. Il accroche au mur une première affiche sur laquelle est écrit : « les choix qui m'ont aidé à aller dans le sens de mon projet ». Quelques anomalies perturbent l'attention, il s'arrête de parler, songeur, ou regarde par la fenêtre et gratte la table, mais rien de plus. Il parle ensuite du processus de création de ses spectacles et dispose une deuxième affiche : « le temps et son impact réel sont difficiles à mesurer ». Ensuite, Jean-Baptiste André montre aux élèves comment réaliser un équilibre sur les mains. Il explique avec précision le protocole de réalisation de cette figure en même temps qu'il la réalise. Il installe alors une troisième et dernière affiche au mur : « Comment ça peut nous amener ailleurs ». Le spectacle s'ouvre dès lors vers la fiction : le texte du début, enregistré, est diffusé en voix-off dans la salle. Les éléments énoncés en amont se confrontent au mouvement et trouvent un autre sens. Ceux-ci s'avèrent moins réels, sans pour autant paraître totalement fictifs. A cet instant, Jean-Baptiste André investit tout l'espace, il monte sur les tables, se glisse entre les élèves et roule entre les rangs. Finalement, le texte s'arrête, Jean-Baptiste André se relève et dit au revoir à la classe, puis se change avant de revenir pour expliquer aux élèves qu'il s'agissait d'une représentation et discuter avec eux.

¹⁹⁸ ANDRE Jean-Baptiste (conception et interprétation), PALLARO Eddy (texte et mise en jeu), *Millefeuille*, 2014. Spectacle vu en avril 2021 à Rennes, Université de Rennes 2.

Dans *Millefeuille*, l'espace de la classe et le format de la conférence deviennent le cadre de jeu et de représentation. Nous étudierons donc comment Jean-Baptiste André trouble les limites entre réel et fiction par sa présence en tant qu'artiste de cirque à la fois dans sa dimension autobiographique et dans sa dimension d'être en scène, en représentation.

2. Une multiplicité des identités en scène

« Dans [les] configurations scéniques [du cirque traditionnel] les artistes n'interprètent et ne jouent pas de rôle particulier, si ce n'est celui d'un artiste de cirque, c'est-à-dire qu'ils jouent leur propre rôle. Ils sont immédiatement en contact, de manière physique (sans protection/distanciation) avec le public¹⁹⁹ ». Cette citation de Sylvain Fagot nous amène à questionner le présupposé selon lequel, au cirque, les spectateurs assistent à la primaire exposition des actes sans la médiation du personnage ou de l'illusion. Bien qu'il n'incarne pas de personnage, l'artiste de cirque traditionnel joue son rôle : il se met en scène lui-même, selon les conventions du numéro que sont la mise en scène de l'exploit et la démonstration technique. Il s'agira ici de repartir du traitement de l'identité scénique dans le cirque traditionnel afin d'en voir les évolutions, jusqu'aux spectacles du corpus.

A. De l'archétype au personnage ?

a. L'artiste de cirque traditionnel

Quelle identité scénique dans le cirque traditionnel ? « 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 coïncidence²⁰⁰ ». Le spectacle traditionnel mettrait en jeu l'identité réelle de l'artiste. Nous avons pourtant précédemment observé que dans cette forme traditionnelle, les corps sont artificiels,

¹⁹⁹ FAGOT Sylvain, *Le cirque, entre culture du corps et culture du risque*, op. cit., p. 33-34.

²⁰⁰ GUYEZ Marion, *Hybridation de l'acrobatie et du texte sur les scènes circassiennes contemporaines : dramaturgie, fiction et représentations*, op.cit., p. 70.

entraînés, mais également que les artistes se mettent en scène, en exacerbant leur concentration, accentuant par là les effets de l'exploit. Il nous est donc nécessaire de revenir aux fondements du cirque ayant cristallisé les conventions autour du traitement scénique de l'identité circassienne.

Dès la genèse du cirque traditionnel, Philip Astley, militaire anglais du XVIII^e siècle, entreprend de faire de son métier un spectacle en se présentant sous sa propre identité et avec son habit de travail. « Les premiers costumes de cirque sont des uniformes militaires, et l'identité du spectacle tient sans doute là l'un de ses codes fondateurs²⁰¹. » Se développe ensuite un « vestiaire²⁰² » codifié, grâce auquel « le jongleur, l'acrobate ou le trapéziste créent et investissent un registre, cloisonnent un archétype comportemental et développent un discours simplifié basé sur la performance maîtrisée²⁰³ ». Avec cet usage du costume, l'esthétique traditionnelle du cirque s'est attachée à produire des représentations archétypales pour « le maître de manège, le clown, l'écuyère, l'acrobate et le dompteur²⁰⁴ », dont les déclinaisons entre le XVIII^e siècle et le XIX^e siècle ont largement respecté une même codification jusqu'à l'arrivée du cirque nouveau.

Par ailleurs, « son esthétique (re)produit, et plus encore, exalte, des représentations archétypales de la virilité, mais également de la féminité, par le biais de corps performants mis à l'épreuve et exposés aux regards du public²⁰⁵ ». Effectivement, les femmes, associées aux disciplines de l'acrobatie au sol, de la contorsion ou du trapèze fixe, représentent la légèreté et la grâce. Ainsi, les artistes femmes surjouent leur féminité, « la sensualité est suggérée dans les gestes, les ports de tête, les mouvements de bras, dévoilée par les costumes échancrés²⁰⁶ ». Les hommes, quant à eux, associés au

²⁰¹ JACOB Pascal, « L'adieu aux armes : repères pour une analyse du vestiaire circassien », in BOUDREAULT Julie (dir.), *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n°32 : « Cirque et théâtralité : nouvelles pistes », Montréal, 2002, p. 109-123, [<https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2002-n32-annuaire3678/041508ar/>], consulté le 03 mars 2023.

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ CORDIER Marine, « Corps en suspens : les genres à l'épreuve dans le cirque contemporain », in GUICHARD-Claudic Yvonne et KERGOAT Danièle (dir.), *Cahiers du genre*, n°42 : « corps au travail et travail des corps », L'Harmattan, 2007, p. 5-18, [<https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2007-1-page-5.htm>], consulté le 23 mai 2022.

²⁰⁶ *Ibid.*

trapèze volant (ou ballant), aux sangles ou encore au mât chinois, sont valorisés pour leur force et leur courage.

Ce traitement spécifique de l'identité scénique rapproche ainsi ces circassiens du type, dont nous nous approprions la définition du champ théâtral. Le type est un « personnage conventionnel possédant des caractéristiques physiques, physiologiques ou morales connues d'avance par le public et constantes pendant toute la pièce ; ces caractéristiques ont été fixées par la tradition littéraire²⁰⁷ ». Ici, les conventions sont fixées par le cirque traditionnel, avec l'usage du costume, de la technique et de la gestuelle codifiés. Les artistes véhiculent des valeurs et sont des constantes connues par les spectateurs.

Par conséquent, l'identité scénique telle que promue par le cirque traditionnel n'est pas la réelle identité de l'artiste. Bien qu'elle puisse en reprendre les attributs et les accessoires du réel (par exemple, l'uniforme militaire), cela s'est fait dans l'objectif de développer des types qui restent, aujourd'hui encore, ancrés dans l'imaginaire collectif.

b. La théâtralisation du cirque

Avec l'avènement du cirque nouveau, se manifeste un phénomène de théâtralisation du cirque durant lequel les circassiens commencent à incarner des personnages : « les cirques contemporains, en proposant des créations tournées sur l'élaboration d'un thème, d'une histoire ou d'un récit, incitent l'artiste de la piste à entrer dans la "peau" d'un personnage, à prendre de la distance avec son corps, avec la primaire exposition de ses actes²⁰⁸ ». Cette recherche de cohérence ou d'unité de la forme s'accompagne donc d'un schéma narratif, d'une continuité entre les numéros s'il y en a, ainsi que de la distribution de rôles. Marion Guyez relève que « malgré la volonté de cohérence voire de continuité, les formes restent hétérogènes, et les parties théâtralisées et les moments circassiens sont juxtaposés²⁰⁹ » et que, « le geste circassien relève de la métaphore ou de l'allégorie²¹⁰ ». Durant cette période, nombre de ces

²⁰⁷ Définition de « type », PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, 2003, p. 394.

²⁰⁸ FAGOT Sylvain, *Le cirque, entre culture du corps et culture du risque*, *op.cit.*, p. 89.

²⁰⁹ GUYEZ Marion, *Hybridation de l'acrobatie et du texte sur les scènes circassiennes contemporaines : dramaturgie, fiction et représentations*, *op.cit.*, p. 115.

²¹⁰ *Ibid.*

spectacles rencontrent des difficultés à mêler la création artistique (liée à ce moment à la narration), avec la primauté de la technique et de l'exploit. Toutefois, ces formes font l'expérience de la fiction, ce qui ne sera pas sans influence sur le cirque contemporain.

Au début des années 2000, le cirque nouveau se détache de la référence théâtrale et s'intéresse à d'autres champs artistiques, tels que les arts plastiques et la chorégraphie. Il suit en cela la tendance de la scène postdramatique. Ariane Martinez constate à ce moment que « la notion de personnage a souvent été attribuée aux circassiens contemporains, mais il conviendrait sans doute de la nuancer : si certains spectacles montrent réellement des "personnages" (comme le Cirque Baroque, qui emploie le masque et le costume pour créer une individualité différente de celle de l'artiste), d'autres travaillent plus sur la personnalité de l'artiste en piste, l'exposant et la grossissant dans un processus d'autofictionnalisation²¹¹ ». Personnage, type, ou personnalité de l'artiste ? Cette hétérogénéité dans le traitement scénique de l'identité du circassien témoigne néanmoins d'une recherche esthétique se détachant de l'archétype traditionnel et réfléchissant à la production de différents types de présence scénique.

Dans les spectacles du corpus, les artistes sont des créateurs de leur propre discipline, se mettant eux-mêmes en scène. Ces derniers développent différents types de présence en superposant divers niveaux de jeu et d'expression corporelle. Nous avons pu voir que « l'attention porte sur l'exécution du geste, sur la création de la forme, la dissolution des signes et leur reconstruction permanente. Une esthétique de la présence se met en place²¹² ». Ce travail sur la qualité de présence nous semble être un point de départ afin d'analyser l'identité scénique dans les spectacles du corpus. Nous nous intéresserons donc au lien potentiel avec la performance et plus précisément à la *figue du performer*.

²¹¹ MARTINEZ Ariane, « La dramaturgie du cirque contemporain français : quelques pistes théâtrales », *op. cit.*, p. 17.

²¹² FERAL Josette, *Théorie et pratique du théâtre : au-delà des limites*, Montpellier, L'Entretemps, 2011, p. 138.

B. Être en scène

a. La mise en scène de soi : vers l'artiste de cirque *performer*

« Performer, que ce soit dans le sens premier d' "exceller ou [de] dépasser les limites d'un certain standard" ou bien dans celui de "s'investir dans un spectacle, un jeu ou un rituel"²¹³ » : la première acception du verbe performer proposée ici fait écho à l'artiste de cirque qui dépasse les normes grâce à sa technique. Cependant, la seconde acception de celui-ci attire également notre attention. Dans le spectacle de cirque traditionnel, Sylvain Fagot explique que la « ritualisation de la représentation des corps est [...] générée autour de l'idée du risque physique, de "drame potentiel" (Mauss, 1967), pour autant qu'il reste cloisonné à des situations acceptables par l'ensemble du public. Cette ritualisation du corps en spectacle provoque l'exaltation chez le public, qui attend de voir célébrer la réussite d'un travail corporel²¹⁴ ». Comme nous l'avons vu précédemment, la ritualisation des actions se construit tant autour de la peur de la chute que de la reconnaissance de virtuosité. Celle-ci organise le rythme du spectacle selon l'alternance entre prouesse et applaudissements. Cela nous permet de réfléchir à un lien entre cirque et performance, non pas au seul sens de la performance athlétique, mais en nous intéressant à la performance artistique : « née dans le milieu des arts plastiques à la même époque que le happening, la performance met en jeu l'artiste lui-même qui, accompagné ou non d'accessoires, évolue en public ou seul [...] dans un acte éphémère, expérimental, unique²¹⁵ ». Cette forme d'intervention artistique, interrogeant les conventions sociales, vise souvent à susciter chez les spectateurs de vives réactions pouvant aller jusqu'à des attitudes de rejet ou de dégoût. Dans le cirque traditionnel, la mise en jeu de l'artiste lui-même et sa mise en danger sont au cœur de la recherche de réactions chez les spectateurs. Nous pouvons dès lors repenser la relation entre ces deux formes artistiques.

Dans le cirque contemporain en général, le danger et le risque sont beaucoup moins présents. Nous remarquons cependant un retour à la mise en scène de soi dans les

²¹³ FERAL Josette, « De la performance à la performativité », in BIET Christian et ROQUES Sylvie (dir.), *Communications*, n°92 : « Performance. Le corps exposé », 2013, p. 205-218, [<https://www.cairn.info/revue-communications-2013-1-page-205.htm>], consulté le 23 mars 2022.

²¹⁴ FAGOT Sylvain, *Le cirque, entre culture du corps et culture du risque*, op. cit., p. 88.

²¹⁵ Définition de « Performance », in LE MOAL Philippe, (dir.), *Dictionnaire de la danse*, Larousse, 2008, p. 782.

spectacles du corpus. En effet, « le *performer* est celui qui parle et agit en son nom propre (en tant qu'artiste et personne) et s'adresse ainsi au public, tandis que l'acteur représente son personnage et feint de ne pas savoir qu'il n'est qu'un acteur de théâtre. Le *performer* effectue une mise en scène de son propre moi, l'acteur joue le rôle d'un autre²¹⁶ ».

Au début de *Dicklove*, Sandrine Juglair apparaît en son nom propre et raconte ses anecdotes d'enfance au milieu des spectateurs. Puis, elle s'approprie des accessoires du quotidien et codifiés socialement, façonnant un archétype comportemental : alors qu'elle se change une première fois, son regard se durcit, sa voix s'aggrave et son discours laisse entrevoir une attitude masculine. *A contrario*, lorsqu'elle chausse des escarpins, elle mime des postures féminines avant de se relâcher puis de réessayer. Elle revient ensuite en scène, sous l'identité de Dicklove, avant de se recouvrir le visage de cellophane et de se questionner sur ce qu'elle est. Enfin, elle entame une nouvelle transformation qui étonne à nouveau en cela qu'elle ne semble plus incarner des archétypes genrés mais au contraire elle semble avoir réussi, au-delà des codes habituels, à être son propre personnage. En repartant de faits biographiques, Sandrine Juglair performe sa propre identité, s'essayant progressivement à divers rôles genrés, ce qui n'est pas sans rappeler la performativité du genre telle que théorisée par Judith Butler. *Projet.PDF* rejoint *Dicklove* en cela que les artistes jouent sur les représentations collectives attribuées à la féminité, tant dans le quotidien que dans la discipline acrobatique. Bien qu'elles ne révèlent pas leur identité individuelle, elles se mettent en scène en tant que femmes, et abordent différentes thématiques telles que la maternité, le mariage, le sport ou encore la sexualité, et ce à travers une variété de tableaux.

Pour *Millefeuille*, Jean-Baptiste André commande un texte à Eddy Pallaro, qui l'aidera par la suite à le mettre en scène. Ces derniers ont travaillé conjointement sur les différentes dimensions de sa présence scénique, avec un intérêt marqué pour la question des faux-semblants. Au début de la représentation, Jean-Baptiste André nous donne l'impression d'être présent pour exposer ses choix de parcours, dans une perspective qui se veut autobiographique. Néanmoins, il reproduit des comportements, codés socialement. Il s'inspire notamment de l'attitude des enseignants dont il a pu suivre des cours lors d'une résidence de création. Jean-Baptiste André passe ensuite à la

²¹⁶ Définition de « Performer », in PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, 2003, p. 247.

démonstration des appuis tendus renversés. Il devient alors le circassien en train de faire une acrobatie, se retirant progressivement du rôle du professeur, puisque le texte enregistré donne une dimension plus poétique au corps, ce dernier investissant et parcourant l'espace de la salle.

Les artistes de *Millefeuille*, de *Dicklove* et de *Projet.PDF* se mettent en scène eux-mêmes et adoptent un régime de jeu performatif. Or, à la différence du cirque traditionnel, il ne s'agit plus d'une ritualisation des corps en représentation. Et, contrairement à la performance des années 1970, les artistes du corpus sont virtuoses, et dissimulent derrière leur présence, parfois littérale et quotidienne, un réel savoir-faire. Néanmoins, nous reconnaissons un type de jeu performatif, à l'instar de formes performanciennes plus récentes. Ce travail de la présence ne met pas en avant l'histoire, le récit ou la réelle intériorité de ces artistes, mais « [le corps] devient en lui-même un signifiant²¹⁷ », conduisant le spectateur « à s'interroger, davantage que sur le *qui*, sur le *comment* de ce qui s'offre en représentation²¹⁸ ». Les corps mis en scène parlent d'eux-mêmes, parce qu'ils sont entraînés, transformés, ou parce que les artistes évoquent leur rapport au cirque, aux stéréotypes et aux conventions. Le spectateur peut alors se projeter, s'imaginer, en dehors de toute intrigue. La performance révèle ainsi sa portée symbolique, et rejoint en cela la figure. Nous nous intéresserons, dans ce qui suit, à l'avènement de la figure dans le champ théâtral, qui pourrait nous permettre de mieux cerner ces entités scéniques circassiennes.

b. La figure

A la fin des années 1980, dans le champ théâtral, le terme de « figure » s'est substitué à celui de « personnage ». Julie Sermon constate que ce « renouveau sémantique correspond, non pas à un geste de rupture (en vertu duquel les figures s'opposeraient de manière radicale et définitive au personnage), mais à une forme spécifique de traitement (dramaturgique, scénique, actorial) des identités théâtrales²¹⁹ ».

²¹⁷ SERMON Julie, « Construction du personnage et dramaturgie du jeu en régime figural », in Bouvier Mathieu (dir.), *Pour un atlas des figures*, [<http://www.pourunatlasdesfigures.net/element/construction-du-personnage-et-dramaturgie-du-jeu-en-regime-figural>] consulté le 22 juillet 2023.

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ *Ibid.*

En effet, la remise en question du système de représentation classique s'accompagne de celle du personnage, hérité de la tradition littéraire du théâtre. Le théâtre est alors considéré comme un art de la scène, audible et visible. L'avènement de l'utilisation du terme « figure » témoigne donc d'un changement de rapport face à l'entité fictionnelle sur la scène théâtrale, qui n'interprète ou n'incarne plus de rôle mais qui est, avant tout, en scène :

Dès lors, on va concevoir le personnage, non plus seulement comme un être de fiction (c'est-à-dire, comme une identité dont les paroles et les actes valent en tant qu'ils révèlent une subjectivité et donnent forme à une histoire imaginaires), mais aussi – voire exclusivement – comme un être scénique (c'est-à-dire, comme une entité qui s'offre à la vue, et dont la réalité du corps en scène est productrice, en tant que telle, de formes, de signes et d'images).

Julie Sermon ajoute également que la figure « est à la croisée de trois champs sémantiques²²⁰ ». Tout d'abord, « le visible²²¹ », qui renvoie aux contours, à l'apparence et non à l'intériorité du personnage. Puis, « le symbolique²²² », lié à la notion d'exemplarité et la façon dont le personnage peut symboliser ou cristalliser un imaginaire, « [la figure] pose la question de qu'on choisit de retenir du réel, sous forme de paradigmes²²³ ». Enfin, « la technique²²⁴ » désignant les conventions et la technique mises en œuvre afin de représenter une figure, laissant place à des « artefacts, des identités scéniques et poétiques²²⁵ ». Dès lors, nous pouvons repenser l'archétype traditionnel en cela qu'il donne à voir son apparence plutôt que son intériorité ou sa psychologie (grâce au costume et au corps transformé), qu'il cristallise un ensemble de représentations stéréotypées, mais aussi par la technique qu'il met en œuvre afin de réaliser les figures codifiées. C'est ici la valeur symbolique de la figure qui nous intéresse le plus, afin de voir la façon dont les artistes étudiés peuvent se réapproprier des stéréotypes afin de produire de nouvelles figures.

²²⁰ SERMON Julie, « Figure », CORVIN Michel (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Bordas, 2008, p. 558-559.

²²¹ *Ibid.*

²²² *Ibid.*

²²³ *Ibid.*

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ *Ibid.*

Dans *Dicklove*, Sandrine Juglair utilise des objets signifiants pour représenter une identité. Les accessoires et habits, tirés du réel, deviennent des costumes lui permettant d'incarner des figures de la masculinité ou de la féminité, par un jeu révélant les codes assignés aux genres. Elle emprunte également la figure du *drag*, du cabaret, ou encore de la femme, circassienne, acrobate et dont le corps est transformé par la discipline. Lorsqu'elle se recouvre le visage de cellophane, elle se défigure, et se demande ce qu'elle est. Puis, elle se transforme, on aperçoit seulement les contours de son corps, dans la pénombre. Elle se recouvre avec la parure, puis glisse sur le sol, se crispe, déformant son corps, de façon à évoquer le caractère monstrueux de ce qu'elle représente. Elle explique pour sa première création *Diktat* (2017) : « c'est une recherche que je commence à peine à identifier, mais [les costumes] m'ont aidée à comprendre les transformations du corps, du jeu, du registre. Plus que d'identifier un "personnage", ce sont la silhouette, la forme que le costume propose qui me font bouger, être là de multiples manières²²⁶ ». Sandrine Juglair ne met pas seulement en jeu sa propre identité, elle n'incarne pas non plus un personnage. Mais elle s'essaye à différentes figures, en intégrant des éléments de jeu, de gestuelle ainsi que des costumes tirés du réel.

A chaque partie de *Millefeuille*, une nouvelle dimension de la présence de Jean-Baptiste André semble apparaître. Comme son titre l'indique, il semble naviguer sur le « millefeuille » des identités qu'il peut recouvrir. En se mettant en scène, Jean-Baptiste André reprend la figure du professeur, du circassien venant témoigner de son expérience, mais également de l'acrobate en train de montrer ce qu'il fait, ou encore de l'acrobate en représentation.

Dans *Projet.PDF*, les identités fluctuent au gré des séquences : des figures techniques laissent apparaître des portés acrobatiques, d'autres sont des figures anonymes et étranges. Souvent, les artistes figurent des femmes, acrobates, mamans, « poules », « ouvreuses », mariées, sportives, et réactivent l'imaginaire des spectateurs par les situations, les costumes, ou le régime de jeu.

La présence de l'artiste en scène et sa capacité à figurer différents types d'entités scéniques grâce aux gestes, aux accessoires, aux costumes ainsi qu'au registre de jeu performatif laissent apparaître des figures scéniques. Tandis qu'elle apparaît dans un

²²⁶ JUGLAIR Sandrine, in QUENTIN Anne, *Le processus de création dans le cirque contemporain*, op. cit., p. 247.

contexte où personnage et illusion sont remis en question, la figure permet de repenser un lien avec l’imaginaire et la fiction. Sans être le support d’une histoire et d’un sens, « l’interprète en scène ne cache pas qu’il.elle est lui.elle-même fait.e de “bribes d’identification, d’images incorporées, de traits de caractère assimilés, le tout (si l’on peut dire) formant une fiction qu’on appelle le moi” – bribes qui se manifestent tant du côté de l’acteur.rice, donc, que des personnages ou figures qu’il.elle fait naître²²⁷ ». Néanmoins, cette ambiguïté de la présence scénique n’est pas seulement due au registre de jeu ou à l’utilisation de costumes, elle dépend également de l’espace dans lequel le corps apparaît. Nous nous intéresserons donc aux dispositifs de représentation.

3. Tension entre présentation et représentation

« Seraient ainsi considérés comme performatifs les spectacles où l’action, loin d’être stabilisée autour d’un sens explicite, d’une forme fixe, ne cesse de bouger, où les processus de créations sont apparents, où le sens glisse, où les significations se télescopent²²⁸. » En examinant les dispositifs de représentation et la composition des spectacles, nous verrons comment *Millefeuille*, de *Projet.PDF* et de *Dicklove* mettent en tension le réel et la fiction en réinvestissant des procédés circassiens. Cela nous autorisera à voir comment ces spectacles transforment l’expérience des spectateurs, au sein d’une seule représentation.

A. Espace-temps de la représentation : proximité et authenticité

a. Un rapport direct avec les spectateurs

« Dans la conception dramatique du théâtre, la scène, entendue comme cadre architectural, correspond au lieu de la fiction, de l’illusion et du drame. Elle s’oppose à la salle, où se tiennent les spectateur.rice.s, qui constituent le pôle rattaché au réel, au connu, à l’environnement collectif²²⁹. » S’organise alors une relation entre ces deux

²²⁷ BOISSON Bénédicte, FERNANDEZ Laure et VAUTRIN, Eric, *Le cinquième mur. Formes scéniques contemporaines et nouvelles théâtralités*, Dijon, Presses du réel, 2021, p. 137-138.

²²⁸ FERAL Josette, « De la performance à la performativité », *op.cit.*

²²⁹ BOISSON Bénédicte, FERNANDEZ Laure et VAUTRIN, Eric, *Le cinquième mur. Formes scéniques contemporaines et nouvelles théâtralités*, *op. cit.*, p. 180-181.

pôles, séparés du point de vue axiologique. Dans ce type de spectacle, la fiction est délimitée par le cadre scénique, séparant l'action du quotidien des spectateurs. Dans la conception traditionnelle du cirque, « le rapport avec le public y est fort différent de celui du théâtre. C'est un rapport direct²³⁰ ». Toutefois, dans le cirque, piste et salle sont deux espaces distincts : les numéros se font en piste, tandis que les spectateurs restent dans les gradins. Il s'agira donc de commencer par regarder le dispositif des spectacles du corpus afin de voir où ceux-ci se situent par rapport à l'affirmation ou non de la fiction selon le dispositif scénique.

Dans *Millefeuille*, la salle de cours est un espace réel, mais elle devient l'espace de représentation. Il n'existe pas de distinction entre l'espace du jeu et l'espace d'où l'on regarde, si ce n'est celui déjà existant entre l'enseignant (ou l'intervenant) et ses élèves (ou auditoire). De plus, cet espace implique une proximité obligeant Jean-Baptiste André à se mouvoir entre les élèves/spectateurs quand il se déplace dans tout l'espace. *Millefeuille* faisant partie du « grand nombre de spectacles jouant de l'hyperproximité avec les spectateurs, notamment par des scénographies à taille réduite²³¹ » peut alors produire ce que Jean-Michel Guy nomme des « effets-collectifs sans recourir à la participation du public²³² ». Cette proximité a pour effet de procurer aux spectateurs une sensation de partage et de cohésion, sans pour autant qu'il y ait participation. Dans *Millefeuille*, il ne s'agit pas d'une scénographie à taille réduite en raison de l'absence d'un cadre scénique délimité, mais plutôt d'une représentation qui investit l'hyperproximité en plaçant néanmoins les spectateurs en doute quant au statut de ce qu'ils regardent.

Le dispositif trifontal de *Dicklove* induit également une forte proximité avec les spectateurs. Les trois rangées proches de la scène évoquent tant les bancs d'un vestiaire en écho aux anecdotes de l'enfance de Sandrine Juglair que les gradins du chapiteau de cirque. A cela s'ajoute la présence de l'artiste parmi le public au début et à la fin du spectacle. Cette configuration évoque la présence des circassiens autant sur la piste qu'en dehors de celle-ci : « Selon Henry Thétard (1947), historien du cirque, le chœur était incarné dans le cirque traditionnel par la "barrière" : les artistes, lorsqu'ils

²³⁰ PENCENAT Corine, « Athlète, acteur, artiste », *op. cit.*, p. 50.

²³¹ GUY Jean-Michel, « Ce que le cirque fait à la dramaturgie », *op. cit.*, p. 99.

²³² *Ibid.*

n'effectuaient pas leurs numéros, se postaient à l'entrée du cirque, pour donner des coups de main, ranger et monter le matériel, prêts à réagir en cas de problème²³³ ». Lorsque Sandrine Juglair fixe puis démonte les deux mâts au début et à la fin de la représentation, elle symbolise l'ouverture et la fermeture de l'espace de représentation. Elle commence notamment par relater des éléments biographiques, au milieu des spectateurs, avant d'investir le cadre scénique. A la fin, lorsqu'elle repose son mât au sol avant de s'asseoir à nouveau avec les spectateurs, elle signifie le retour au réel. Lorsqu'elle se maquille face aux spectateurs, elle se situe à la limite entre scène et salle, entre l'espace de représentation et l'espace des spectateurs.

Dans *Projet.PDF*, le dispositif frontal s'annonce plus classique et appellerait à plus directement une forme de théâtralité. Pourtant, au début de la représentation, l'une des interprètes se déplace vers le fond de la salle tandis que deux autres en reviennent avant de monter en scène. Dès son commencement, le spectacle annonce la confusion du cadre de l'illusion. En effet, les interprètes rejoignent à plusieurs reprises les spectateurs en engageant des interactions avec eux.

Les dispositifs scéniques que nous analysons investissent l'espace du quotidien, proposent une scénographie à taille réduite ou bien déplacent l'action dans la salle, intégrant les spectateurs au centre du processus de représentation. Cependant, « un seul critère – en l'occurrence celui de la disposition spatiale – ne détermine ni un mode d'adhésion à l'œuvre, ni, *a fortiori*, un effet précis sur le spectateur²³⁴ ». Il est donc nécessaire d'aller au-delà de la dimension spatiale et de voir la façon dont les artistes étudiés instituent une forme d'immédiateté relationnelle avec la salle en se saisissant du temps de la représentation.

b. Le temps social de la représentation

Nous venons de voir que le rapport entre scène et salle n'est pas uniquement lié à la présence d'une séparation spatiale. C'est également le partage ou non de la temporalité entre scène et salle. Dans le théâtre classique, la séparation entre scène et

²³³ MARTINEZ Ariane, « La dramaturgie du cirque contemporain français : quelques pistes théâtrales », *op. cit.*, p. 17.

²³⁴ BOISSON Bénédicte, FERNANDEZ Laure et VAUTRIN, Eric, *Le cinquième mur. Formes scéniques contemporaines et nouvelles théâtralités*, *op. cit.*, p. 183.

salle distingue s'accompagne de celle entre le temps de la fiction et celui de la soirée théâtrale. Mais, dans le cirque, les spectateurs sont invités à encourager les artistes en scène qui s'appêtent à réaliser un exploit. La musique, également, accompagne le direct de la prouesse. Ainsi, « l'idéologie de l'authenticité s'est répandue car elle postule une égalité foncière de l'artiste avec le public, au regard d'expériences sociales communes²³⁵ », valorisant l'instant présent, partagé entre scène et salle. Nous regarderons ici la façon dont les artistes présentés réinvestissent les adresses et la musique afin de troubler la représentation.

« Héritage de l'image familiale du chapiteau, du stéréotype de la "communion" qu'est censée susciter la piste circulaire, mais aussi de l'éthique de l'entraide et de la convivialité particulièrement cultivée par les artistes de cirque, l'adresse directe au public est un principe courant²³⁶ ». Cette adresse, qui se déploie depuis la piste, peut prendre plusieurs formes : le « regard-public²³⁷ », les interpellations, ou encore les contacts directs avec les spectateurs. Dans *Millefeuille*, Jean-Baptiste André s'adresse aux spectateurs tel qu'il le ferait pour un auditoire dans le cadre d'une conférence. Ce n'est qu'après, lorsque le texte commence à être diffusé, que le spectateur peut s'interroger sur la nature de son adresse. Dans *Dicklove*, Sandrine Juglair commence parmi les spectateurs, elle installe dès le début une sorte de proximité avec ceux-ci. Quand elle est en scène, elle continue les adresses. Elle revient également dans les gradins, et s'assoit auprès d'une spectatrice pour lui demander : « salut ça va ? ». Elle sollicite régulièrement les spectateurs en maintenant un contact visuel, créant par moments une certaine connivence avec le public. Elle renouvelle d'autres adresses, notamment lorsqu'elle demande « ce qu'elle est », renvoyant de ce fait les spectateurs à leur regard sur elle en tant qu'actrice mais aussi en tant que personne. Dans *Projet.pdf*, la nature des adresses peut être différente. Les interprètes sont parfois éloignées des spectateurs, le regard au lointain, et proposent différents types d'interactions avec la salle. Une des interprètes, allongée sur le bord de scène, évoque sa sexualité par des murmures dans le micro, plaçant les spectateurs dans la confiance. Il arrive également qu'elles interpellent directement les spectateurs dans la salle ou qu'elles les encouragent à lancer des balles bleues sur les « poules » en scène, reprenant ainsi les codes des

²³⁵ GUY Jean-Michel, « Ce que le cirque fait à la dramaturgie », *op. cit.*, p. 96.

²³⁶ *Ibid.*, p. 98.

²³⁷ *Ibid.*

traditionnels jeux forains. Des interactions physiques interviennent, lorsque l'une d'entre elles est portée par les spectateurs jusqu'en haut de la salle, ce qui suscite à nouveau la sensation de partage d'une même expérience entre scène et salle.

En outre, il est possible de relever l'importance de la musique dans la valorisation du direct, présente dans *Dicklove*. Comme nous l'avons vu dans la première partie du mémoire, la musique joue un rôle important dans l'organisation du numéro. Celle-ci est subordonnée à la réalisation de la prouesse et s'adapte en temps réel à la prestation. L'orchestre dans le cirque traditionnel est souvent visible et placé dans le chapiteau, de façon à être central dans la prestation. Ainsi, « la musique [...] “intervient à la limite entre temps théâtral de la fiction et temps social de la « séance »” 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 scène²³⁸ ». Dans *Dicklove*, le musicien Lucas Barbier, placé sur la scène, assure ce lien entre la temporalité de la scène et de la salle, c'est-à-dire de la « séance²³⁹ ». Il joue la musique diégétique lorsque Sandrine Juglair est munie de son casque, mais il intervient également en l'accompagnant pour quelques pas de danse. Sandrine Juglair s'adresse régulièrement à lui pour suspendre la musique, lui donner un briquet après avoir allumé sa cigarette. Mais il prépare également chacune de ses entrées en scène, notamment pour l'arrivée de *Dicklove*. A l'instant final, il l'aide à démontrer l'un des deux mâts. Ainsi, Lucas Barbier semble faire la liaison entre le temps de la fiction et le temps social de la séance, en participant à la mise en place d'un rapport direct avec la salle sans entraver l'élaboration d'un univers fictif.

Dans *Dicklove*, *Millefeuille* et *Projet.PDF*, la séparation entre piste/scène et salle n'est pas toujours visible. Celle-ci est parfois annulée, ou bien le spectacle s'immisce directement dans un espace réel. De plus, les artistes réinvestissent le rapport direct avec la salle propre au cirque traditionnel, donnant l'expérience d'un moment partagé. Les dispositifs scéniques que nous analysons semblent troubler les limites de la

²³⁸ GUYEZ Marion, *Hybridation de l'acrobatie et du texte sur les scènes circassiennes contemporaines : dramaturgie, fiction et représentations*, op.cit., p. 442-443.

²³⁹ *Ibid.*

représentation autant que celles du quotidien des spectateurs. Mais ces spectacles ne sont pas non plus participatifs. En effet, « le binôme frontalité/participation ne permet pas de caractériser un mode de relation à l'œuvre²⁴⁰ ». En nous intéressant à la forme dramaturgique ancienne du cirque, nous regarderons la façon dont ces spectacles sont séquencés, rompant avec la continuité de l'action et proposant divers types de relation à l'œuvre.

B. Réinvestir le spectacle coupé

a. Le « spectacle-monstre²⁴¹ »

« L'autre dramaturgie-noyau du cirque, mais aussi du music-hall, c'est bien sûr celle du spectacle coupé [...]. Le spectacle-coupé, qu'on a parfois aussi nommé "spectacle-monstre" au XIXe siècle, réside dans un enchaînement de numéros sans lien entre eux²⁴². » Cette forme, éloignée du théâtre et dont le cirque nouveau a cherché à se détacher, nous semble utile pour questionner les différents rapports esthétiques mis en œuvre durant un seul spectacle. En effet, ce programme de soirée, décliné en numéros, propose différentes temporalités : la présentation du numéro, le démontage et le remontage des agrès entre les numéros mais également des moments d'animations qui ponctuent le spectacle. A ce propos, Ariane Martinez explique que :

Bien avant la performance, le cirque a initié des temporalités atypiques et irrégulières, que ce soit à l'échelle de l'évènement global (attractions enchaînées dans les music-halls et les casinos, expositions simultanées dans les baraques foraines, micronuméros de rue pour interrompre la marche du chaland), ou que ce soit au niveau des rapports entre acrobates et spectateurs (mouvement explosif à couper le souffle, suspens hypnotique, moment improvisé avec interpellation du public, intégration de l'accidentel, etc.)²⁴³.

L'atmosphère de l'évènement global ainsi que le rapport entre acrobates et spectateurs est bien présent dans *Projet.pdf* où les séquences rappellent les numéros avec des entractes (scène des « ouvreuses » dans la salle), des attractions foraines (séquence du « tir aux poules ») mais aussi des interventions à l'origine de situations imprévisibles.

²⁴⁰ BOISSON Bénédicte, FERNANDEZ Laure et VAUTRIN, Eric, *Le cinquième mur. Formes scéniques contemporaines et nouvelles théâtralités*, op. cit., p. 182.

²⁴¹ MARTINEZ Ariane, « Ce que la dramaturgie doit au cirque », op.cit., p. 75.

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ *Ibid.*, p. 78-79.

Or, ce n'est pas seulement l'imaginaire convoqué qui nous intéresse. En revenant à notre hypothèse, nous remarquons que « précisément parce que le cirque repose sur la surprise, ses formes dramaturgiques-noyau sont très éloignées de celle du théâtre²⁴⁴ ». Le séquençage joue un rôle important dans le cirque traditionnel, « [créant] un effet de surprise au moyen d'un événement de haute intensité en brisant une continuité familière qui ne le laissait pas prévoir²⁴⁵ ». Provoquer cette discontinuité durant la représentation peut produire un effet de surprise, à savoir « causer de l'étonnement à quelqu'un²⁴⁶ » ou bien « affecter subitement²⁴⁷ » les spectateurs en rompant ce qui était installé précédemment. Par conséquent, il est possible de ressentir soudainement une sensation d'étrangeté quant à ce que l'on regarde ou bien inversement, un sentiment de distance vis-à-vis de la scène peut laisser place à un sentiment d'appartenance. Il nous intéresse donc de regarder comment les spectacles du corpus se structurent.

Dans *Projet.PDF*, les séquences sont séparées d'un noir. C'est par ce séquençage distinct que peuvent exister les contrastes. Le rapport indéterminé à la scène transforme constamment la posture du spectateur, créant chez lui de la surprise et de l'étonnement à chaque nouvelle séquence.

Dans *Dicklove*, c'est la chaise qui signale le passage d'une séquence à une autre, notamment dans les moments où Sandrine Juglair y retourne afin de chercher dans son sac de sport les accessoires nécessaires pour incarner son prochain « rôle ». La surprise, quant à elle, intervient à travers la diversité de ses modalités d'apparition. Au début, Sandrine Juglair semble *a priori* ordinaire au milieu des spectateurs, puis elle se change et s'arrête afin de valoriser sa musculature, pouvant laisser croire à un homme. Puis, quelques gestes « féminins » viennent la troubler dans son rôle « masculin ». Elle retourne vers la chaise afin de chausser des escarpins. Après quelques tentatives pour marcher convenablement, elle revient vers la chaise et prend du maquillage dans le sac, avant de commencer à se maquiller face aux spectateurs, puis de réapparaître sous l'identité de Dicklove.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 74.

²⁴⁵ GUY Jean-Michel, « Ce que le cirque fait à la dramaturgie », *op. cit.*, p. 99.

²⁴⁶ Définition de « surprendre », Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, [<https://www.cnrtl.fr/definition/figure>], consulté le 24 juin 2023.

²⁴⁷ *Ibid.*

Il n'y a pas de séquençage clair dans *Millefeuille*, mais à chaque nouvelle partie du spectacle, la présence de Jean-Baptiste André prend une autre dimension, invitant les spectateurs à adopter un nouveau regard sur la conférence.

Dans le corpus étudié, nous ne relevons pas spécifiquement d'événement de haute intensité brisant cette continuité telle que décrite par Jean-Michel Guy. Ce procédé semble cependant réinvesti dans les spectacles du corpus. L'action est discontinuée, parce que les tableaux s'enchaînent, ou bien parce que celle-ci amène à différents niveaux d'interprétation. Il s'agira de voir la façon dont *Millefeuille*, *Dicklove* et *Projet.PDF* déplacent constamment l'expérience du spectateur afin d'en repérer les effets de surprise, d'adhésion ou de distance vis-à-vis des actions, de familiarité ou encore d'étrangeté propres au cirque.

b. Différents rapports à l'œuvre

Les figures scéniques, les dispositifs de représentation et la structure des spectacles étudiés organisent des déplacements et des gradations entre présentation et représentation. Nous en verrons les possibles effets en nous appuyant sur les catégories proposées par Bénédicte Boisson, Laure Fernandez et Eric Vautrin dans leur ouvrage *Le cinquième mur. Formes scéniques contemporaines et nouvelles théâtralités*, « croisant la question de la frontalité et de la participation, celle de la scène comme espace d'altérité ou non, et enfin les grandes caractéristiques de l'expérience esthétique telles que les a par exemple listées Marianne Massin²⁴⁸ ».

Bénédicte Boisson, Laure Fernandez et Eric Vautrin définissent la « frontalité performative²⁴⁹ » comme la forme scénique dont « le cadre frontal est clair, la rupture entre présent de la salle et action scénique aussi ; cependant, par moments, le réel émerge par effraction et abolit toutes les distinctions qui semblaient avoir été mises en place auparavant²⁵⁰ ». *Projet.PDF* assume ce cadre frontal ainsi que la fiction autour du mariage, nous remarquons cependant que l'avènement du réel en scène perturbe régulièrement le cadre de représentation. Après la séquence où le collectif danse, une

²⁴⁸ BOISSON Bénédicte, FERNANDEZ Laure et VAUTRIN, Eric, *Le cinquième mur. Formes scéniques contemporaines et nouvelles théâtralités*, op. cit, p. 183.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 184.

²⁵⁰ *Ibid.*

des acrobates arrive avec un tire-lait maternel et récite un poème. Puis elle s'arrête et boit son propre lait maternel. Cette action, surprenante voire choquante pour les spectateurs, abolit totalement la fiction. Nous repérons par ailleurs une « frontalité totale²⁵¹ » lors de la diffusion de témoignages de travailleuses du sexe où sont montrés sur scène des corps partiellement dissimulés. Il s'agit d'une frontalité dans laquelle la salle est plongée dans le noir sans que cela ne soit vecteur de signification ou d'illusion. Dans ce type de frontalité « s'inscrivent des formes dont les propositions scéniques viennent corroborer le choix du cadre frontal. [...] Ces œuvres ne proposent pas nécessairement de fiction continue ni un rapport clair à l'illusion, mais elles interrogent les liens entre perceptions et représentations²⁵² ». Dans cette séquence de *Projet.PDF*, les corps anonymes aux seins dévoilés font écho au corps objectifié et sexualisé des travailleuses du sexe dont on entend les témoignages. A l'inverse, nous pouvons déceler au travers des multiples déplacements dans la salle une « frontalité immersive²⁵³ », dans laquelle « le théâtre dans son ensemble [...] devient un lieu fictif, par le jeu, l'adresse des personnages aux spectateur.rice.s, et le rôle qu'on attribue à ces dernier.ère.s²⁵⁴ ». La fiction s'immisce dans l'espace des spectateurs, ce qui produit paradoxalement des confusions avec le réel. Durant la représentation à laquelle nous avons assisté, les artistes feignent de lancer l'une d'entre elles dans le public, si bien qu'une spectatrice y réagit réellement. Cette action et la réaction qu'elle provoque illustrent la façon dont ces relations entre scène et salle peuvent bouleverser le rapport à l'œuvre. Il est ainsi possible de passer d'un regard à distance où le cadre frontal semble clair à la réalité émergeant sur la scène. Inversement, lorsque la fiction intègre la salle, elle participe à produire des « effets-collectifs²⁵⁵ » et à brouiller les repères des spectateurs. Différents modes d'engagement à l'œuvre sont possible, produisant des effets variés tels que la reconnaissance ou l'empathie face à des situations qui semblent familières, mais aussi de l'incompréhension ou encore de l'étonnement dès que celles-ci basculent vers un tout autre registre.

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ *Ibid.*, p. 188.

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ GUY Jean-Michel, « Ce que le cirque fait à la dramaturgie », *op. cit.*, p. 99.

Nous retrouvons également la « frontalité immersive²⁵⁶ » dans le spectacle de Jean-Baptiste André, dont l'intérêt pour le « potentiel fictionnel²⁵⁷ » du réel se retrouve dans son travail. La fiction n'est pas initiée dans un théâtre mais bien dans une salle de cours, ce faisant *Millefeuille* n'installe pas de cadre scénique apparent. C'est l'intention esthétique qui autorise l'ouverture vers l'espace de représentation et d'imagination. Cela nous permet alors de penser à une « frontalité quotidienne²⁵⁸ », « quand sont offertes à l'attention du public des scènes "isolées" dans le quotidien, qui deviennent un évènement adressé, et le fruit d'une causalité intentionnelle par le cadre et/ou le point de vue [...] proposés par l'artiste, qui recréent à distance un encadrement et une focalisation et jouent de la capacité d'un dispositif à instaurer de l'altérité²⁵⁹ ». La salle de cours devient un dispositif de représentation grâce au registre de jeu et aux acrobaties de Jean-Baptiste André ainsi qu'à la diffusion du texte vers la fin du spectacle, qui crée progressivement une distance avec le réel sans s'en défaire complètement. Dès lors, la présence familière du professeur devient étrange, le spectateur s'interroge sur la personne en représentation, qui « s'impose dans toute l'étrangeté et l'arbitraire de sa présence : l'illusion du corps représentant, valant-pour, laisse place à l'imaginaire insolite, rythmique, performatif, du corps jouant²⁶⁰ ». *Millefeuille* opère une sorte de mise en abyme, où le spectateur, déconcerté et surpris, se questionne sur la capacité de l'artiste à dissimuler ou à jouer.

Dicklove oscille entre une « frontalité performative²⁶¹ » puisque Sandrine Juglair « organise une ambiguïté quant au statut d'illusion ou de réalité de ce que la scène propose²⁶² » en usant de faits et d'accessoires réels tout en assumant le cadre de

²⁵⁶ BOISSON Bénédicte, FERNANDEZ Laure et VAUTRIN, Eric, *Le cinquième mur. Formes scéniques contemporaines et nouvelles théâtralités*, op.cit., p. 188.

²⁵⁷ « Par le corps et le langage, Jean-Baptiste André et Eddy Pallaro questionnent l'identité, le faux semblant », site internet de l'Université de Rennes 2, [<https://www.univ-rennes2.fr/article/par-corps-langage-jean-baptiste-andre-eddy-pallaro-questionnent-lidentite-faux-semblant>], consulté le 25 juillet 2023.

²⁵⁸ BOISSON Bénédicte, FERNANDEZ Laure et VAUTRIN, Eric, *Le cinquième mur. Formes scéniques contemporaines et nouvelles théâtralités*, op.cit., p. 187.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 187-188.

²⁶⁰ SERMON Julie, « Figure », in CORVIN Michel (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Bordas, 2008, p. 558-559.

²⁶¹ BOISSON Bénédicte, FERNANDEZ Laure et VAUTRIN, Eric, *Le cinquième mur. Formes scéniques contemporaines et nouvelles théâtralités*, op.cit., p. 184

²⁶² *Ibid.*

représentation, et une « frontalité immersive²⁶³ » par ses déplacements et ses interactions avec les spectateurs. Ainsi, Sandrine Juglair transforme constamment le regard porté sur elle, en tant que femme au quotidien, femme acrobate, au corps transformé et signifiant, mais également en tant qu'artiste en représentation.

Par conséquent, « la relation aux œuvres est variable au cours de la soirée ; elle met en jeu des modes d'engagement parfois contradictoires qui coexistent pendant la représentation et collaborent à son efficacité²⁶⁴ ». En réinvestissant le rapport direct, la discontinuité du « spectacle-monstre²⁶⁵ », et en agençant des modalités d'être en scène à la fois étranges et familières, Jean-Baptiste André, Sandrine Juglair et le collectif Porté de Femmes construisent des altérités qui ne sont jamais clairement affirmées ou stabilisées. « Cette ambiguïté de la présence scénique qui se déploie sous nos yeux, confrontée à nos horizons d'attente et à nos imaginaires, induit un effet de va-et-vient dans notre lecture des signes et des symboles²⁶⁶. » Dans *Dicklove*, *Projet.PDF* et *Millefeuille*, les artistes multiplient les interprétations en réinvestissant la figure de l'artiste de cirque. Ils s'exposent en tant qu'artistes au travail, comme personnes dont le métier est celui du cirque, confrontant les spectateurs à l'imaginaire et aux stéréotypes que leur présence en scène appelle. « La question n'est pas tant ici de savoir comment les artistes définissent le cirque, mais comment ils gèrent le "faire cirque", c'est-à-dire son image sociale²⁶⁷. » L'analyse de ces spectacles témoigne de cette question concernant la discipline circassienne, souvent perçue au travers de « représentations mythifiées : le cirque serait par essence explosif, non intellectuel, et surtout "populaire"²⁶⁸ ». En renouant avec les effets de surprise propres au cirque, les spectacles étudiés replacent l'expérience du spectateur en leur centre, interrogeant par la même occasion son regard, ses attentes ou son jugement.

²⁶³ *Ibid.*, p. 188.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 197.

²⁶⁵ MARTINEZ Ariane, « Ce que la dramaturgie doit au cirque », *op.cit.*, p. 75.

²⁶⁶ BOISSON Bénédicte, FERNANDEZ Laure et VAUTRIN, Eric, *Le cinquième mur. Formes scéniques contemporaines et nouvelles théâtralités*, *op.cit.*, p. 142.

²⁶⁷ GUY Jean-Michel, « Ce que le cirque fait à la dramaturgie », *op.cit.*, p. 95.

²⁶⁸ *Ibid.*

CONCLUSION

Cette recherche a posé la question de la redéfinition de l'exploit dans la création circassienne contemporaine. Partant du constat que la prouesse se révélait être un invariant porteur d'une dramaturgie, il nous fallait repérer les procédés de composition dramaturgique et de mise en scène de celle-ci, tels que la spectacularisation de l'effort, la démonstration de la virtuosité technique ainsi que la mise en jeu de l'artiste en scène. Cela nous a permis de voir la façon dont les artistes de cirque contemporain réinvestissent et détournent ces procédés afin d'inventer de nouvelles formes de la prouesse, impliquant des changements dans la composition des spectacles et suscitant de d'autres effets.

Nous avons tenté de trouver des réponses en naviguant entre les conventions du cirque traditionnel, les mutations esthétiques engendrées par le cirque nouveau et les analyses que nous avons menées sur des spectacles de cirque contemporain.

Pour ce faire, nous avons commencé par investiguer la spectacularisation de l'exploit, qui, dans le cirque traditionnel, ordonne le numéro selon le *crescendo* de la prouesse et rythme les attentes des spectateurs. Nous avons observé que la modification de la figure par la recherche de nouveaux agrès altère la temporalité classique du numéro dans lequel la prouesse apparaît habituellement à un moment précis. En traversant l'idée d'une construction scénique de l'exploit, nous avons pu voir que les artistes étudiés délaissent les techniques traditionnelles de valorisation de la prouesse afin de montrer les effets de l'effort vécu. La finalité du spectacle de cirque n'est plus la reconnaissance de la prouesse, néanmoins le principe d'intensification du suspens et de l'attention propre au numéro est détourné par les artistes. En extrayant le spectateur de sa situation d'attente, en prolongeant son état d'incertitude, ou en alternant entre tension et soulagement, *Maison Mère*, *Bleu Tenace* et *Cuir* installent un autre type d'attention à l'œuvre, focalisé sur le corps en mouvement et dans son rapport à l'agrès, sur l'engagement corporel des artistes, ainsi que sur les variations de rythme dans l'enchaînement des figures.

Dans un second temps, nous nous sommes interrogé sur la virtuosité circassienne. Le cirque traditionnel hérite d'une vision de la virtuosité en tant que progrès et

perfectionnement technique. Aujourd'hui encore, les circassiens suivent un entraînement de haut niveau durant lequel ils se spécialisent dans l'une des disciplines du cirque. Cependant, le cirque nouveau s'illustre par un refus de la valorisation de la technique, au profit de la proposition artistique d'ensemble. Les écoles nationales, qui apparaissent à ce moment, forment des artistes à la fois techniciens et penseurs de leur discipline. Progressivement, la discipline incorporée devient le lieu d'une recherche personnelle et créative. Formés dans ces écoles, Jean-Baptiste André et Alexander Vantournhout, développent leur propre « langage », en fonction de leurs affinités, de leur expérience artistique ou à partir de leurs particularités physiques. Cette singularité créatrice est liée à la présence de l'interdisciplinarité dans leurs parcours, dont les prémices remontent également au cirque nouveau. En façonnant un geste entre les disciplines, les circassiens inventent de nouvelles trajectoires créatrices, déconstruisant par là leurs acquis techniques et identitaires. Nous avons ainsi pu dégager les spécificités d'une virtuosité de la superposition des corporités, déplaçant les repères des spectateurs et ne répondant plus seulement aux critères traditionnels de l'excellence circassienne. Les analyses nous ont permis de voir comment Jean-Baptiste André, Alexander Vantournhout, mais également Fanny Austry et Phia Ménard dissimulent parfois leur technique, néanmoins productrice de sensations telles que l'épuisement, l'énergie, l'apesanteur ou l'ennui. Aussi, nous avons pu voir la façon dont cette virtuosité est productrice de sens en cela qu'elle devient parfois le propos, comme dans *Through the grapevine*, mais aussi parce qu'elle ouvre vers l'imaginaire, grâce à l'articulation du corps et de la voix dans *Les Jambes à son cou*. Enfin, la virtuosité peut ouvrir vers le lieu d'une expression métaphorique, celle de la disparition de la société dans *Maison Mère* ou encore d'un parcours exploratoire intérieur dans *Bleu Tenace*.

Enfin, nous avons étudié les types de présence en scène, afin de voir la façon dont les artistes du corpus détournent les stéréotypes qui alimentent l'imaginaire collectif sur les circassiens. Dans le numéro traditionnel, l'artiste de cirque serait prétendument lui-même puisque son identité est donnée lors de son entrée et qu'il n'incarne pas de personnage. Mais, sur la piste, par le costume, l'attitude, l'exécution de figures codifiées, il correspondrait plutôt à une représentation archétypale et, plus précisément, à un type. C'est à partir des années 1970 que la fiction et le personnage intègrent le paysage circassien. Bien qu'il ne s'agisse pas forcément de personnages théâtraux, cette

prise de distance avec le type traditionnel témoigne d'une recherche esthétique sur le traitement scénique de l'identité de l'artiste. Dans *Dicklove*, *Projet.PDF* et *Millefeuille*, les artistes se mettent en scène, développent une présence proche de la performance et révèlent une identité autobiographique. La notion de figure s'est alors imposée pour définir ces entités scéniques qui, par leur gestuelle, leurs costumes, et leur jeu performatif, manifestent en eux des bribes de fictions. Puis, nous nous sommes intéressé aux dispositifs scéniques des spectacles, créant une tension entre présentation et représentation, par la disparition de la distinction entre scène/piste et salle dans *Millefeuille* ou par les adresses et les interpellations des spectateurs dans *Dicklove* ainsi que dans *Projet.PDF*. Avec l'idée d'un cirque performatif réinvestissant la discontinuité de sa forme ancienne, l'évènement-global, nous avons pu voir que les artistes étudiés produisent des effets variés voire contradictoires chez les spectateurs, tels que la connivence, la familiarité et la cohésion, ou l'incompréhension, l'étrangeté face à la présence en scène. En réinvestissant le principe selon lequel l'attendu au cirque est la surprise devant l'altérité, Jean-Baptiste André, Sandrine Juglair et le collectif Porté de Femmes déploient des identités qui ne sont jamais clairement affirmées ou stabilisées. En agencant ces différentes modalités d'être en scène, ces derniers s'exposent en tant qu'artistes de cirque au travail, confrontant de ce fait les spectateurs à l'imaginaire et aux stéréotypes véhiculés par la figure traditionnelle du circassien.

L'enjeu de cette recherche était de dégager quelques éléments saillants de la dramaturgie circassienne contemporaine en lien avec la redéfinition de la prouesse. Nous allons donc en faire un résumé synthétique, en citant les spectacles du corpus pour lesquels ces principes peuvent s'appliquer, ainsi que d'autres œuvres ayant également participé à faire avancer nos réflexions.

« Dans "dramaturgie", il y a *drama*, l'action. [...] La dramaturgie, dans son sens 1 comme dans son sens 2, est "organisation de l'action"²⁶⁹. » Cette action, dans le cirque traditionnel, est celle du mouvement acrobatique. Les analyses menées révèlent la spécificité du cirque, qui agence les figures et leur enchaînement, le rythme des mouvements et des trajectoires dans l'espace, ou encore l'évolution des corps et sur les

²⁶⁹ DANAN Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, *op.cit.*, p. 8.

agrès. « Art du mouvement et du geste, le cirque compose des trajectoires de corps et d'objets²⁷⁰ ». Nous pouvons observer ce type de dramaturgie dans *Maison Mère*, *Bleu Tenace*, *Cuir*, ainsi que *Through the grapevine*, mais également *Screws* (2019) d'Alexander Vantournhout dans lequel l'un des interprètes danse avec la force centrifuge produite par la boule de bowling. Plus récemment, dans le spectacle *Dans l'espace* (2023), de la compagnie Un loup pour l'homme, nous pouvons constater une recherche autour des lois physiques telles que la gravité, la dynamique, la cinétique afin de penser différentes interactions possibles entre les corps et les agrès.

On peut également penser la dramaturgie, plus largement, en tant qu'« art de la composition des pièces de théâtre²⁷¹ », c'est-à-dire en tant qu'architecture ou structure globale de la pièce. Cette réflexion nous a amené à réfléchir sur la structure ancienne du spectacle de cirque, l'évènement-global, décliné en numéros et proposant différentes temporalités. Alors que le cirque nouveau s'est mis en quête de sens et de cohésion, le cirque contemporain semble renouer avec la discontinuité de sa forme ancienne. Dès lors, nous pouvons penser aux spectacles constitués de séquences ou de tableaux hétérogènes, jouant avec les délimitations de la scène et de la fiction, et n'induisant pas d'interprétation unique. Nous retrouvons cela dans *Projet.pdf*, *Dicklove*, *Millefeuille*, dans *Cuir*, ou encore *Les Jambes à son cou*, mais également dans *Through the grapevine*. Enfin, nous pouvons ajouter *Low Cost Paradise* (2019) du Cirque Pardi !, qui reprend presque la forme de l'évènement-global constitué de numéros, ainsi que *Screws* (2019) d'Alexander Vantournhout, proposant au spectateur de déambuler dans un espace public et de s'arrêter devant des scènes différentes. Mais cette réflexion nous ramène à l'idée d'une dramaturgie qui, d'une certaine manière, se confond avec la mise en scène en tant que composition du spectacle.

Dès lors, nous pouvons nous orienter vers l'importance de l'être en scène en tant qu'élément de dramaturgie. En témoigne le numéro traditionnel, dans lequel les artistes se mettent en scène, puisque « leur matière principale et poétique est leur personne même, abandonnée au risque physique et social, en quelque sorte sacrifiée au plaisir esthétique, dans un acte quasi héroïque²⁷² ». Bien qu'il ne soit pas question de risque ou

²⁷⁰ GOUDARD Philippe, « Notes pour une dramaturgie du cirque », *op.cit.*, p. 49.

²⁷¹ DANAN Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, *op.cit.*, p. 7.

²⁷² GOUDARD Philippe, « Notes pour une dramaturgie du cirque », *op.cit.*, p. 44.

de sacrifice pour les artistes de cirque contemporain, la présence scénique semble toujours faire partie intégrante de leur réflexion artistique et l'un des moyens de leurs créations. Il s'agit alors de travailler sur les divers régimes de performativité, par la visibilité ou non de la technique mise en jeu, par l'incarnation d'un personnage ou au contraire la littéralité des actions réalisées et/ou par un régime de jeu figural.

En somme, ces diverses appréhensions et mises en œuvre de la dramaturgie convergent vers une dernière acception, celle de la « poussée vers le sens²⁷³ ». La dramaturgie peut alors être perçue comme un processus de réflexion sur les possibles interprétations de l'œuvre. Nous avons vu que la dramaturgie, dans le cas du cirque, peut être conditionnée par les attentes du spectateur. Les artistes du corpus utilisent les ressorts émotionnels propres au cirque, procurant alors de nouvelles sensations et émotions. Mais ils s'intéressent également aux effets d'adhésion ou de distance vis-à-vis de l'œuvre, en confrontant les croyances collectives avec la réalité de leur métier. Enfin, les spectacles étudiés sont producteurs de sens et d'interprétation, sur le mouvement, sur le geste, par les types de présences déployées sur scène, ou bien par des bribes de fiction ouvrant vers l'imaginaire. Ces différents effets peuvent survenir à différents moments des spectacles, tout comme ils peuvent agir simultanément sur le spectateur. Les analyses nous montrent la polysémie du terme « sens » : la direction en tant qu'appréciation des formes et des mouvements, la sensation et la sensibilité, ainsi que l'interprétation comme faculté de juger, de comprendre ou d'apprécier une situation. Le cirque contemporain remet ainsi au cœur de sa pensée dramaturgique l'expérience du spectateur, dont les attentes sont satisfaites, dépassées, ou contrariées, le ramenant parfois à son propre regard.

Pour finir, nous souhaitons ouvrir vers la dramaturgie « comme théorie de la représentabilité du monde²⁷⁴ ». Nous pouvons nous demander, pour la discipline du cirque : quel regard ces artistes portent-ils et nous font-ils porter sur le monde ? Les spectacles étudiés dans le cadre de cette recherche donnent à voir des visions du monde et de l'homme qui évoquent la réalité contemporaine. Ils inscrivent un autre rapport au

²⁷³ MARTINEZ Ariane, « Ce que la dramaturgie doit au cirque », *op.cit.*, p. 83.

²⁷⁴ Définition de « Dramaturgie », in PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, 200, p. 105-107, p. 107.

temps et à l'attention, font écho aux interrogations telles que l'environnement, la société néo-libérale, l'accélération du monde, ou encore l'altérité et le commun, et s'emparent des questions de genre et d'identité. Nous avons amorcé cette réflexion en abordant la performance, mais elle nous mènerait déjà vers d'autres projets de recherche, car la place de la politique dans la création circassienne est un sujet qui gagnerait à être approfondi.

BIBLIOGRAPHIE

Dictionnaires

- Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Trésor de la Langue Française informatisé*, [<https://www.cnrtl.fr/>].
- « Glossaire », Encyclopédie des Arts du cirque, CNAC et BnF, [<https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/infos/glossaire>].
- CORVIN Michel (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Bordas, 2008.
- LE MOAL Philippe, (dir.), *Dictionnaire de la danse*, Larousse, 2008.
- PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, 2003.
- REY Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, 1992.

Études circassiennes

- Encyclopédie des Arts du cirque, CNAC et BnF, [<https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/>], consulté le 20 mars 2022.
- « Histoire du Centre national des arts du cirque », site internet du Centre national des arts du cirque, [https://cnac.fr/article/459_Histoire-du-Centre-national-des-arts-du-cirque], consulté le 5 avril 2023.
- BOUDREAULT Julie (dir.), *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n°32 : « Cirque et théâtralité : nouvelles pistes », Montréal, 2002, [<https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2002-n32-annuaire3678/041507ar/>], consulté le 03 mars 2023.
- BOUTIN Marc-Antoine, SAROH Karine, POROT Bertrand et THOMAS Cyril, *Quelles musiques pour la piste ? Musique au cirque de la fin du XVIIe siècle à nos jours*, Presses Universitaires de Rennes, 2023.
- BORDENAVE Julien, « Agrès : jouet, instrument, extension de soi ? », in « L'agrès : entre apprivoisement et dépassement », dossier thématique, site internet de Territoires de cirque, 08 juillet 2011, [<https://territoiresdecirque.com/ressources/publications/dossiers-thematiques/l->

[agres-entre-appriovissement-et-depassement/agres-jouet-instrument-extension-de-soi](#)], consulté le 20 décembre 2022.

- CORDIER Marine, « Le cirque contemporain entre rationalisation et quête d'autonomie », in BENSE FERREIRA ALVES Célia et POULARD Frédéric (dir.), *Sociétés contemporaines*, n°66 : « Le travail dans les institutions culturelles », Presses de Sciences Po, 2007, p. 37-59, [<https://www.cairn.info/revue-societes-contemporaines-2007-2-page-37.htm>], consulté le 26 avril 2022.
- CORDIER Marine, « Corps en suspens : les genres à l'épreuve dans le cirque contemporain », in GUICHARD-Claudic Yvonne et KERGOAT Danièle (dir.), *Cahiers du genre*, n°42 : « Corps au travail et travail des corps », L'Harmattan, 2007, p. 5-18, [<https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2007-1-page-5.htm>], consulté le 23 mai 2022.
- DAVID Gwénola (dir.), *Cirque à l'œuvre. Centre national des arts du cirque*, Textuel, 2010.
- DUMONT Agathe, *Pour une exploration du geste virtuose en danse, passage XXe-XXIe siècles. Danseurs, « breakers », acrobates au travail*, thèse de doctorat en Études théâtrales, dirigée par Christine Hamon-Siréjols et Betty Lefèvre, soutenue le 3 décembre 2011 à Paris 3.
- DUMONT Agathe, « Interprètes au travail : danseurs et acrobates, de l'indiscipline à la désobéissance », in DUMONT Agathe, WOLF Kati, *Quand le cirque rencontre la danse*, 2011, [<https://www.artcena.fr/sites/default/files/medias/etu.cir-108.pdf>], consulté le 01 janvier 2022.
- DUMONT Agathe et WOLF Kati, *memento #3 : Quand le cirque rencontre la danse*, HorsLesMurs, octobre 2011, [<https://www.artcena.fr/sites/default/files/medias/etu.cir-108.pdf>], consulté le 01 janvier 2022.
- FAGOT Sylvain, *Le cirque, entre culture du corps et culture du risque*, L'Harmattan, 2010.
- FOURMAUX Francine, « Le nouveau cirque ou l'esthétisation du frisson », in CUISENIER Jean (dir.), *Ethnologie Française*, n°4 : « Sports à Risques ? Corps

- du risque », 2006, [https://www.jstor.org/stable/40990902?seq=2#metadata_info_tab_contents].
- GOUDARD Philippe, *Le cirque entre l'élan et la chute, une esthétique du risque*, Saint Gely-du-Fesc, Éditions Espaces 34, 2010.
 - GUY Jean-Michel, « Panorama du cirque contemporain », ARTCENA, 25 septembre 2019, [<https://www.artcena.fr/reperes/cirque/panorama/panorama-du-cirque-contemporain/le-cirque-contemporain-la-creation-pour-adn>], consulté le 13 novembre 2022.
 - GUYEZ Marion, *Hybridation de l'acrobatie et du texte sur les scènes circassiennes contemporaines : dramaturgie, fiction et représentations*, thèse de doctorat en Arts du spectacle, dirigée par Philippe Ortel et Muriel Plana, soutenue le 08 décembre 2017 à l'Université Toulouse II – Mirail.
 - GUYEZ Marion, « La distribution sur les scènes circassiennes », in METAIS-CHASTANIER Barbara, PELLOIS Anne et SERMON Julie (dir.), *Agôn*, n°7 : « La distribution », 2015, [<https://journals.openedition.org/agon/2923>], consulté le 02 juin 2023.
 - LEFEVRE Betty et SIZORN Magali, « Métissages dans les productions circassiennes et chorégraphiques contemporaines », in *Corps et culture*, n°6/7 : « Métissages », 2004, [<http://journals.openedition.org/corpsetculture/800>], consulté le 01 janvier 2022.
 - MALEVAL Martine, *Sur la piste des cirques actuels*, L'Harmattan, 2014.
 - MARTINEZ Ariane, « La dramaturgie du cirque contemporain français : quelques pistes théâtrales », in BOUDREAULT Julie (dir.), *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n°32 : « Cirque et théâtralité : nouvelles pistes », Montréal, 2002, p. 93-106, [<https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2002-n32-annuaire3678/041507ar/>], consulté le 03 mars 2023.
 - METAIS-CHASTANIER Barbara, « Écriture(s) du cirque : un dramaturgie ? », in BOUDIER Marion, CARRE Alice, DIAZ Sylvain, METAIS-CHASTANIER Barbara (dir.), *De quoi la dramaturgie est-elle le nom?*, L'Harmattan, 2014, [<https://journals.openedition.org/agon/2308>], consulté le 05 décembre 2022.

- MOQUET Diane, SAROH Karine, THOMAS Cyril (dir.), *Contours et détours des dramaturgies circassiennes*, Châlons-en-Champagne, CNAC Centre national des arts du cirque, ICiMa - Chaire d'innovation cirque et marionnette, 2020.
- MOREIGNE Marc, *Corps à corps. Vision du cirque contemporain*, Éditions de l'Amandier, 2010.
- QUENTIN Anne, *Le processus de création dans le cirque contemporain*, Châlons-en-Champagne, CNAC - Centre national des arts du cirque, IciMa - Chaire d'innovation cirque et marionnette, 2019.
- (DE) TRUCHIS DE VARENNES Léa, *Discours et pratiques dans le champ du cirque contemporain en France (2017-2020) : identité(s) artistique(s) d'une génération en quête de légitimité*, thèse de doctorat en Études théâtrales et spectacle vivant, dirigée par Philippe Goudard, soutenue le 09 décembre 2021 à l'Université Paul Valéry Montpellier 3.
- WALLON Emmanuel (dir.), *Le Cirque au risque de l'art*, Actes Sud-papiers, 2002.

Ouvrages sur les arts de la scène (théâtre, danse, performance)

- ASLAN Odette (dir.), *Le corps en jeu*, CNRS éditions, 1993.
- BOISSON Bénédicte, FERNANDEZ Laure et VAUTRIN, Eric, *Le cinquième mur. Formes scéniques contemporaines et nouvelles théâtralités*, Dijon, Presses du réel, 2021.
- DANAN Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes Sud, 2010.
- DANAN Joseph, « Écriture dramatique et performance », in BIET Christian et ROQUES Sylvie (dir.), *Communications*, n°92 : « Performance, le corps exposé », 2013, p. 183-191, [<https://www.cairn.info/revue-communications-2013-1-page-183.htm>], consulté le 26 novembre 2022.
- DUBOIS Kitsou, SEDES Anne, « L'écoute dans *Corps infini #3* », in SEDES Anne (dir.), *Hybrid*, n°6 : « L'écoute », 2019, [<https://journals.openedition.org/hybrid/602>], consulté le 23 mars 2023.
- FAURE Sylvia, « Les processus d'incorporation et d'appropriation des savoir-faire du danseur », in *Éducation et sociétés*, n°4 : « Sociologie des savoirs », ENS Éditions, 1999.

- FEBVRE Michèle, *Danse contemporaine et théâtralité*, Chiron, 1995.
- FERAL Josette, *Théorie et pratique du théâtre : au-delà des limites*, Montpellier, L'Entretemps, 2011.
- FERAL Josette, « De la performance à la performativité », in BIET Christian et ROQUES Sylvie (dir.), *Communications*, n°92 : « Performance. Le corps exposé », 2013, [<https://www.cairn.info/revue-communications-2013-1-page-205.htm>], consulté le 23 mars 2022.
- GINOT Isabelle et GUISGAND Philippe, *Analyser les œuvres en danse. Partitions pour le regard*, Centre National de la danse, 2021.
- LEHMANN Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, L'Arche Éditeur, 2002.
- LESAGE Marie-Christine, « Arts vivants et interdisciplinarité : l'interartistique en jeu », in BIENNAISE Johanna et LESAGE Marie-Christine (dir.), *L'Annuaire théâtral*, n°60 : « Pratiques interdisciplinaires : processus de création en arts vivants », automne 2016, p. 13-25, [<https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2016-n60-annuaire03930/>], consulté le 23 décembre 2021.
- LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine* [3^e édition complétée], Bruxelles, Contredanse, 2004.
- PERRIN Julie, *Figures de l'attention : cinq essais sur la spatialité en danse. Xavier Le Roy, Yvonne Rainer, Olga Mesa, Boris Charmatz, Merce Cunningham*, Presses du Réel, 2012.
- PERRIN Julie, « Du quotidien. Une impasse critique » in FORMIS Barbara (dir.), *Gestes à l'œuvre*, de l'Incidence éditions, 2008, p. 86-97, [<https://hal-univ-paris8.archives-ouvertes.fr/hal-00789159>], consulté le 25 mai 2023.
- SERMON Julie, « Construction du personnage et dramaturgie du jeu en régime figural », in Bouvier Mathieu (dir.), *Pour un atlas des figures*, [<http://www.pourunatlasdesfigures.net/element/construction-du-personnage-et-dramaturgie-du-jeu-en-regime-figural>] consulté le 22 juillet 2023.
- SERMON Julie et CHAPUIS Yvane, *Partition(s). Objets et concepts des pratiques scéniques (20^e et 21^e siècles)*, Presses du réel, 2016.

Spectacles du corpus

- FERRERA Arno (direction artistique), FERRERA Arno, LAFFORGUE Mika, POLET Gilles (création), FERRERA Arno et POLET Gilles (interprétation), *Cuir*, octobre 2020, Moulin du Roc, Niort. Spectacle vu le 27 août 2021, Hédé-Bazouges, Bonus Festival.
- MOGLIA Chloé (direction artistique), AUSTRY Fanny (création et suspension), CHATAIN Marielle (création sonore), *Bleu Tenace*, 22 juillet 2021, Le Fourneau, Centre National des arts de la rue et de l'espace public, Brest. Spectacle vu le 22 juin 2022, Saint-Brieuc, La Passerelle.
- MENARD Phia (mise en scène), DRILLET Jonathan (dramaturgie), ALVAREZ Fanny, BALAGUE Rémy, HAKONARDOTIR Inga Huld, LARCHER Erwan Ha Kyoon, LEGROS Elise, MENARD Phia (interprétation), *Trilogie des contes immoraux (pour Europe)*, 19 juillet 2021, Festival d'Avignon. Spectacle vu le 29 avril 2022, Rennes, Théâtre National de Bretagne.
- ANDRE Jean-Baptiste (conception, mise en scène, chorégraphie), PALLARO Eddy (texte et collaboration à la dramaturgie), ALVAREZ Fanny, ANDRE Jean-Baptiste, FOLCHER Quentin (interprétation), *Les jambes à son cou*, 7 avril 2022, ZEF, Scène Nationale de Marseille. Spectacle vu le 11 mai 2022, Redon, Canal Théâtre et le 19 octobre 2022, Rennes, Le Triangle.
- VANTOURNHOUT Alexander (conception et chorégraphie), GUERIN Axel et VANTOURNHOUT ALEXANDER (création et interprétation), *Through the Grapevine*, 03 octobre 2020, Festival Actoral, Marseille. Spectacle vu le 16 mai 2022, Saint-Brieuc, La Passerelle.
- BAES Virginie (mise en scène), BOUTE Laurence, DHALMANN Philine, DO VAL Renata, FROIDEVAUX Coline, GILBERT Clémence, GORISSE Mathilde, HERGAS Marion, KOLLY Charlotte, LASCOUMES Claire, LE QUEMEMENER Flora, MATEO Priscilla, OBACH Judit, ROMA Alice, RUIZ Claire, SERRE Anhalou, VAN GELDER Elske (interprétation), AQUARON Fanny (création et interprétation sonore), *Projet.PDF*, 14 décembre 2014, Boulazac, Agora Pôle National du Cirque. Spectacle vu le 31 mars 2022, Bruz, Grand Logis
- JUGLAIR Sandrine (création et interprétation), DOSSO Claire et RUBY Aurélie (regards extérieurs et dramaturgiques), BARBIER Lucas (création et

interprétation sonore), *Dicklove*, 9 novembre 2021, Le Manège, Scène Nationale de Reims. Spectacle vu le 2 juillet 2022, Rennes, Festival Les Tombées de la Nuit.

- ANDRE Jean-Baptiste (conception et interprétation), PALLARO Eddy (texte et mise en jeu), *Millefeuille*, 2014. Spectacle vu en avril 2021 à Rennes, Université de Rennes 2.

Sources sur les spectacles

***Cuir*, Arno Ferrera et Mika Lafforgue, compagnie Un loup pour l'homme**

- Compagnie Un loup pour l'homme, dossier de création de *Cuir*.
- Site internet de la compagnie Un loup pour l'homme, [<http://unlouppourlhomme.com/#la-compagnie>], consulté le 01 décembre 2021.

***Maison Mère*, Phia Ménard, Compagnie Non Nova**

- « Journal de création », in « La Trilogie des Contes Immoraux », Site internet du Théâtre National de Bretagne, 06 avril 2022, [<https://www.t-n-b.fr/magazine/journal-creation-trilogie>], consulté le 20 décembre 2022.
- Site internet de la compagnie Non Nova, [<https://www.cienonnova.com/>], consulté le 26 mai 2022.
- Compagnie Non Nova, dossier de création de *La Trilogie des Contes Immoraux (pour Europe)*.
- BOISSON Bénédicte, MENARD Phia, « La Pause Théâtre : rencontre avec Phia Ménard », L'aire d'U, 16 novembre 2018, [<https://www.lairedu.fr/media/audio/conference/rencontre-avec-phia-menard>], consulté le 20 décembre 2022.
- DAVID Gwénola, MENARD Phia, « Parcours d'artiste – Phia Ménard », ARTCENA, 29 juin 2021, [<https://www.artcena.fr/artcena-replay/entretien-avec-phia-menard>].

Bleu Tenace, Fanny Austry, Compagnie Rhizome

- Présentation de Fanny Austry, site internet de la compagnie Cahin-Caha, [<http://www.cahin-caha.com/Fanny-Austry>], consulté le 10 mars 2022.
- Site internet de la compagnie Rhizome, [<https://www.rhizome-web.com>], consulté le 10 mars 2022.
- Compagnie Rhizome, dossier de création de *Bleu Tenace*.
- BLISSON Cathy, « Entretien avec Chloé Moglia et Mélissa Von Vépy », in « L'agrès: entre apprivoisement et dépassement », dossier thématique, site internet de Territoires de cirque, 08 juillet 2011, [<https://territoiresdecirque.com/ressources/publications/dossiers-thematiques/l-agres-entre-apprivoisement-et-depassement/entretien-avec-chloe-moglia-melissa-von-vpy>], consulté le 20 décembre 2022.
- MOURGUES Elsa, « Comment Chloé Moglia a fait du trapèze un art philosophique », France Culture, 02 décembre 2021, [<https://www.franceculture.fr/danse/comment-chloe-moglia-a-fait-du-trapeze-un-art-philosophique>], consulté le 10 mars 2022.
- QUENTIN Anne, « La cartographie du Rhizome », ARTCENA, 14 septembre 2022, [<https://www.artcena.fr/magazine/portraits/chloe-moglia/la-cartographie-du-rhizome>], consulté le 24 juin 2023.
- QUENTIN Anne, « S'entraîner au vivant », ARTCENA, 14 septembre 2022, [<https://www.artcena.fr/magazine/portraits/chloe-moglia/sentraîner-au-vivant>], consulté le 24 juin 2023.

Through the grapevine, Alexander Vantournhout, Not Standing

- Site internet de la compagnie Not Standing [<https://notstanding.com/>], consulté le 01 décembre 2021.
- Site internet de l'École supérieure des Arts du Cirque, [<https://esac.be/cursus/grille-des-cours/>], consulté le 15 août 2023.
- « Dance positivism : le corps dans tous ses états », in *Tracks*, émission du 20 février 2021, Arte, [<https://www.arte.tv/fr/videos/100281-004-A/tracks/>], consulté le 12 août 2023.

- COTTE Sébastien, VANTOURNHOUT Alexander, « Parcours d'artiste – Alexander Vantournhout », ARTCENA, 18 janvier 2019, [<https://www.artcena.fr/artcena-replay/entretien-avec-alexander-vantournhout>], consulté le 25 mars 2023.
- DE BLESER Katrijn, « Alexander Vantournhout. Artiste de cirque mais aussi danseur. Ou plutôt danseur mais aussi artiste de cirque? », in *Circusmagazine*, [<https://drive.google.com/file/d/1Qo446WAMi-4g3tfnbIbvNAGXxFSeL4OQ/view>], consulté le 02 août 2023.
- VANHAESEBROUCK Karel, « Les détours circassiens d'Alexander Vantournhout », ARTCENA, 01 février 2021, [<https://www.artcena.fr/actualites-de-la-creation/magazine/portraits/alexander-vantournhout/les-detours-circassiens-dalexander-vantournhout>], consulté le 01 décembre 2021.
- VANHAESEBROUCK Karel, « Explorations physiques », ARTCENA, 01 février 2021, [<https://www.artcena.fr/actualites-de-la-creation/magazine/portraits/alexander-vantournhout/explorations-physiques>].

Les jambes à son cou et Millefeuille, Jean Baptiste André, Association W

- « *A tête reposée* », *manuel de spectacle* – carnet de création tiré du spectacle *Les jambes à son cou*, sur une idée de Jean-Baptiste André, un ouvrage conçu par Barbara Govin (illustration) et Nina Bahsoun (graphisme), 2022.
- « Par le corps et le langage, Jean-Batptste André et Eddy Pallaro questionnent l'identité, le faux semblant », site internet de l'Université de Rennes 2, [<https://www.univ-rennes2.fr/article/par-corps-langage-jean-baptiste-andre-eddy-pallaro-questionnent-lidentite-faux-semblant>], consulté le 25 juillet 2023.
- Site internet de l'Association W, [<http://associationw.com/>], consulté le 01 décembre 2021.
- Association W, dossier de création de *Les jambes à son cou*.
- QUENTIN Anne, « Jean-Baptise André, distorsionniste », ARTCENA, 18 mars 2021, [<https://www.artcena.fr/actualites-de-la-creation/magazine/portraits/jean-baptiste-andre/jean-baptiste-andre-distorsionniste>], consulté le 01 décembre 2021.

- QUENTIN Anne, « Work in process, entre intuition et cérébralité », ARTCENA, 18 mars 2021, [<https://www.artcena.fr/actualites-de-la-creation/magazine/portraits/jean-baptiste-andre/work-process-entre-intuition-et-cerebralite>].
- ANDRE Jean-Baptiste, BOISSON Bénédicte et LUCET Sophie, « Pause théâtre : Les aléas de la création », L'aire d'U, 03 décembre 2020, L'aire d'u [<https://www.lairedu.fr/media/video/conference/jean-baptiste-andre-performer-choregraphe-circassien/>], consulté le 18 décembre 2021.
- ANDRE Jean-Baptiste, DAVID Gwénola, « Parcours d'artiste – Jean-Baptiste André – Association W », ARTCENA, 11 mars 2020, [<https://www.artcena.fr/artcena-replay/entretien-avec-jean-baptiste-andre>], consulté le 16 mai 2022.

Projet.PDF, Collectif Porté de Femmes

- Biographie de Virginie Baes sur le site internet de Théâtre-contemporain.net, [<https://www.theatre-contemporain.net/biographies/Virginie-Baes/presentation/>], consulté le 10 mars 2022.
- Site internet du collectif Porté de Femmes, [<http://www.projet-pdf.fr/>], consulté le 22 mai 2022.
- Collectif Porté de Femmes, dossier de création de *Projet.PDF*.

Dicklove, Sandrine Juglair

- Informations concernant le spectacle *Dicklove* sur le site internet de Ay-roop, [<https://www.ay-roop.com/nouvelles-pistes-tombees-nuit-dicklove/>], consulté le 10 mars 2022.
- JUGLAIR Sandrine, dossier de création de *Dicklove*.

ANNEXES

Annexe 1 : Fiches techniques des spectacles

Cuir, Un loup pour l'homme, 2020

Création

Octobre 2020, Moulin du Roc, Niort.

Représentation étudiée

27 août 2021, Bonus Festival, Hédé-Bazouges.

Distribution

Créateurs : Arno Ferrera, Mika Lafforgue et Gilles Polet

Direction artistique : Arno Ferrera

Interprètes : Arno Ferrera et Gilles Polet

Regard extérieur : Paola Rizza

Regard chorégraphique : Benjamin Kahn, Gilles Polet

Regard sonore : Amaury Vanderborght

Avec la complicité de : Alexandre Fray

Création lumière : Florent Blanchon

Régie lumière et son : Pierre-Jean Faggiani

Artisan sellier : Jara Buschhoff

Conception costumes : Jennifer Defays

Durée

40 minutes

Bleu Tenace, Compagnie Rhizome, 2021

Création

22 juillet 2021, Le Fourneau, Centre National des arts de la rue et de l'espace public, Brest.

Représentation étudiée

22 juin 2022, La Passerelle, Saint-Brieuc.

Distribution

Direction artistique : Chloé Moglia

Suspension : Fanny Austry

Collaboration : Mélusine Lavinet-Drouet, Anna Le Bozec, Océane Pelpel, Mathilde Van Volsem et Marielle Chatain

Musique : Marielle Chatain

Ingénieur son : Edouard Bonan

Scénographie : équipe Rhizome

Conception et réalisation de la structure : Eric Noël et Silvain Ohl

Costume : Clémentine Monsaingeon

Direction technique : Hervé Chantepie

Régie : Evan Bourdin et Haroun Chehata

Production : Killian Le Dorner, Vinvella Lecocq, Pierre Gourmelon

Durée

25 minutes

La Trilogie des Contes Immoraux (Pour Europe), Compagnie Non Nova, 2021

Création

19 juillet 2021, Festival d'Avignon.

Représentation étudiée

29 avril 2022, Théâtre National de Bretagne, Rennes.

Distribution

Texte, scénographie, mise en scène : Phia Ménard

Interprètes : Fanny Alvarez, Rémy Balagué, Inga Huld Hakonardotir, Erwan Ha Kyoon Larcher, Elise Legros, Phia Ménard

Dramaturgie : Jonathan Drillet

Création lumière : Eric Soyer, Gwendal Malard

Création sonore : Ivan Roussel, Mateo Provost

Costumes : Fabrice Ilia Leroy, Yolène Guais

Matières : Pierre Blanchet, Rodolphe Thibaud

Construction, accessoires : Philippe Ragot

Assistante à la mise en scène : Clarisse Delile

Régie générale : François Aubry

Régie plateau : François Aubry, Pierre Banchet, David Leblanc, Rodolphe Thibaud, Félix Löhmann, Philippe Marie

Production : Compagnie Non Nova – Phia Ménard

Durée

Trois heures

Partie 1 : *Maison Mère*, 1 heure 20 minutes environ.

Partie 2 : *Temple Père*, 1 heure 20 minutes environ.

Partie 3 : *La Rencontre interdite*, 20 minutes environ.

Les Jambes à son cou, Association W, 2021

Création

7 avril 2022, ZEF, Scène Nationale de Marseille.

Représentations étudiées

11 mai 2022, Canal Théâtre de Redon.

19 octobre 2022, Le Triangle, Rennes.

Distribution

Conception, mise en scène, chorégraphie : Jean-Baptiste André

Interprètes : Fanny Alvarez, Jean-Baptiste André, Quentin Folcher

Texte et collaboration à la dramaturgie, aide à la mise en jeu : Eddy Pallaro

Collaboration artistique : Mélanie Maussion

Regard dramaturgique : Michel Cerda

Création sonore : Jean-Philippe Verdin

Création lumière : Stéphane Graillet

Régie générale : Julien Lefeuvre

Création costume : Charlotte Gillard

Intervenant chant : Jean-Baptiste Veyret-Longieras

Production : Association W

Durée

50 minutes

Through the Grapevine, Compagnie Not Standing, 2020

Création

03 octobre 2020, Festival Actoral, Marseille.

Représentation étudiée

16 mai 2022, La Passerelle, Saint-Brieuc.

Distribution

Concept et chorégraphie : Alexander Vantournhout

Création et interprétation : Axel Guérin et Alexander Vantournhout

Assistant chorégraphe : Emmi Vaisänen

Compositeur (musique) : Andrea Belfi

Dramaturgie : Rudi Laermans

Création lumière : Caroline Mathieu, Harry Cole

Technique : Rinus Samyn

Création scénographie : Bjorn Verlinde

Costumes : Anne-Catherine Kunz

Production : Not Standing

Durée

50 minutes

Projet.PDF, Collectif Porté de Femmes, 2017

Création

14 décembre 2014, Agora de Boulazac.

Représentation étudiée

31 mars 2022, Grand Logis, Bruz.

Distribution

Mise en scène : Virginie Baès

Distribution : Laurence Boute, Philine Dahlmann, Renata do Val, Coline Froidevaux, Clémence Gilbert, Mathilde Gorisse, Cali Hays, Marion Hergas, Charlotte Kolly, Claire Lascoumes, Flora Le Quémener, Priscilla Matéo, Judit Obach, Alice Roma, Claire Ruiz, Anhalou Serre, Elske van Gelder.

Création musicale et jeu live de et par : Fanny Aquaron

Costumes : Noémie Bourigault, assistée de Viot Mélanie

Création lumière et régie : Maïwenn Cozic en alternance avec Lydie Del Rabal

Production : Cartons Production

Durée

1 heure 10 minutes

Dicklove, Sandrine Juglair, 2021

Création

9 novembre 2021, Le Manège, Scène Nationale de Reims.

Représentation étudiée

2 juillet 2022, Festival Les Tombées de la Nuit, Rennes.

Distribution

Création, interprétation : Juglair

Regards extérieurs et dramaturgiques : Claire Dosso et Aurélie Ruby

Création et interprétation sonore : Lucas Barbier

Création et régie lumière : Julie Méreau

Construction : Max Heraud, Etienne Charles et La Martofactory

Costumes : Léa Gadbois-Lamer

Production : Ay-Roop

Durée

1 heure

Millefeuille, Association W, 2014

Création

2014

Représentation étudiée

Avril 2021, Université de Rennes 2.

Distribution

Conception et interprétation : Jean-Baptiste André

Texte et mise en jeu : Eddy Pallaro

Collaboration artistique : Mélanie Maussion

Production : Association W

Durée

30 minutes

Annexe 2 : Photographies des spectacles

Photographies de *Cuir*²⁷⁵



Cuir, Un loup pour l'homme, 2020
© Valérie Frossard



Cuir, Un loup pour l'homme, 2020
© Valérie Frossard



Cuir, Un loup pour l'homme, 2020
© Edouard Barra



Cuir, Un loup pour l'homme, 2020
© Edouard Barra

²⁷⁵ Présentation de *Cuir*, site de la Compagnie Un loup pour l'homme, [<http://unlouppourlhomme.com/#projets>], consulté le 15 décembre 2022.

Photographies de *Bleu Tenace*²⁷⁶



Bleu Tenace, Compagnie Rhizome, 2021
© Alain Monot



Bleu Tenace, Compagnie Rhizome, 2021
© Alain Monot



Bleu Tenace, Compagnie Rhizome, 2021
© Alain Monot



Bleu Tenace, Compagnie Rhizome, 2021
© Alain Monot

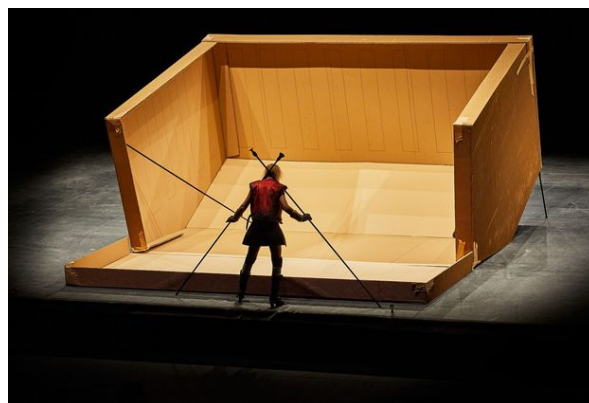
²⁷⁶ Présentation de *Bleu Tenace*, site de la Compagnie Rhizome, [<https://www.rhizome-web.com/spectacle/bleu-tenace/>], consulté le 05 décembre 2022.

Photographies de *La Trilogie des Contes Immoraux (Pour Europe)*²⁷⁷



Maison Mère, dans *La Trilogie des Contes Immoraux (Pour Europe)*, Compagnie Non Nova, 2021

© Christophe Raynaud de Lage



Maison Mère, dans *La Trilogie des Contes Immoraux (Pour Europe)*, Compagnie Non Nova, 2021
© Christophe Raynaud de Lage



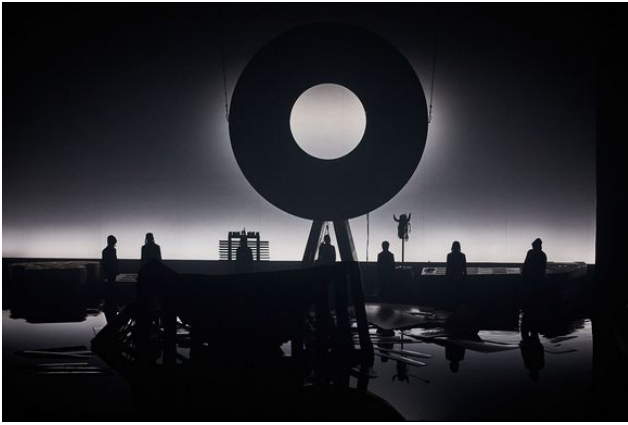
Maison Mère, dans *La Trilogie des Contes Immoraux (Pour Europe)*, Compagnie Non Nova, 2021

© Christophe Raynaud de Lage



Maison Mère, dans *La Trilogie des Contes Immoraux (Pour Europe)*, Compagnie Non Nova, 2021
© Christophe Raynaud de Lage

²⁷⁷ Site internet du Festival d'Avignon, Archive 2021, « *La Trilogie des Contes Immoraux (Pour Europe)* », [<https://festival-avignon.com/fr/edition-2021/programmation/la-trilogie-des-contes-immoraux-pour-europe-59507>], consulté le 05 décembre 2022.



Temple Père, dans *La Trilogie des Contes Immoraux (Pour Europe)*, Compagnie Non Nova, 2021
© Christophe Raynaud de Lage



Temple Père, dans *La Trilogie des Contes Immoraux (Pour Europe)*, Compagnie Non Nova, 2021
© Christophe Raynaud de Lage



Temple Père, dans *La Trilogie des Contes Immoraux (Pour Europe)*, Compagnie Non Nova, 2021
© Christophe Raynaud de Lage



La rencontre interdite, dans *La Trilogie des Contes Immoraux (Pour Europe)*, Compagnie Non Nova, 2021
© Christophe Raynaud de Lage

Photographies de *Les Jambes à son cou*²⁷⁸



Les Jambes à son cou, Association W, 2021
© Nicolas Lelièvre



Les Jambes à son cou, Association W, 2021
© Nicolas Lelièvre



Les Jambes à son cou, Association W, 2021
© Nicolas Lelièvre



Les Jambes à son cou, Association W, 2021
© Nicolas Lelièvre

²⁷⁸ Photographies envoyées par l'Association W.

Photographies de *Through the Grapevine*²⁷⁹



Through the Grapevine, Compagnie Not Standing, 2020

© Bart Grietens



Through the Grapevine, Compagnie Not Standing, 2020

© Bart Grietens



Through the Grapevine, Compagnie Not Standing, 2020

© Bart Grietens



Through the Grapevine, Compagnie Not Standing, 2020

© Bart Grietens

²⁷⁹ Présentation de *Through the Grapevine*, site du Théâtre de la cité, [<https://www.theatredelacite.com/archives/saison-2021-2022/20-ans-de-circusnext>], consulté le 15 décembre 2022.



Projet.PDF, Collectif Porté de Femmes, 2017

© Patrick Fabre



Projet.PDF, Collectif Porté de Femmes,
2017

© Patrick Fabre



Projet.PDF, Collectif Porté de Femmes, 2017

© Patrick Fabre



Projet.PDF, Collectif Porté de Femmes,
2017

© Patrick Fabre

²⁸⁰ Présentation de *Projet.PDF*, site de Cartons Production, [<https://www.cartonsproduction.com/projet-pdf/>], consulté le 15 décembre 2022.

Photographies de *Dicklove*²⁸¹



Dicklove, Sandrine Juglair, 2021

© Fabien Buring



Dicklove, Sandrine Juglair, 2021

© Fabien Buring



Dicklove, Sandrine Juglair, 2021

© Aurélie Ruby

²⁸¹ Présentation de *Dicklove*, site du Manège, Scène Nationale de Reims, [<https://www.manege-reims.eu/le-programme/les-creations/juglair-1f2ef78b>], consulté le 15 décembre 2022.

Photographies de *Millefeuille*²⁸²



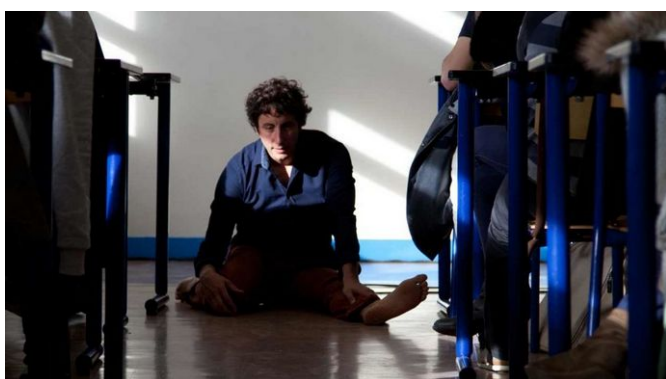
Millefeuille, Association W, 2014

© Benoît Thibault



Millefeuille, Association W, 2014

© Benoît Thibault



Millefeuille, Association W, 2014

© Benoît Thibault

²⁸² Présentation de *Millefeuille*, site du ZEF, Scène Nationale de Marseille, [<https://www.lezef.org/fr/saison/22-23/millefeuille-717>], consulté le 15 décembre 2022.