

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ENTRE CONTORSION ET ÉCRITURE SCÉNIQUE:  
LA PROUESSE COMME TECHNIQUE ÉVOCATRICE DE SENS

MÉMOIRE-CRÉATION  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR  
ANDRÉANE LECLERC

AVRIL 2013

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je voudrais d'abord remercier toute l'équipe création de *Cherepaka*, qui m'a offert son temps et son expertise tout en faisant confiance à ce projet qui m'habite depuis longtemps : Alexis Bowles, Chris Rayment, Ariane Lamarre, Catherine Renaud, Ilya Krouglikov, Sabrina Gagnon-Dubois, Fauve Paradis.

Merci à Stéphane Gentilini, Marie-Hélène Froment, Élie Jalbert, Catherine Lalonde pour vos regards extérieurs et vos commentaires ; Laura Lee Officer pour les notes de violon ; Cédric Leclerc pour ses croquis ; Hexagram pour le mixeur vidéo ; Le Carré des Lombes pour le projecteur vidéo ; et David Poisson.

Marie-Christine, merci sincèrement et profondément pour ta patience, ton écoute, ton intérêt et ta confiance en moi et dans ce projet de recherche-crédation. Sans toi, je ne serais pas où je suis ici maintenant.

Merci à Andreij Safonov d'avoir croisé ma route.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	V
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
LE CIRQUE : MISE EN CONTEXTE HISTORIQUE ET ESTHÉTIQUE .....	6
1.1 Histoire du cirque.....	7
1.2 La prouesse.....	15
1.3 Le spectaculaire.....	18
1.4 Le désir de transcender la prouesse .....	20
1.5 Une question de décalage .....	24
CHAPITRE II	
LA CONTORSION.....	26
2.1 Petite histoire de la contorsion.....	28
2.2 Les limites de la contorsion .....	29
2.2.1 Travailler la limite .....	33
2.3 L'esthétique de la contorsion .....	36
2.3.1 Le numéro traditionnel.....	37
2.3.2 Le numéro contemporain .....	38
2.3.3 Travailler avec un metteur en scène .....	40
2.3.4 Contorsion et écriture scénique.....	43
CHAPITRE III	
POUR UNE DRAMATURGIE DE LA PROUESSE.....	49
3.1 La méthode.....	51
3.2 La dramaturgie.....	52
3.3 Pour un langage commun.....	54
3.3.1 La déconstruction de la prouesse .....	58
3.3.2 Notes, séries et schémas.....	60



3.4	Processus d'écriture .....	62
3.4.1	Écriture corporelle .....	63
3.4.2	Les tableaux scéniques.....	66
3.4.3	<i>Cherepaka</i> .....	69
3.5	Les éléments de la représentation.....	71
3.5.1	La scénographie.....	71
3.5.2	Le costume.....	73
3.5.3	Les éclairages et l'environnement sonore.....	75
3.5.4	Passage à la scène.....	77
	CONCLUSION .....	80
	Annexe A	
	Questionnaire d'entretiens avec les contorsionnistes .....	85
	Annexe B	
	Les positions de contorsion.....	87
	Annexe C	
	Ligne dramaturgique 1 : La descente.....	88
	Annexe D	
	Ligne dramaturgique 2 : La remontée .....	92
	Annexe E	
	Progression du devenir-animal.....	95
	Annexe F	
	Cinq tableaux scéniques pour dix sous-tableaux de Bacon.....	96
	Annexe G	
	Dramaturgie complexe .....	101
	Annexe H	
	Déroulement final détaillé.....	102
	Annexe I	
	<i>Cherepaka</i> – Écriture finale.....	106
	Bibliographie.....	114

## RÉSUMÉ

Étant donné les origines ancestrales des disciplines qui le composent, le cirque possède une tradition séculaire. La prouesse est ce qui constitue l'essence de cet art et elle en organise, par le fait même, le langage acrobatique. En raison de la charge de risque qui lui est inhérente, rarement a-t-elle été remise en question. Toutefois, le sensationnalisme empêche qu'un rapport plus sensible puisse être créé avec le spectateur, car il fait écran à un possible devenir dramaturgique de la prouesse. Dans ce mémoire-crédation, nous nous sommes demandé si le corps circassien, en l'occurrence celui de la contorsion, jusqu'alors dédié à l'art du spectaculaire, pouvait être un véhicule et une matière apte à soutenir un propos cohérent, dans le contexte d'une représentation.

Cet essai effectue, dans un premier temps, une mise en contexte historique et esthétique de la prouesse circassienne spectaculaire. Ensuite, nous examinons plus précisément le corps de contorsion : nous abordons cette discipline circassienne telle qu'elle est enseignée et apprise dans les écoles de cirque, c'est-à-dire selon une technique corporelle précise et transmissible. Cette réflexion sur la discipline sert de tremplin pour notre recherche, dont l'objectif est de déconstruire le système qui constitue la contorsion, afin de s'éloigner de l'écran spectaculaire associé à la prouesse.

Cette déconstruction de la prouesse de contorsion nous a permis d'élaborer un nouveau langage physique, davantage autonome sur le plan de l'évocation artistique, et apte à ouvrir un espace sensible pour les spectateurs. Dès lors, nous avons cherché, pour notre essai scénique, à écrire le corps de contorsion, de façon à ce que ce dernier stimule un imaginaire et génère des interprétations possibles, à partir de la forme présentée. La contorsion permet ici de créer une dramaturgie du corps fondée sur le devenir-animal du corps, et de rapprocher, par la contorsion, l'acrobate du spectateur, plutôt que de garder un rapport spectaculaire.

Mots clés : contorsion, dramaturgie, prouesse, devenir-animal, cirque

## INTRODUCTION

J'ai gradué de l'École nationale de cirque de Montréal avec un numéro de contorsion d'environ cinq minutes, grâce auquel j'ai voyagé de cirques en compagnies, en festivals, ce qui m'a amenée à m'adapter à différents contextes et types de spectacles à travers le monde.

L'artiste de cirque devant être à la fois créateur et interprète, la création et la recherche artistiques sont au cœur du projet pédagogique. La formation est axée sur la polyvalence en arts du cirque et sur l'interdisciplinarité avec les autres arts de la scène comme la danse, le jeu théâtral et la musique.<sup>1</sup>

En 1996, à l'École nationale de cirque de Montréal, les jumelles Steben, premières trapézistes du spectacle *Saltimbanco* du Cirque du Soleil, étaient venues partager avec nous leur démarche artistique. Pour elles, chacun des mouvements de leur numéro, qu'il soit technique ou dansé, était chargé d'un sens. Seulement, ce n'était pas elles qui le leur attribuaient. Elles se laissaient toucher par l'énergie et la forme qui se dégageaient de ces mouvements. À partir de l'imagerie mentale qui émergeait de la période de création, elles construisaient leur numéro non seulement sur le « crescendo de la prouesse<sup>2</sup> », ce qui est commun au cirque, mais sur une sorte de sous-texte qui guidait la cohérence du numéro.

Cette rencontre a, dès ce moment, fortement influencé mon processus de création. L'idée d'un sous-texte servant d'assise au numéro a servi de motivation

---

<sup>1</sup> Tiré du site internet de l'École nationale de cirque de Montréal, décembre 2012, <http://www.ecolenationaledecirque.ca/fr/formation/une-vision-contemporaine-du-cirque>.

<sup>2</sup> Gwénola David, « Les accidents du récits, une esthétique de l'Espace-temps », in *Le Cirque au risque de l'art*, Actes-Sud Papiers, 2002, p.125.

pour monter sur une scène et aller à la rencontre d'un public. Que le spectateur reçoive une histoire m'intéressait peu, voire pas du tout, mais qu'à partir de mon corps en mouvement dans le temps et l'espace de la représentation, il puisse à son tour se recréer sa propre histoire dans sa tête était, pour moi, important. Si la narrativité et l'illustration n'ont jamais été des moyens de représentation auxquels j'ai voulu me rattacher, je cherchais tout de même un moyen d'établir une sorte de relation avec le spectateur.

À mes yeux, la contorsion a toujours représenté un mouvement simple que j'avais envie de partager avec les spectateurs. Cependant, j'étais entièrement consciente que cette simplicité n'était pas acquise pour le spectateur. J'ai donc naïvement débuté mon exploration autour de la « prouesse », de manière à rendre cette technique du corps accessible au monde extérieur du cirque. Tout d'abord, je me suis penchée sur les rythmes d'exécution, pour que la technique puisse être réalisée de manière rapide, lente ou répétée, au lieu de m'arrêter aux temps attendus transmis par la tradition. Aussi, les éléments techniques constituant le numéro n'étaient pas liés entre eux par des mouvements dansés ou par l'intégration d'un personnage, une position n'était qu'un moment de passage vers une autre, comme si l'une faisait déjà partie de la prochaine. La construction s'effectuait selon un seul et long mouvement de cinq minutes, avec des arrêts, des suspensions, des déboulements, ce qui unissait le corps à une dramaturgie sous-jacente. De ce fait, la prouesse, qui éveille les sens et la conscience du corps de l'acrobate et des spectateurs, ne résidait plus uniquement dans la technique, mais dans la globalité du numéro.

Seulement, après quelques années sur la route, seuls les gens du cirque me parlaient de la subtilité de ce que je proposais. Pour le public, peu importe mes intentions, je restais cet être au corps extraordinaire, sans os, fantasme de liberté ou projection d'un désir sexuel. C'est alors que j'ai constaté que mon faire érigeait un



écran spectaculaire opaque, qui me séparait de toutes connexions sensibles autres que celles reliées aux images clichés de la contorsionniste, ce qui empêchait un véritable dialogue sensible avec le spectateur.

Dans *Le cirque au risque de l'art*, Emmanuel Wallon parle d'une crise de la forme reliée à cette tension entre l'horizon d'attente face à la prouesse, et le désir d'abolir l'écran spectaculaire que celle-ci peut créer. « Le langage du cirque contemporain s'élabore dans un double commerce : d'une part avec la tradition, telle qu'elle s'est constituée au cours du XIX<sup>e</sup> siècle et codifiée au début du XX<sup>e</sup> ; d'autres part avec les arts voisins.<sup>3</sup> » Il défend donc la prouesse comme un acte artistique plutôt que comme une simple démonstration d'un faire.

Mais à la différence de l'exploit sportif, qui demande tout d'abord de la puissance, ensuite de la technique, éventuellement du style en sus, au cirque l'acte artistique réclame de la présence avant tout élan. Qu'il soit tenu ou non par un fil narratif, le spectacle de cirque procède par l'enchaînement de dramuscules dont le corps est l'enjeu, le vecteur, le cadre : bref, l'acteur en son théâtre<sup>4</sup>.

Ce constat m'a amenée à interroger la place et le sens de la prouesse circassienne, en l'occurrence, celle de la contorsion. De quoi est constituée la prouesse ? Peut-elle être évocatrice de sens, au-delà de son seul impact spectaculaire ? Est-ce qu'aux yeux du public, la « prise de risque » assumée par l'acrobate peut être perçue non seulement comme un danger, voire une mort possible, mais comme une tension qui soutient le spectateur tout au long d'une pièce, soit pendant plus de quarante-cinq minutes ? Est-il possible de concevoir la prouesse comme un corps susceptible de stimuler l'imaginaire du spectateur, afin de lui permettre de créer ses propres représentations mentales ? Qu'arrive-t-il si nous

---

<sup>3</sup> Emmanuel Wallon, « Introduction », in *Le Cirque au risque de l'art*, Actes-Sud Papiers, 2002, p.15-16.

<sup>4</sup> *Idem.*, p.17.

varions davantage les rythmes et explorons la proxémique (le rapporte des corps à l'espace), afin d'ouvrir sur un monde où les informations corporelles sont parfois cachées et parfois révélées ? Pouvons-nous élaborer une dramaturgie du corps contorsionniste par l'exploration des diverses sensations qu'elle évoque au-delà du sensationnalisme ? Pouvons-nous faire dialoguer ce corps avec les divers éléments scéniques, de façon à créer un ensemble cohérent et évocateur de sens ? En autres mots, ce corps contorsionniste, jusqu'alors dédié à l'art du spectaculaire, peut-il être un véhicule et une matière apte à soutenir un propos dans le contexte d'une représentation ?

Contrairement aux autres disciplines de cirque, la contorsion est une technique qui ne manipule que son propre corps. À cheval entre objet de curiosité et art du cirque, elle dépasse la perception habituelle du corps et en projette un hors norme, ce qui, d'ailleurs, la rend souvent incomprise sur le plan de la motricité par les gens qui ne la pratique pas.

Après avoir effectué une mise en contexte historique et esthétique de la prouesse circassienne, en cherchant à cerner l'essence de celle-ci au-delà de sa spectacularisation, ce mémoire interrogera le corps contorsionniste dans toute sa complexité. Dans le contexte de la tradition occidentale nord-américaine, nous tenterons de cerner le système qui compose le corps spécialisé en *backbending*, en considérant son histoire, ses mythes, sa position sociale et son esthétique tant traditionnelle que contemporaine. Nous adopterons un point de vue descriptif sur cette discipline, pour effectuer une traversée de l'intérieur du corps contorsionniste, point de vue trop peu exploité dans les ouvrages sur l'acrobatie. Ce deuxième chapitre visera à défaire les clichés de la contorsion, en interrogeant la technique corporelle qui la constitue, dans le but de donner lieu à un langage corporel autonome que le spectateur saura lire, décoder et ressentir. Dans le troisième chapitre, nous emprunterons une approche systémique en s'inspirant des notions de

notes, de séries et de schémas, développées par Edward T.Hall dans *Le langage silencieux*. Nous nous pencherons sur la déconstruction de cette discipline et de son corps. Nous avons cherché, d'un côté, à saisir ce qui compose la prouesse de contorsion et, de l'autre, à voir au-delà la forme transmise par la tradition et apprise en institution. Ainsi, nous avons effectué un travail physique qui se concentrait sur le chemin que prend le corps dans l'accomplissement d'une prouesse, en nous attachant à l'échauffement du corps plutôt qu'à l'exécution de la prouesse. Cela nous a permis d'ouvrir sur un devenir du corps en opposition au simple accomplissement. Aussi avons-nous travaillé à ouvrir notre conscience aux différentes possibilités d'interprétation de ce nouveau corps atypique.

Par la suite, en dialogue avec les écrits de Deleuze sur Francis Bacon (la *Logique de la sensation*) et avec les peintures de Bacon, nous avons exploré les possibles d'une écriture dramaturgique complexe à partir d'un corps contorsionniste. Il en a émergé un processus de création au sein duquel le spectaculaire et le risque inhérent à la prouesse étaient constamment remis en question. La proxémique, le rythme, les angles du corps, la relation avec la lumière et la musique, la scénographie et le costume ont graduellement été intégrés au processus de création, afin de traduire scéniquement l'écriture corporelle élaborée en répétition.

## CHAPITRE I

### LE CIRQUE : MISE EN CONTEXTE HISTORIQUE ET ESTHÉTIQUE

Les origines exactes du cirque sont méconnues, mais la légende raconte que le cirque apparaît dès les premières civilisations. Toutefois, la plupart des ouvrages font débiter la véritable histoire du cirque, tel que nous le connaissons aujourd'hui, au XVIII<sup>e</sup> siècle, avec Philip Astley. Le cirque, avec ses différentes disciplines et la vie de saltimbanque qu'il implique, a cependant toujours fait partie de la vie des châteaux et des places publiques, et ce, à toutes les époques et dans toutes les sociétés. Ce qui a changé au cours des siècles, c'est la relation de l'homme face à ces disciplines en fonction du contexte social, religieux et économique de chaque époque. Le statut non établi institutionnellement de ces saltimbanques a toujours amené une sorte d'équilibre dans la société, car il remet en question certaines valeurs collectives profondes, dont l'appartenance au territoire, le besoin de la possession matérielle de même que diverses croyances.

Ces disciplines de cirque, qui au 18<sup>ème</sup> siècle sont réunies au centre de la piste par Astley, puisent leurs origines dans des traditions ancestrales. Comme l'attestent légendes, dessins, sculptures, peintures et poteries, chacun de ces arts de la piste provient d'un pays en particulier : la contorsion viendrait de la Mongolie, de l'Inde et de la Turquie ; les danseurs de cordes, de la Chine ; l'équilibrisme, du Japon ; les dresseurs d'animaux et les ménageries, de l'Égypte ; les amphithéâtres et les amuseurs publics, de la Grèce ; les jeux de chars, le cercle et le défi de la mort, de Rome ; les jeux équestres, de l'Angleterre. Étant donné que ces pratiques n'impliquent pas l'usage de la parole, elles ont voyagé au fil des siècles à travers



plusieurs pays et cultures, s'installant et se regroupant temporairement pour ensuite repartir ici et là. Originaires d'endroits différents, elles s'unissent néanmoins autour d'un fait commun : leur exécution attire le regard d'une foule et crée un événement spectaculaire.

## 1.1 HISTOIRE DU CIRQUE

Le cirque est l'une des formes de divertissement populaire les plus anciennes que l'homme ait jamais pu imaginer<sup>5</sup>. Les légendes font remonter cette pratique à des milliers d'années avant Jésus-Christ. Équilibristes, funambules, charmeurs de serpents et contorsionnistes faisaient simplement partie des pratiques religieuses et philosophiques des cultures.

Les traditions mongoles sont à l'origine de plusieurs disciplines de cirque. [...] Avant l'apparition du bouddhisme, le chamanisme, fondé sur des effets de magie, prédominait en Mongolie. Les numéros de magie pratiqués aujourd'hui – la femme transpercée de part en part par une épée, lécher un fer chauffé à blanc, voler au-dessus d'un brasier – trouvent leur origine dans les pratiques chamaniques.<sup>6</sup>

En Chine, les légendes racontent que l'Empereur a toujours possédé une armée au sein de laquelle certains soldats devaient s'exécuter en haut de perches ou sauter dans des anneaux afin de le divertir. Ceux qui sont partis en mission vers la Russie, à la conquête de nouvelles terres, ont apporté avec eux leur savoir acrobatique. Sur ces routes dangereuses, l'effet spectaculaire de leurs prouesses éblouissaient et charmaient leurs ennemis. Ces derniers allaient même parfois

---

<sup>5</sup> Marian Murray, *Circus! From Rome to Ringling*, Appleton-Century-Crofts, 1956, p.25.

<sup>6</sup> Clothilde Grandguillot, Caroline Obin, « Exploration circulaire en Mongolie », *Arts de la piste*, no.15, HorsLesMurs, 2000, p.13.

jusqu'à leur donner quelques pièces en échange de ces acrobaties. Ces militaires, découvrant ainsi le pouvoir d'émerveillement de l'acrobatie, jamais ne reviendront au bercail. Ces hommes vivront désormais de leurs pratiques, libres et nomades, voyageant de village en village.

Au Moyen-Orient, on s'installe directement dans la rue ou sur un petit tapis aux côtés des autres commerçants au marché. Ainsi, ils gagnent quelques sous en échange de leur savoir qu'ils exhibent. Nous, Occidentaux, les voyons comme des phénomènes et des objets de curiosité mais il s'agit, pour eux, de pratiques traditionnelles qui existent depuis toujours.

Du côté de l'Égypte, 2 500 ans av. Jésus-Christ, on retrouve la présence de ménageries impressionnantes : lions, panthères et crocodiles. Bêtes sacrées, ces animaux sauvages vivaient en liberté sous la garde de dompteurs. Ils étaient soigneusement gardés en guise d'animaux de compagnie des Pharaons. Le dressage était considéré comme un grand Art et faisait partie de la vie et de la mort des Égyptiens<sup>7</sup>. Environ 400 ans av. J.C. sous le règne de Alexandre Le Grand en Grèce, les animaux sont devenus domestiques et destinés à servir l'être humain. Ce changement est majeur dans l'histoire, car ces bêtes tirent désormais les chars et sont sacrifiées en hommage aux Dieux de la Grèce Antique pendant les parades, les festivals et les cérémonies.

C'est à Rome que, pour la première fois, se forme l'appellation de "cirque" telle que nous la connaissons aujourd'hui. Le cirque, qui signifie « cercle » (*Circus*), présente une piste circulaire qui est utilisée pour présenter le spectacle de la réalité<sup>8</sup> – car tout ce qui y sera présenté sera vrai. Pour les Romains, le cirque constitue leur théâtre. Il est « un spectacle d'exaltation de la force, de l'adresse, de l'énergie

---

<sup>7</sup> Murray, *op.cit.*, p.29.

<sup>8</sup> Monica J.Renevery, *Le grand livre du cirque 1*, Edito-Service S.A., 1977, p.90.

humaine, où les acteurs sont entourés de toutes parts par les spectateurs<sup>9</sup> ». Ces grands événements spectaculaires rassemblaient en leur cœur amuseurs publics et jongleurs qui introduisaient les courses de chars et autres activités où l'homme affrontait la mort au centre de l'arène.

Le cirque romain, en tant que forme de spectacle grandiose et barbare qui accueillait et chérissait le pouvoir surnaturel de l'homme sur la bête et sur la mort, disparaîtra avec la Chute de l'Empire Romain. Jongleurs, funambules et acrobates reprendront leur route et iront où ils pourront vivre et survivre de leur savoir. Au Moyen-Âge, désormais connus sous le nom de saltimbanques, troubadours, banquistes et romanis, ils vivent en dehors des normes sociales catholiques de ce temps. Ils sont considérés comme des gens du mal et peuvent être condamnés pour sorcellerie.

À la Renaissance, ces troupes reprennent place dans les foires où un public peut ouvertement apprécier leur technique. Les premières compagnies se forment en se joignant à des troupes de théâtre qui s'étaient alors faites interdire l'usage de la parole par la Royauté, en France comme en Angleterre, ce qui a donné lieu au Théâtre de Foire, lequel abandonne par le fait même les théâtres, et à l'art équestre qui se renouvelle en tant que forme indépendante spectaculaire. Ensemble, ils prennent possession de théâtres abandonnés. L'un d'entre eux était le fameux Sadlers Wells de Londres. Ces saltimbanques portaient le germe des futurs cirques stables : « il fallait attirer le public, le retenir, le contenter dans sa quête de diversifications spectaculaires<sup>10</sup> », ainsi que l'explique Monica J. Renevery :

[...] il existe dans les arts du cirque non pas une filiation, mais bien une dialectique multiple trouvant son aboutissement dans le cercle de la sciure : le désir de l'homme de se surpasser, le défi – mêlé de crainte parfois – aux

---

<sup>9</sup> Henry THÉTARD, *La merveilleuse histoire du cirque*, Prisma, 1947, p.15.

<sup>10</sup> J.Renevery, *op.cit.*, p.82.

animaux, un irrésistible besoin d'expression corporelle : force, courage et beauté happés par une mystique inconsciente, non exempte de cruauté, qui surgit de la nuit des temps et qui semble éternelle.<sup>11</sup>

Alors est arrivé Astley, qui a mis sur pied un amphithéâtre adapté à son théâtre-équestre. Ancien militaire, il se sert de la maîtrise de ses connaissances équestres pour valser avec la mort des centaines et des centaines de fois devant un public avide d'émotions fortes. Ainsi, il crée la piste circulaire de treize mètres de diamètres, afin de faciliter la vue de ses exploits et de mieux mettre en valeur ses prouesses. Conscient du regard du public, il utilise son charme pour séduire en plus de jouer sur le rythme de la présentation, afin de manipuler la tension avec le spectateur. Il crée des programmes diversifiés qui en mettent plein la vue, autant auprès du public populaire que bourgeois. Événement politique parce que rassembleur, cette disposition scénique circulaire permettait aussi, comme dans le théâtre élisabéthain, au public de *se voir*<sup>12</sup>. Ainsi, il savait satisfaire le besoin humain de se rassembler autour d'un même événement social. Il rend accessible à la population cet événement spectaculaire unissant saltimbanques, équilibristes, acrobates et animaux<sup>13</sup>.

Son originalité et son inventivité résident en fait dans l'exploitation de ce nouveau genre de divertissement. En 1768, il fait construire au sud de Londres, à Lambeth, un établissement adapté à sa programmation pour lequel il conçoit une piste circulaire à l'origine de tous les cirques futurs, et s'emploie à assurer le succès de son entreprise.<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> *Idem.*, p.15.

<sup>12</sup> Denis Guénoun, *L'exhibition des mots. Une idée (politique) du théâtre*, Éd. de l'Aube, 1992, p.12.

<sup>13</sup> Murray, *op.cit.*, p.25.

<sup>14</sup> Caroline Hodak-Druel, « À la recherche d'une identité : le cirque et le théâtre en Angleterre et en France », in *L'Annuaire théâtral*, no.32, Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) de l'Université d'Ottawa, automne 2002, p.49.

Depuis Astley, le cirque est connu comme un espace (la piste) et un genre artistique (le spectacle mosaïque) : il instaure les premiers codes de la représentation circassienne, lesquels sont encore les nôtres aujourd'hui :

Soutenu par le succès que remporte sa formule, il pérennise les premiers codes de représentation, la piste circulaire, le spectacle mosaïque, c'est-à-dire la juxtaposition de numéros variés, sans rapport apparent entre eux, sinon celui de cultiver une certaine prise de risque, la mise en évidence d'une prouesse, la gestion du merveilleux ou encore l'intégration d'une dimension comique.<sup>15</sup>

À partir de là, ce qui va former l'essence du cirque, c'est davantage le risque – avec comme danger ultime la mort –, et non plus un mode vie fondé sur l'errance et sur l'exercice de pratiques et d'un savoir-faire ancestral.

C'est le principal rival de Astley, Charles Hugues, qui, au 18<sup>ème</sup> siècle, a redonné le nom de Cirque à cette forme spectaculaire, en référence aux Jeux Romains qui portaient le même nom. Le terme de « cirque » désigne un art qui dans les faits a existé à différentes époques, chaque fois que l'homme a rassemblé ces savoirs dans une arène ou une piste, afin de former un événement spectaculaire lucratif.

Toutefois, même si de nouveaux établissements fixes se construisent pour accueillir les spectacles de cirque, le voyage des artistes et des troupes restera toujours présent dans la vie des saltimbanques, soit parce qu'ils sont à la recherche de nouvelles troupes avec qui jouer, soit parce qu'ils sont à la recherche de nouveaux publics et qu'ils veulent exporter leur savoir à l'étranger. Ainsi, le 18<sup>ème</sup> siècle permet au cirque de devenir une pratique artistique autonome et reconnue.

---

<sup>15</sup> Pascal Jacob, *Le cirque, du théâtre équestre aux arts de la piste*, Larousse, 2002.p.33.

Au 19<sup>ème</sup> siècle, le cirque tend à privilégier de plus en plus le sensationnalisme, en cherchant à faire des numéros inédits, toujours plus gros, plus grands et plus beaux. Dès le début du 20<sup>ème</sup> siècle, on invite des acrobates orientaux, on invente de nouveaux appareils tel que le trapèze et on crée le chapiteau en Amérique, afin de faciliter le déplacement d'une ville à l'autre et pour être entièrement autonome. Nous sommes à l'ère où la vie commence à s'accélérer, et le cirque de l'époque est à la fine pointe des technologies par l'invention de nouvelles disciplines, par l'introduction de numéro d'automates, ainsi que par leur désir de toujours pousser plus loin l'exploit humain et technique. En outre, le voyage se fait par le réseau ferroviaire ainsi que par l'utilisation d'importants convois de camions, notamment pour le transport de piscines et d'animaux exotiques.

De plus, le cirque a été une véritable inspiration pour la biomécanique de Meyerhold, qui travaille la rigueur du mouvement, l'engagement du corps, le découpage et la conscience corporelle.

C'est en observant les figures des jongleurs et en particulier Enrico Rastelli que Meyerhold comprend l'importance dans le travail scénique des déplacements des centres de gravité : le jongleur travaille avec tout son corps, et pas seulement avec ses mains. [...] Il ne s'agit pas seulement de la prouesse, de l'exploit, mais du processus technique qui permet sa réalisation. Il importe de connaître les lois du mouvement pour pouvoir les déjouer à tout moment et jouer sur la surprise, le changement de rythme, comme font les excentriques.<sup>16</sup>

En 1901, l'énorme cirque américain *Barnum and Baileys* débarque en Europe et bouscule la tradition circassienne familiale, en remportant un succès populaire. Ses cargaisons sont énormes et spectaculaires : ils ont beaucoup d'argent et exposent tout ce qu'ils possèdent. Cette rencontre entre les traditions des deux continents est fondamentale dans l'histoire du cirque, car cet étalage de richesse et

---

<sup>16</sup> Béatrice Picon-Vallin, « Le recherche de l'interprète complet », in *Le Cirque au risque de l'art*, Actes Sud - Papiers, 2002, p.172.



cet art du commerce, que Barnum a développé avec son cirque, a eu une influence majeure sur le cirque européen qui, jusqu'alors, avait misé sur la qualité et la finesse. Le besoin d'épater était désormais devenu plus important que le seul don physique. À partir de la Seconde Guerre mondiale, en Europe, cette nécessité d'impressionner va quasiment disparaître et seules les dynasties importantes et de renommée vont survivre.

Dans les années soixante en Europe, en réaction à l'américanisation qui a suivi les deux grandes guerres mondiales, on observe un désir de revenir à une simplicité dans les modes de vie. Dans le contexte du mouvement hippie et du retour aux caravanes, le cirque a servi de véritable porte d'entrée pour répondre à ce désir de retrouver un mode de vie saltimbanque. C'est dans ce contexte que Jean Baptiste Thierré et Viktoria Chaplin créent, dans les années soixante-dix, leur propre théâtre circassien : le Cirque Bonjour. Ils développent des personnages ludiques et leurs représentations reflètent un monde imaginaire singulier et unique, doté d'une poésie fine, qui diffère de la pantomime et du théâtre physique. Leur théâtre circassien se rapproche d'un jeu clownesque acrobatique et il est fondé moins sur la performance, que sur l'originalité de leur conception du monde. Ils ont créé un cirque à leur image, c'est-à-dire hautement fantaisiste et inventif.

Depuis, d'autres artistes, venant principalement du théâtre, se sont intéressés au cirque et ont cherché à le renouveler. Ce mouvement de renouveau du cirque, doublé de son institutionnalisation, a mis de l'avant une volonté de démarquer le cirque des arts de divertissement, afin de le rapprocher des arts nobles<sup>17</sup>. Des écoles supérieures ont été mises sur pied, afin de former de nouveaux acrobates-créateurs et interprètes. Ainsi s'agissait-il, dans les faits, moins de

---

<sup>17</sup> Jean-Marc Lachaud, « Le cirque contemporain entre collage et métissage », in *Avant-garde, cirque! Les arts de la piste en révolution*, no 209, Autrement, novembre 2001, p.136.

rapprocher le cirque des « arts nobles » que de le détacher des impératifs économiques qui le forcent à rester dans le divertissement spectaculaire.

À partir de ce moment, une nouvelle théâtralisation du cirque, inusité dans l'histoire de cet art, commence à se développer. Il n'est plus question d'un savoir qui se transmet de génération en génération, mais plutôt de techniques acrobatiques que l'on apprend et que l'on intègre à des mises en scène et à des compositions scéniques poétiques. On observe un désir de raconter une histoire au public. Dès lors, se développe une théâtralisation du cirque et l'apparition d'une dramaturgie théâtrale, soit une trame narrative qui donnera sens à la représentation et qui permettra d'outrepasser le seul aspect sensationnel de la prouesse. De même, un rejet de la piste remplacer par une scène théâtrale à l'italienne est affirmé par ce nouveau cirque qui recherche un nouveau rapport avec le spectateur.

Par contre, même si le but principal du nouveau cirque consistait à raconter une histoire, celui-ci n'a pas modifié en profondeur la forme traditionnelle du cirque. Ainsi, ont été préservés la juxtaposition de numéros, le risque de la prouesse, de même que la recherche d'un niveau technique toujours plus élevé, au profit d'un effet de spectacularisation. De la sorte, le nouveau cirque se situe dans un entre-deux : entre la tradition des prouesses techniques et des numéros, d'un côté, et l'unité esthétique et le désir de raconter qui s'alimentent aux arts dramatiques et dansés, de l'autre.

C'est dans les années quatre-vingt-dix, avec la naissance des cirques contemporains, que la piste circulaire ainsi que la forme du numéro éclatent vraiment. Seule la prouesse reste au cœur du cirque. Il est reconnu que, sans prouesse, il n'y a pas de cirque, car il n'y a pas de risque. Le risque est ce qui demande aux muscles une exactitude d'exécution :

Tu dois risquer une mort physique définitive. La dramaturgie du Cirque



l'exige. Il est, avec la poésie, la guerre, la corrida, un des seuls jeux cruels qui subsistent. Le danger a sa raison : il obligera tes muscles à réussir une parfaite exactitude – la moindre erreur causant ta chute avec les infirmités ou la mort – et cette exactitude sera la beauté de ta danse.<sup>18</sup>

Aujourd'hui, les artistes de cirque vont choisir leur école de formation en fonction de l'esthétique qu'ils désirent et de la direction de carrière qu'ils auront envie de poursuivre. Chacune des écoles possède une philosophie bien précise et est influencée par le contexte social, politique et historique du pays où elle est implantée.

Le cirque est, par les conduites et les schèmes physiques qu'il véhicule, en liaison directe avec la réalité sociale. Il est dominé par les déterminismes de la société et tous les genres d'attitudes qui sont investis correspondent au rapprochement de la réalité sociale et de l'esthétique circassienne défendue.<sup>19</sup>

## 1.2 LA PROUESSE

Auparavant, la prouesse était un secret de tradition familiale. De nos jours, le secret s'est ouvert : si on en a le désir, la prouesse s'apprend. Elle est, d'un point de vue intérieur au monde du cirque, une technique : jamais nous allons parler de prouesses. L'artiste de cirque travaille à repousser les limites de son corps en entraînement, pour ne pas devoir le faire lors des représentations. Il s'entraîne à acquérir les outils physiques nécessaires, afin de pouvoir anticiper une chute ou pour se sortir d'une mauvaise manœuvre si besoin est. En spectacle, l'acrobate

---

<sup>18</sup> Jean Genet, *Le Funambule*, Gallimard, 2006, p.113.

<sup>19</sup> Sylvain Fagot, « Le cirque québécois : Les enjeux de la performance », in *Énonciation artistique et socialité*, L'Harmattan, 2006, p.234.

cherche à vivre le moment du faire, dans le présent, en adoptant un état de conscience éveillé et aiguisé, à l'écoute de son corps, en dialogue avec les éléments environnants. Il sait se servir des temps morts où la pesanteur est en suspension et la gravité absente : le moment d'arrêt avant qu'un objet ne redescende suite à un lancé. C'est cet instant qui donne une impression de liberté. En représentation, les acrobates ne jouent donc pas réellement avec la mort, contrairement à ce que le public peut percevoir et penser, quoique le risque soit toujours présent.

Goudard, artiste de cirque, médecin et chercheur, explique que « l'apprentissage par répétitions a pour objectif l'acquisition d'automatismes moteurs, c'est-à-dire de réflexes, pour la réalisation des mouvements de base. [...] Les acquisitions doivent être la meilleure qualité possible dans une discipline donnée<sup>20</sup> ». Pour apprendre à exécuter un faire, l'artiste de cirque répète donc plusieurs fois un même élément technique, afin d'acquérir la connaissance et la confiance et maîtriser les lois de la nature ; de travailler avec les temps morts ; de comprendre le mécanisme du corps et de son appareil. Il s'agit de développer une efficacité du mouvement. Par exemple, un équilibre sur les mains qui est bien exécuté ne demande pas beaucoup de « force » physique si l'acrobate possède un bon alignement corporel, une sensation fine de son équilibre ainsi qu'une efficacité de réaction. Ensuite, c'est une question d'endurance. Seulement, c'est avec le temps et la répétition des mouvements que ceux-ci s'apprennent. L'acrobate aspire à une perfection corporelle, de sorte que l'intellect cesse d'analyser le moment du faire. L'acrobatie est une science du corps, de son poids dans l'espace et du moment présent.

---

<sup>20</sup> Philippe Goudard, *Arts du cirque, arts du risque. Instabilité et déséquilibre dans et hors la piste*, Diffusion ANRT, 2005, p.114.

La réalisation d'un numéro de cirque comporte une étape technique et une étape artistique : un désir initial donne l'idée de présenter une prouesse en public<sup>21</sup>. Les éléments techniques sont ainsi liés les uns aux autres par une dimension artistique et sont pensés par l'acrobate de manière à créer de nouveaux dynamismes, en modifiant les débuts et fins des mouvements, ainsi que l'amplitude et les combinaisons de mouvements. De cette façon, le « comment » du faire va établir la dimension « artistique », l'originalité et la créativité de l'acrobate. Le niveau technique de l'acrobate, lui, est un moyen de se faire reconnaître par ses pairs et par le marché du cirque. Avec son institutionnalisation, le savoir technique qualifie le niveau et la formation de l'artiste.

Philippe Goudard, dans sa thèse doctorale, s'est penché sur l'esthétique du risque de la prouesse dans les arts du cirque. Il soutient que, pour attester et reconnaître la prouesse, celle-ci doit être placée dans un contexte de référents<sup>22</sup>. La prouesse est donc un mouvement qui unit une position initiale d'un corps vertical à un retour à la verticalité suite à un mouvement de renversement.

Le langage des arts du cirque repose sur l'alternance d'états stables et instables, provoqués par la mise en déséquilibre de l'artiste, de sa personne, ou d'autres systèmes équilibrés. Le contrôle de ce déséquilibre – la prouesse – donne lieu à l'apparition de postures et figures, dont l'enchaînement est constitutif d'un langage spécifique.<sup>23</sup>

Le public ne possédant ni le savoir, ni la connaissance technique de ce renversement, déduit ce qui s'est passé par un besoin de comprendre, ainsi qu'« une logique des actions<sup>24</sup> ». Le renversement du corps de l'acrobate trouble, par le fait même, les points de repères du spectateur. Ce dernier se trouve donc

---

<sup>21</sup> *Idem.*, p.110.

<sup>22</sup> *Idem.*, p.147.

<sup>23</sup> *Idem.*, p.163.

<sup>24</sup> Denis Guénoun, *Le théâtre est-il nécessaire ?*, Circé, 1997, p.32.

devant quelque chose qu'il ne peut comprendre logiquement, car il ne saisit pas les lois internes qui motivent le mouvement acrobatique. S'il se trouvait dans une telle situation, il lui serait impossible d'exécuter un tel mouvement acrobatique, ou il pourrait se blesser gravement. Or, ce passage vers un corps renversé crée une tension avec le spectateur, qui se relâche en même temps que l'acrobate retrouve sa position finale, soit le retour à la verticale ; un corps que le spectateur peut à nouveau reconnaître. Ainsi, le spectateur vit, au travers du corps de l'acrobate, un moment qu'il considère comme un exploit à ses yeux, car il lui serait impossible d'accomplir physiquement une telle prouesse.

### 1.3 LE SPECTACULAIRE

Le cirque est un art où le corps est présenté au meilleur de ses capacités physiques. Il est reconnu pour être un art du vrai, un spectacle du réel. Tout est pensé de façon à ce que tout soit bien visible, même s'il s'agit d'une scène frontale. Il n'y a pas de magie, pas de faux. Pour ces raisons, le cirque est, depuis toujours, un art du spectaculaire, ce qui, par définition, signifie : quelque chose qui frappe l'imaginaire, qui fait sensation (Le Petit Larousse).

Depuis Astley, le cirque cherche à être toujours plus grand, plus gros, à l'avant-garde des technologies, et à avoir les meilleurs acrobates qui font les acrobaties les plus merveilleuses que l'on n'ait jamais vues. Encore aujourd'hui, il est à la recherche de nouveaux agrès, de nouveaux enchaînements techniques, de prouesses de calibre élevé et de mises en scène inédites. L'idée de pousser plus loin les limites corporelles et celles du possible habite toujours nos mentalités occidentales et contemporaines. Peu importe la forme que cela prendra, le désir d'éblouir, d'émerveiller, d'inspirer, de couper le souffle, de toucher, d'ébranler le public, importe énormément, afin de le garder en tension.

Denis Guénoun, à propos du théâtre, explique que le spectacle c'est : « le visuel sans le texte invisible qui l'appelle<sup>25</sup> ». Il touche directement l'affect des spectateurs et crée des émotions fortes. « Ce n'est pas le corps, mais l'idéologie du corporel : l'effet d'illusion qui voile et recouvre la provenance du théâtre dans le langage et l'in-montrable des mots.<sup>26</sup> » En ce sens, la prouesse circassienne, en tant que mouvement acrobatique fondé sur le renversement, est, à ce moment précis, réduite à une vision directe sur la chose présentée, à la différence de la représentation théâtrale qui, elle, montre à la fois un écart entre la chose et l'image (car l'image n'est pas la chose) et le comblement de cet écart<sup>27</sup>. Or, dans cette forme acrobatique connue, la représentation d'une idée au sein d'une prouesse est impossible car il n'y a pas d'invisible, de sous-entendus, de place à des interprétations autres possibles. Elle est un fait et les spectateurs s'en tiennent à ce qu'ils voient.

La condition d'un spectacle vertueux, c'est qu'il se voit privé de tout objet. C'est d'être spectacle du rien, spectacle de rien. Afin de détourner le regard, de l'objet absent, vers les spectateurs, qui font désormais le contenu de la fête. On aura remarqué que toute frontalité est ici supprimée, le dispositif étant d'une circularité parfaite. Il n'y a rien d'autre à voir que les spectateurs réunis, et le but de l'assemblée est strictement de jouir d'elle-même, d'éprouver de la plénitude de son partage, de s'aimer afin d'accomplir son unité.<sup>28</sup>

Ainsi, « on proposera d'appeler spectacle l'activité scénique qui produit le visible pour lui-même, sans donner à voir sa provenance dans l'in-visible du texte et des mots<sup>29</sup> ». Dès lors, le cirque, par la prouesse, déploie une forme de spectacularisation qui a comme pivot le rapport qu'il crée avec le spectateur au

---

<sup>25</sup> Guénoun, *L'exhibition des mots, une idée (politique) du théâtre*, p.39.

<sup>26</sup> *Ibididem*

<sup>27</sup> Guénoun, *Le théâtre est-il nécessaire ?*, p.30.

<sup>28</sup> Guénoun, *Actions et acteurs : raisons du drama sur scène*, Belin, 2005, p.187.

<sup>29</sup> Guénoun, *L'exhibition des mots, une idée (politique) du théâtre*, p.38.



moment du renversement : il bouleverse ses points de repères et ses référents de lecture.

#### 1.4 LE DÉSIR DE TRANSCENDER LA PROUESSE

Au cours des années quatre-vingt, on a cherché à outrepasser la prouesse et le spectaculaire, en faisant appel à des mises en scène théâtrales et à des chorégraphies, afin de créer des pièces de cirque où une histoire était racontée. Ce cirque nouveau s'articule autour d'une dramaturgie qui se développe entre les numéros et entre les prouesses. Monsieur Taguet, artiste de cirque et fondateur du Cirque Baroque en 1973, précise que chaque exercice de cirque doit être tenu pour métaphoriquement significatif, que la dramaturgie et la prouesse servent l'un l'autre<sup>30</sup>. On cherche à conférer du sens à l'ensemble du spectacle, à provoquer une émotion chez le spectateur, par la représentation (ou l'illustration) physique de cette même émotion. On tente d'« imaginer une nouvelle cohérence, une forme spectaculaire rythmée, qui allie la maîtrise technique et projet esthétique fort, dans une dramaturgie élastique sachant allier l'art du fragment, et l'art de la totalité<sup>31</sup> ». Cependant, le cirque nouveau vit toujours de la route et la survie de l'entreprise dépend du succès de sa production : le spectacle doit vendre pour subvenir à ses besoins.

Mais, comme mentionné précédemment, c'est le cirque contemporain qui vient faire de la forme mosaïque (enchaînement de numéros) une forme prosaïque (unité de spectacle par l'éclatement du numéro), tout en cherchant une écriture qui

---

<sup>30</sup> Christine Hamon Siréjols, « Formes Théâtrales dans le cirque aujourd'hui », in *Le Cirque au risque de l'art*, Actes Sud - Papiers, 2002, p.80.

<sup>31</sup> *Idem*, p.87.

lui est propre. Dès lors, il se permet de se poser le temps d'un véritable processus de recherche, avec des périodes d'essais et d'erreurs, pour une éventuelle création.

Aujourd'hui, c'est au tour des jeunes artistes rompus à la discipline circassienne de s'essayer à dépasser le sensationnel et l'acrobatique pour donner une autre visibilité à cet art qui doit malgré tout rester physique. Dégager une nouvelle fonction aux numéros par une théâtralité gestuelle maîtrisée, jouer du mouvement pur dans la recherche d'une abstraction formelle, s'engager dans un propos dramatique soutenu par un discours.<sup>32</sup>

Ce moment de création préalable à la production permet d'explorer autour de la prouesse. Au sein d'improvisations, les artistes vont s'attacher à ressentir et à intérioriser une proposition, une idée, jusqu'à trouver l'état qui va faire sens<sup>33</sup>. Le but ici n'est plus de donner sens à la prouesse ou que celle-ci fasse sens, mais d'interroger sa raison d'être au sein de la pièce et de l'ouvrir à d'autres expériences et interprétations possibles. Suivant ces exercices, certains artistes de cirque vont tenir un journal de bord, ce qui va nourrir le processus créatif et donner de la matière à la création et à l'écriture du spectacle. Toutefois, ces écritures servent à laisser des traces de sensations, de réflexions, d'observations sur la manière dont une idée peut influencer le mouvement et la prouesse au cours de la création. Dans la pièce finale, nous observons toutefois que trop souvent l'intégration d'éléments techniques circassiens demeure tel que nous les connaissons.

Il ne faut pas oublier que les arts du cirque sont aussi un art du marchandage (souvenons-nous des militaires chinois partis à la conquête de nouvelles terres, des acrobates artisans aux marchés, de cet art du "vrai"), et avec le temps, la prouesse spectaculaire en est venue à former une sorte d'horizon d'attente pour les programmeurs, les formateurs et les artistes. De ce fait, certains vont jusqu'à dire

---

<sup>32</sup> Odile Cogoule, « Du sens aux sens & Vice versa », *Les Arts de la Piste*, no.37-38, HorsLesMurs, mars 2006, p.46.

<sup>33</sup> *Ibididem*

que c'est la prise de risque des programmeurs qui est, en effet, la seule solution au problème de formatage dont les artistes se plaignent tant<sup>34</sup>. Car, nous ne pouvons le nier, il y a beaucoup d'argent à faire avec le spectaculaire, et ceci a un effet direct sur le désir de maintenir cette culture du risque.

Mais il existe des exceptions. Par exemple, le spectacle *Face Nord*, créé en 2011 par la compagnie *Un loup pour l'homme*, met en scène quatre hommes qui, par l'acrobatie, jouent. Ils créent un cadre composé de règles de jeu, de défis à surmonter, de desseins basés sur leur accomplissement, qui forment une base pour des improvisations ludiques, tout en veillant à la construction de la pièce. Ainsi, ces quatre acrobates en piste évoluent, non pas dans un désir d'accomplir une prouesse, mais, au contraire, en se mettant au défi jusqu'à ce que, par répétition d'un même mouvement qui se complexifie dans le temps de la représentation, quelqu'un faillisse à la tâche et détermine la fin d'un jeu ou d'une scène. Sans faire de commentaires face à ce qui venait de se passer, ni faire abstraction de la prouesse qui venait d'être échouée, ils rendaient compte d'un fait et cette fin marquait le début du prochain jeu. Comme les corps, les prouesses acrobatiques s'accumulaient et s'empilaient les unes sur les autres. Ce qui importait, c'était l'évolution, les relations, la complicité et l'affinité entre ces quatre garçons. Alexandre Fray, fondateur et acrobate au sein de cette compagnie, raconte qu'ils ont voulu mettre au jour « des relations humaines à travers le porté<sup>35</sup> » et, par là, « retrouver l'essence du geste circassien<sup>36</sup> ». Ils cherchent « à travers le choix d'une écriture faite de règles de jeu, une tentative de retrouver dans l'homme l'innocence ludique de l'enfant et, par là, les prémices et les valeurs essentielles de notre quête

---

<sup>34</sup> Jean-Michel Guy, « Terres de cirque 1 à La Villette. Ground Zero », *Arts de la piste*, no.24, HorsLesMurs, avril 2002, p.11.

<sup>35</sup> Alexandre Fray, « L'essence du geste », *Mouvement*, no 62, MLP, janvier-mars 2012, p.135.

<sup>36</sup> Julie Bordenave, « L'essence du geste », *Mouvement*, no 62, MLP, janvier-mars 2012, p.135.



acrobatique<sup>37</sup> ». La prouesse constitue les scènes (jeux-défis) du spectacle, et non pas les entre-scènes et les entre-prouesses. Et c'est grâce à l'écoute et à la relation humaine que *Face Nord* donne lieu à une dramaturgie d'où peut émerger "une histoire" qui « découle tout naturellement de cette quête à la fois tragique et dérisoire, nécessairement vouée à l'échec, et par là, même viscéralement universelle<sup>38</sup> ».

Ici, la position du spectateur s'apparentait à celle du témoin de leur jeu. Il pouvait voir devant lui des mouvements complètement extraordinaires, seulement, ceux-ci constituaient une façon de se sortir d'une situation physiquement complexe. Pendant le temps que prenaient les acrobates pour analyser la situation et concevoir un chemin pour se sortir de leur contrainte, le spectateur avait aussi lui aussi accès à la logique de l'acrobate et au comment faire pour se sortir de là. Il n'était pas question de super héros, mais d'humanités cherchant à se sortir d'un pétrin. Du même coup, tout devenait acceptable et possible. Et ce, même du point de vue esthétique. Tous les quatre portaient des vêtements d'entraînements, ou parfois, des protections d'entraînement de football américain. Il y avait donc une simplicité accessible qui invitait les spectateurs à entrer dans leur univers. C'est ainsi que la prouesse devenait un prétexte à la relation humaine qui était mise en scène, et c'est par elle que le spectateur accédait à la représentation d'une condition humaine.

---

<sup>37</sup> Extrait de programme, *Face Nord*, de la compagnie Un loup pour l'homme, présenté à La Villette (Paris), avril 2012.

<sup>38</sup> Julie Bordenave, *loc.cit.*, p.135.

## 1.5 UNE QUESTION DE DÉCALAGE

Au cirque, c'est l'acrobatie (la prouesse) qui constitue le langage unificateur des différentes troupes<sup>39</sup>. Étant donné que le corps circassien n'utilise pas la parole, on présuppose trop souvent qu'il constitue un langage universel. Lors d'une table ronde sur la critique circassienne, Peta Tait, chercheuse à La Trobe University (Australie), a soulevé, mais sans la développer, une importante problématique autour de la prouesse : il existe un décalage entre ce qui est vécu par l'acrobate et ce qui est perçu par le spectateur. Le langage acrobatique qui est perçu par les spectateurs, critiques et historiens comme un risque et un danger est, pour les acrobates, une façon de se sentir en vie et d'exister<sup>40</sup>. Ce décalage soulève un problème « de langage » entre le monde intérieur circassien et celui extérieur à la culture circassienne.

Par ailleurs, lors de ce séminaire, les discours sur la question étaient très partagés chez les artistes de cirque : entre ceux qui désirent que les critiques et les théoriciens parlent de leur travail, afin de faire avancer leur art et de le remettre en question ; et ceux qui veulent les garder à distance, pour éviter un formatage et, de la sorte, garder le secret, afin de pouvoir continuer à éblouir et à fasciner le public. Nous pouvons donc observer une complaisance et une satisfaction du côté circassien, dans le fait d'être capable de faire des choses que les autres ne peuvent pas accomplir, et de vouloir les faire rêver. Même si on reconnaît aujourd'hui que la prouesse circassienne est une technique corporelle que l'on peut apprendre dans les écoles de cirque, il n'en demeure pas moins que la représentation sociale de celle-ci est formée de clichés décalant la réalité intérieure vécue de l'acrobate et la perception du spectateur sur une même prouesse.

---

<sup>39</sup> Pascal Jacob, *op.cit.*, p.181.

<sup>40</sup> Peta Tait, séminaire « Comment critiquer les arts du cirque ? », Fresh Circus #2, European Seminar on the Sustainable Development of Circus Art, organisé par le réseau Circostrada Network, Paris, avril 2012.

Nous pouvons donc observer qu'il y a, à nouveau dans les arts du cirque, un besoin d'errance et de liberté. D'un côté, le cirque ne veut pas être encadré, et de l'autre, le cirque veut être un art à part entière et autonome, capable de se remettre en question et de remettre en question le monde qui l'entoure. Il cherche à être un langage artistique en soi, de façon à ce qu'il puisse aussi dialoguer avec les autres arts et les éléments scéniques.

C'est dans cet esprit que j'ai tenté, dans ce mémoire-crédation, de trouver un terrain d'entente entre l'acrobate, en l'occurrence la contorsionniste, et le spectateur, à travers la prouesse, pour l'élaboration d'un dialogue silencieux. Dans le prochain chapitre, nous allons tenter de défaire ces clichés qui entourent la contorsion et sa prouesse, autant d'un point intérieur qu'extérieur. Dans un premier temps, nous allons observer sa technique et, par la suite, aborder les différentes esthétiques de la contorsion : comment elle est pensée et intégrée dans les différents univers circassiens et théâtraux. Le but de ce prochain chapitre est de saisir, non seulement la technicité de la contorsion, mais aussi de voir si elle peut être abordée comme un corps vide d'idées et de conceptions préconçues, de sorte à ce que l'on puisse déconstruire la technique et en faire une matière à écriture scénique.

## CHAPITRE II

### LA CONTORSION

La contorsion est un objet de fascination tout autant que de répulsion. Elle est grotesque et burlesque, remplie de grâce et de distorsions en plus de provoquer chez certain un sentiment de malaise. Sa liberté de mouvements et ses formes atypiques peuvent laisser croire que ce corps ne possède aucune limite. Il arrive encore aujourd'hui que l'on pense que les contorsionnistes n'ont pas d'os, qu'elles sont faites de caoutchouc, qu'elles sont nées dans une position hors de l'ordinaire, que c'est une déformation, une maladie ou une monstruosité.

À cheval entre la déformation, selon les croyances qui veulent la rapprocher du monstre, et une technique acrobatique du corps, elle est la seule discipline qui peut tout aussi bien prendre place dans les présentoirs de *freak show*, comme objet de curiosité, qu'au centre d'une piste de cirque, qui met de l'avant la virtuosité d'un corps spectaculaire et magnifié. Contrairement aux autres disciplines circassiennes, qui manipulent un objet ou évoluent avec des animaux ou un agrès, la contorsion n'utilise que son corps comme partenaire ou objet de manipulation. Cette principale caractéristique la distingue donc de façon importante des autres techniques de cirque.

Malgré le fait que la contorsion soit l'une des disciplines de cirque les plus vieilles du monde, il existe très peu d'ouvrages qui y soient consacrés. Ceux qui lui accordent quelques pages se contentent généralement de décrire le phénomène, les positions, le besoin quotidien d'entraînement, les costumes et de montrer des photos

des poses classiques de cette discipline. Les idées et images remplies de clichés (fantasmes sexuels, bêtes étranges, corps dépourvus d'os) de la contorsion s'expliquent par le fait que les gens sont fascinés par les phénomènes qui leur échappent, parce que, tout comme la prouesse, il est difficile de se projeter dans un corps atypique. L'incompréhension de cet art du corps fixe ainsi une image du dehors stéréotypée, ce qui renforce l'effet spectaculaire, faisant écran à une appréhension sensible du spectateur. Cette dynamique empêche le spectateur d'approfondir son regard sur la forme proposée.

« Qui d'autre au monde connaît quelque chose comme « le corps » ? C'est le produit le plus tardif, le plus longuement décanté, raffiné, démonté et remonté de notre vieille culture.<sup>41</sup> » Un corps qui a été entraîné à la contorsion est capable de grandes amplitudes, lesquelles forment ses points de repères, ses référents pour aborder le monde qui l'entoure. Pour ce type de corps, la contorsion et la prouesse n'ont rien d'extraordinaire ni de spectaculaire. Par contre, un contorsionniste sait reconnaître un bon niveau technique d'autrui et l'apprécier.

L'art de la contorsion est présente depuis toujours dans toutes les cultures et est fortement influencée par le contexte culturel, philosophique et religieux où elle prend place.

La perception esthétique ne requiert donc aucune faculté particulière d'intuition, mais une vision libérée par l'art du « déjà vu » de tout ce qui la détermine *a priori* à l'insu du sujet et qui acquiert par le fait du langage la fixité du cliché.<sup>42</sup>

Ce chapitre vise à défaire certains clichés, afin de faire de cet art du corps une technique corporelle accessible. Après une brève mise en contexte historique, la

---

<sup>41</sup> Jean-Luc NANCY, *Corpus*, Métailié, 2006, p.9-10.

<sup>42</sup> H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 2010, p.157.



technique enseignée sera explicitée, de façon à analyser la forme apprise : comment elle est pensée et intégrée esthétiquement lors de divers processus créatifs. Je m'attarderai donc principalement à la contorsion occidentale nord-américaine et féminine, étant donné que les contorsionnistes masculins sont beaucoup plus présents dans les pays de l'Amérique du Sud, de l'Afrique et de l'Inde. Ici, les hommes vont choisir de travailler leur flexibilité, afin de l'incorporer à une autre technique, tels les équilibres ou les disciplines aériennes comme, par exemple, le cerceau ou le tissu.

Afin d'élargir la perspective sur la technique de la contorsion, il nous a semblé essentiel de nous appuyer sur des observations et des entretiens élaborés auprès de contorsionnistes québécoises : Jinny Jessica Jacinto (Cirque du Soleil et Robert Lepage – *Zulu Time*), Isabelle Chassé (Cirque du Soleil et co-fondatrice des 7 doigts de la main) et Catherine Girard (Cirque Éloïze et apprentie de contorsion). Je me suis intéressée à la manière dont la contorsion est entrée dans leur vie, à la façon dont elles vivent leur corps en contorsion, à leur conception de la limite, à comment elles abordent la contorsion lors d'une création, en solo et avec un metteur en scène (voir **ANNEXE A**).

## 2.1 PETITE HISTOIRE DE LA CONTORSION

De même que la jonglerie, la contorsion est considérée comme l'une des plus vieilles disciplines de cirque. Nous connaissons son existence par des légendes provenant de la Chine, ainsi que par des peintures, des hiéroglyphes sur le bord du Nil, sur les sarcophages et les poteries égyptiennes. Selon Madame Zindajoush, la contorsion viendrait de la Mongolie et serait liée à la danse du Tsam, pratiquée par les moines Bouddhistes, ainsi qu'aux pratiques des chamanes. On raconte que ce

serait la volonté de se surpasser dans des danses acrobatiques qui aurait donné naissance à la contorsion d'aujourd'hui<sup>43</sup>.

Dans le contexte de la montée du catholicisme en Occident, la contorsion a été perçue comme un art généré par les forces du mal, notamment en raison des rapprochements qui sont faits avec le serpent, ou encore, en raison de la position corporelle qui présente un entre-jambe ouvert d'une jeune fille assise sur sa propre tête. Rappelons qu'au Moyen-Âge, les contorsionnistes se faisaient condamner et brûler pour sorcellerie, étant donné leur capacité à surmonter les forces de la nature. Les contorsionnistes, de même que les autres saltimbanques, ont alors dû prendre la route pour aller exhiber leurs prouesses où ils le pouvaient : dans les foires et les marchés, dans la rue, dans la Cour des rois et au sein de troupes saltimbanques. À partir du cirque d'Astley, la contorsion a commencé à prendre place au centre des pistes, tout comme les autres disciplines de cirque. Avec la montée du cirque américain du début du siècle dernier, la contorsion est aussi devenue un objet de curiosité, en raison du fait que cette discipline ne travaille que le corps, sans agrès. Elle présentait une déformation du corps empreinte de sensationnalisme.

## 2.2 LES LIMITES DE LA CONTORSION

Il est difficile, à nous Occidentaux, de concevoir qu'un corps puisse se plier dans tous les sens. Pourtant, il est tout à fait concevable, voire même « normal », pour un corps de faire de tels mouvements extrêmes<sup>44</sup>. Contrairement aux légendes urbaines, il n'y a pas de surplus de cartilages, ni de doubles jointures, ni de

---

<sup>43</sup> Clothilde Grandguillot et Caroline Obin, *loc.cit.*, p.13.

<sup>44</sup> C'est à tout le moins le point de vue d'une ostéopathe allemande, consultée en septembre 2005 à Brême.

dislocations. L'art de la contorsion consiste à utiliser l'entièreté de l'espace qu'offre les jointures d'un corps grâce à un entraînement spécifique. C'est une conscience corporelle aiguë, un travail minutieux des sensations et des limites de son corps, qui est son partenaire et son outil.

Tandis qu'en Amérique du Nord nous permettons l'apprentissage de la contorsion à des gens qui font preuve d'une mise à disposition corporelle naturelle que l'on va par la suite travailler, à Paris, l'École des Arts Chinois du Spectacle rend accessible la technique de contorsion dans des cours ouverts à tous : « la contorsion marie flexibilité et résistance. Elle développe la souplesse à son extrême et utilise une respiration régulière du corps qui donne à voir ses capacités dans un dénuement de tout artifice<sup>45</sup> ». Or, et en tenant compte des limites qu'offrent les corps pour l'atteinte d'une certaine virtuosité, la contorsion n'est pas un phénomène extraordinaire, mais le fait d'un corps entraîné et formé à cette discipline. Isabelle Chassé, contorsionniste et co-fondatrice des 7 Doigts de la main, explique que c'est la « rigueur à l'entraînement<sup>46</sup> » qui permet d'accomplir des positions classiques tirées de la tradition de la contorsion.

Au début des années 80, au Québec, Angela Laurier et Jacynthe Normandeau sont les premières contorsionnistes qui se sont formées de façon autodidacte. Angela Laurier avait une formation en gymnastique artistique et Jacynthe Normandeau, en ballet. Par la suite, Jinny Jessica Jacinto, Laurence Racine, Isabelle Chassé et Nadine Louis ont été formées à l'École nationale de cirque de Montréal par Johanne Martin et Daniela Arendasova. Slovaque, Daniela a été championne internationale de gymnastique rythmique et est aujourd'hui juge internationale de cette discipline. Directrice pédagogique de l'école, elle a, depuis,

---

<sup>45</sup> Tiré du site internet de l'École des Arts Chinois et du Spectacle, le 03.12.2012, <http://www.eacs-arts.com/contorsion.html>

<sup>46</sup> Isabelle Chassé, entretien, 2011.



pratiquement formé toutes les contorsionnistes. Dans l'ordre d'ancienneté de graduation de l'École nationale de cirque, il y a eu Mercedes Chénard, moi-même, Leilanni Franco, les jumelles Haglund. Ces dernières sont encore professionnellement actives. D'autres s'entraînent en ce moment de façon autodidacte.

Catherine Girard a débuté l'entraînement de contorsion à l'âge de trente ans, dans le but d'atteindre le niveau acrobatique exigé par le marché du travail aérien – voltige de mains à mains et cerceau aérien – alors qu'elle travaillait comme acrobate au Cirque Éloïze. Elle n'avait jusqu'alors jamais su que son corps lui offrait certaines possibilités d'amplitudes de « contorsion ». Elle a débuté l'entraînement spécifique à cette discipline tout d'abord comme passe-temps et elle s'est, par la suite, construite un numéro avec lequel elle a pu performer – une seule fois, lors d'un événement. Seulement, elle raconte que lorsqu'elle est montée sur scène avec la contorsion, elle a senti le regard des spectateurs se poser directement sur elle et non sur ce qu'elle leur présentait, comme au cerceau ou en mains à mains. De ce fait, elle n'arrivait pas à créer une distance avec son corps pour en faire un objet de représentation, comme lorsqu'elle travaille avec un partenaire ou avec un agrès. Ainsi, elle se sentait telle « une bête de cirque » face aux spectateurs, plutôt qu'un acrobate qui offre un accomplissement qui fait rêver, qu'elle représente quelque chose de beau<sup>47</sup>.

Les contorsionnistes entretiennent une relation très complexe avec leurs corps. Comme beaucoup, Angela Laurier explique que son corps est son gagne-pain, qu'il n'a pas eu de vie normale et qu'elle est sans cesse en lutte avec lui<sup>48</sup>. Pour d'autres, le corps est un partenaire, un objet ou un prolongement de soi-même. Pratiquer la contorsion est un choix de vie. Et la liberté de mouvement que l'on peut

---

<sup>47</sup> Catherine Girard, entretien, 2011.

<sup>48</sup> Angela Laurier, « Le corps, un enfermement », *Arts de la piste*, no.37-38, HorsLesMurs, mars 2006, p.39.

imaginer en regardant la contorsion est, pour certaines, quelque chose de très contraignant. Isabelle Chassé explique :

Être contorsionniste, c'est tout ce que tu fais : t'as pas le droit de courir, pas le droit de faire de trampoline, pas le droit de faire d'acrobaties. Donc, il y a des grandes libertés dans le mouvement, mais aussi des grandes restrictions par rapport aux autres disciplines qu'on pouvait faire, et ça pouvait être un peu frustrant. Alors c'était à la fois libre, et à la fois contraignant d'être contorsionniste<sup>49</sup>.

Très tôt, Daniela Arendasova nous a appris à faire la différence entre douleur et « avoir mal ». La douleur, ce sont des signaux de survie et de danger que le cerveau envoie au corps. Entre la douleur et la blessure, il y a une marge. Ainsi, lors de la période d'entraînement, nous reprogrammons notre cerveau de façon à repousser cette limite de « normalité » du corps. Avec le temps et la pratique, l'oxygène fait son chemin à travers le corps étrangement positionné et arrive, malgré les obstacles corporels, à nourrir toutes les cellules. Selon les contorsionnistes, la douleur fait référence au seuil de tolérance, car elles se doivent de travailler avec elle. C'est elle qui les protège. D'un autre côté, « avoir mal » indique le moment où ce seuil est atteint et où la blessure advient. Lorsque cela arrive, nous devons cesser pour un certain temps l'entraînement.

Catherine Girard explique que dès qu'elle a dû performer en scène et rendre des comptes techniques pour travailler, les limites avec lesquelles elle s'amusait au départ, celles de la découverte de nouvelles possibilités corporelles, sont devenues une source de stress en raison du devoir d'accomplissement et de rendement. Même si son corps le lui permettait, elle trouvait effrayant de rentrer en contact avec toutes ces sensations. Surtout lorsqu'elle travaillait son dos car, alors, les organes qui sont complètement à découvert n'ont pas d'os pour les protéger. Tout peut

---

<sup>49</sup> Chassé, *loc.cit.*

soudainement les atteindre, ce qui rend les contorsionnistes très vulnérables. La vulnérabilité émotionnelle est liée au fait que cette discipline oblige à ouvrir le corps et à le mettre dans une position de fragilité face à leur environnement, ce qui va dicter leur limite aux contorsionnistes. Comme nous allons le voir, l'entraînement de contorsion, comparativement aux autres disciplines, est souvent statique et quelque fois passif : tout le corps est engagé dans le faire, il devient alors difficile de réagir rapidement si un danger extérieur survient.

Le concept de la limite corporelle des contorsionnistes peut donc se définir comme la conscience d'un monde intérieur en relation avec un monde extérieur, son environnement. Un travail de partenariat avec le corps doit s'installer, ainsi qu'un dialogue entre le corps, la tête et l'âme pour arriver à exécuter la prouesse de contorsion sans négliger les limites que le corps impose.

### 2.2.1 Travailler la limite

Comme nous avons pu le constater, l'aspect du don physique constitue une infime partie dans l'art de la contorsion. La constance d'un entraînement spécifique est beaucoup plus importante. Les exercices qui varient d'une culture à une autre, selon la vision sociale du corps, vont aussi énormément influencer la forme, la qualité du mouvement ainsi que la longévité de la contorsionniste. L'entraînement va aussi changer selon les besoins de la performance du moment. Toutefois, elle comporte un échauffement, un moment de répétition des figures et une préparation à une éventuelle performance. Une période de « dé-réchauffement » est également importante dans ce processus. Toutefois, celle-ci est personnelle à chacun et varie d'une journée à l'autre selon les besoins du corps. Importante afin de prévenir la blessure, elle consiste principalement à étirer les muscles du dos vers l'avant et à faire des exercices de musculation des abdominaux et des dorsaux, en plus de relâcher tous les muscles qui viennent de travailler. Ce moment de retour aide donc à ramener le corps à une température modérée et à calmer la circulation sanguine

qui vient de s'activer pendant la période d'entraînement. Il permet aux os de reprendre leur position initiale et aux muscles, leur longueur normale. Si ce travail est négligé, il est dangereux qu'un muscle se tende soudainement sous le changement climatique et tire, en conséquence, une vertèbre ou une hanche, ce qui peut causer un déséquilibre ou une blessure.

De façon méthodique, l'échauffement consiste, comme le mot l'indique, à augmenter la chaleur des muscles par une accélération de la circulation sanguine. Dès lors, on va débiter avec un échauffement global qui est une préparation plutôt cardio-vasculaire telle la course, les petits sauts, ou autres. Ensuite, les rotations des différents membres comme le cou, les poignets, les chevilles et les épaules vont assurer la mobilité des membres et des articulations. Tranquillement, le corps va se plonger dans une profondeur plus précise d'étirements spécifiques des psoas et des iliaques par des exercices de fentes, de carpés et de grands écarts. L'étirement du psoas et le travail des hanches sont particulièrement importants pour la mobilité du dos, car beaucoup de muscles et de tendons se rattachent directement à la colonne vertébrale. En les relâchant, le dos fait automatiquement de même et se dispose à un travail de sensations précis et profond. La position du cobra, avec ses variations, comme allonger ou plier les bras, ouvrir ou fermer les jambes, faire de légères torsions, va doucement travailler les différentes parties du dos dans diverses directions. Cette position peut se faire soit de façon passive pour bien étirer les abdominaux, soit de façon à ce que les dorsaux soient bien engagés, afin de veiller à ce que les os jamais ne se touchent. Le pont, par la suite, vient compléter l'échauffement. En concentrant l'énergie dans le haut, dans le bas, dans les côtés, ainsi que dans les torsions, il existe plusieurs variations autour du pont qui permettent de travailler l'équilibre et la coordination dans une position renversée, tout en engageant des muscles qui feront en sorte que nous puissions concevoir notre corps et le sentir dans son entièreté même si nous ne le voyons pas dans sa totalité.

En début de carrière, ou suite à un arrêt prolongé, des maux de tête sont fréquents. Ces maux s'expliquent par les difficultés pour l'oxygène de se rendre au cerveau, en raison d'un blocage au niveau des cervicales qui naturellement se crée lorsque nous débutons. Ce n'est toutefois que des signaux de danger que notre corps nous envoie. Dans ce cas, il faut ralentir notre rythme et continuer très doucement. À force de répétitions, progressivement ces maux disparaîtront car les muscles sauront supporter les différentes postures, et ainsi assurer un passage constant de la circulation sanguine et de l'oxygène.

Après l'échauffement, l'entraînement consiste en la répétition de positions classiques, les « prouesses », qui sont tenues pendant une certaine durée, afin de travailler l'endurance, la stabilité et la maîtrise du corps. En contorsion, il existe trois éléments de base qui constituent l'ensemble du vocabulaire de cette discipline : les arabesques, les ponts, les équilibres (de menton, de poitrine, de tigre (coudes) et cambrés), ainsi que toutes autres possibilités, variations, enchaînements qu'il est possible de faire et de trouver (*voir ANNEXE B*). Par ce travail d'endurance et de répétitions, les limites sont travaillées, repoussées et maîtrisées, mais jamais elles ne seront acquises.

On constate que l'échauffement est une prise de possession du corps avec lequel l'acrobate établit une relation. Le corps lui parle par ses blocages et ses tensions qui exigeront plus ou moins de temps de travail, afin de refaire circuler librement le flot d'énergie. L'échauffement est le chemin qui tend vers le faire. L'entraînement, lui, permet un travail autour du conscient et de l'inconscient, afin d'atteindre une perfection du faire par la répétition.



### 2.3 L'ESTHÉTIQUE DE LA CONTORSION

Techniquement, la reconnaissance d'une prouesse de contorsion suit un rythme de quatre secondes : la première est la prise de la position, la seconde présente le faire au public, la troisième permet à celui-ci d'assimiler et de comprendre la position anormale à ses yeux, et la quatrième offre un temps de réaction et d'approbation du public. Si une position est tenue plus ou moins longtemps, la tendance sera de juger une prouesse comme trop facile, ou non maîtrisée.

Il est très difficile de garder un maximum de concentration et un rythme soutenu et engagé pendant un long laps de temps dans des mouvements qui demandent un engagement total et constant du corps. De ce fait, les numéros de cinq minutes sont appropriés, afin de pouvoir exécuter un maximum d'enchaînement technique, et ce, sans moment de répétition qui banaliserait le faire. Dans la création d'un numéro, afin d'assurer une visibilité parfaite de la cambrure du dos, de l'engagement total du corps, mais sans démontrer trop d'effort, l'angle de présentation est très important, même sur une scène frontale. Cette temporalité de la prouesse ainsi que de l'angle de la présentation viennent donc soutenir le caractère spectaculaire en jouant sur la brièveté, la surprise et la vérité du faire.

Maintenant, nous allons examiner différentes approches de la technique de contorsion dans le contexte d'univers scéniques distincts. Nous donnerons en exemple les cas de quatre contorsionnistes : celui de Alba, albanaise vivant et travaillant principalement en Allemagne ; celui de Isabelle Chassé dans le spectacle *La Vie* de la compagnie Les 7 doigts de la main ; celui de Lena Ries dans le spectacle *Nomades* du Cirque Éloïze (mise en scène de Daniele Finzi Pasca) ; celui de Jinny Jessica Jacinto dans le spectacle *Zulu Time* de Robert Lepage ; et enfin, nous terminerons avec une écriture scénique établie autour de la contorsion



d'Angela Laurier, qui cherche, comme d'autres circassiens de sa trempe, à creuser son art au-delà de la prouesse, pour en extraire une dramaturgie propre<sup>50</sup>.

### 2.3.1 Le numéro traditionnel

Le numéro de la contorsionniste Alba<sup>51</sup> est emblématique de la tradition circassienne. Il consiste principalement en un enchaînement d'éléments techniques se succédant les uns après les autres. Entre chacun de ces éléments, elle sort de la position afin de se préparer et de se repositionner pour enchaîner la prochaine. Cette forme est exécutée de manière gracieuse, avec des petits mouvements de bras et des positions des jambes qui apportent au numéro une jolie finition. Ces moments d'arrêt entre les positions permettent aussi de rendre compte de l'évolution du numéro. En conséquence, chaque transition indique au public qu'il s'agit d'un « bon » moment pour applaudir, s'il ne l'a pas déjà fait au moment même de la prouesse.

Pour la présentation et afin de faciliter la vue, la contorsionniste est surélevée sur une petite table. Il arrive que cette table tourne sur elle-même grâce à un moteur. Le costume utilisé est soit un juste au corps qui le recouvre en entier (des orteils jusqu'à la nuque), ou encore, un petit maillot couvert de paillettes et des talons hauts. Les éléments techniques présentés, selon un ordre qui peut varier, sont : les positions classiques, les ponts sur chevilles, les équilibres sur les coudes, les équilibres de poitrine (sur le ventre) ainsi que les équilibres cambrés. Pour finir, très souvent, il y aura l'équilibre de mâchoire qui demande à la contorsionniste de se munir d'un petit bâton avec, à l'une de ses extrémités, un dentier qu'elle met dans sa bouche alors qu'elle est renversée en pont. Ensuite, se tenant en équilibre sur son

---

<sup>50</sup> Naly Gérard, « La déraison à bras-le-corps », *Mouvement*, no. 54, MLP, décembre 2010, p.117.

<sup>51</sup> Numéro de contorsion de la contorsionniste Alba, Allemagne, 2011,  
[http://www.youtube.com/watch?v=Pvm9a5Xpa\\_E](http://www.youtube.com/watch?v=Pvm9a5Xpa_E)

palais, elle lève de terre ses quatre membres et laisse son bassin reposer sur sa tête. Enfin, comme le font d'autres contorsionnistes dans ce type de numéro, Alba tire à l'arc avec ses pieds, alors qu'elle se tient en équilibre sur les mains.

### 2.3.2 Le numéro contemporain

Ce type de numéro allie la technique à l'« artistique ». Son vocabulaire technique impose au contorsionniste une échelle performative, alors que le volet artistique s'occupe du concept, de l'idée originale du numéro, ce qui va donner une direction pour le choix musical, le costume et la chorégraphie : c'est le petit « truc » qui fera en sorte que les gens vont se souvenir du numéro présenté, ce qui va capter l'attention et définir l'originalité de l'artiste et le différencier de ses semblables. Aussi, l'artistique permet d'intégrer un numéro à un spectacle entier et de travailler la cohérence de son tout. Comme l'explique Isabelle Chassé, membre fondatrice de la compagnie *Les 7 doigts de la main*, la prouesse est ici plus qu'un simple truc technique, elle est « un amalgame du faire et de l'être dans le faire<sup>52</sup> ».

De façon générale, un numéro se crée à partir d'un sentiment, d'une idée ou d'un mouvement intérieur qui, très souvent, est stimulé par la présence d'une musique. Par la suite, l'enchaînement des mouvements suit une logique physique où les accents corporels viennent agir comme des ponctuations dans les phrases. Ici, le costume peut être moins conventionnel, mais doit être aussi souple que le mouvement du corps en plus d'offrir une bonne visibilité à l'acrobate comme au spectateur. Le numéro est pensé en fonction du concept et de l'esthétique désirée, mais il sera aussi influencé par le marché où l'artiste voudra éventuellement jouer.

La compagnie *Les 7 doigts de la main*, fondée sur l'idée du collectif de création où la mise en scène est assurée par ses membres, par exemple, cherche à

---

<sup>52</sup> Chassé, *loc.cit.*

créer des spectacles « mêlant l'intime au spectaculaire<sup>53</sup> ». Leurs spectacles reposent sur l'alternance de numéros et de scènes plus jouées, afin d'assurer une continuité et de donner accès à des personnages. Dans cette compagnie, tous les acrobates sont polyvalents et participent à l'entièreté du spectacle, qu'il s'agisse de leur numéro, des scènes jouées ou de numéros de groupe. Isabelle Chassé précise que, lorsqu'elle crée ses propres numéros, elle cherche constamment à soutenir le spectacle dans son ensemble. De ce fait, les deux évoluent sur des chemins parallèles et Chassé assure un équilibre entre ses pulsions créatrices personnelles et l'équilibre du spectacle qui se crée en groupe.

Dans ses créations, elle aime donner corps à des idées qui lui sont extérieures :

J'ai envie d'enlever toutes mes barrières, d'arriver à ne pas me censurer du tout, à devenir juste une espèce de tuyau. Tu prends les choses et les informations qui t'arrivent, par les yeux, la bouche, les oreilles, l'épiderme, et tu tentes d'arriver à comprendre la réalité d'une manière complètement différente. Et pas de l'intérieur. Ce n'est pas une quête qui veut comprendre ce qui se passe dans mon corps, c'est complètement l'inverse. C'est d'être disponible et de rentrer dans une dynamique d'actions – réactions.<sup>54</sup>

Dans le spectacle *La Vie*, de la compagnie Les 7 doigts de la main, elle exécute un numéro représentant un personnage atteint de folie. La contorsion est, pour Chassé, une belle métaphore de la folie<sup>55</sup>. Portant une chemise de force et s'exécutant sur un lit d'hôpital, elle décide d'opter pour une approche ludique de la contorsion, car son numéro est en début de spectacle et elle veut amadouer le public, afin de pouvoir ensuite les diriger vers des thèmes un peu plus noirs, comme

---

<sup>53</sup> Tiré du site internet de la compagnie des 7 doigts de la main, le 19.10.2012. <http://7fingers.com/fr/la-compagnie>

<sup>54</sup> Chassé, *loc.cit.*

<sup>55</sup> *Ibididem*

la mort. « Sans vouloir raconter d'histoire. Sans vouloir comprendre intellectuellement, juste comprendre physiquement<sup>56</sup>. » En ce qui concerne la technique, Chassé connaît son vocabulaire physique acquis et s'amuse à créer différents phrasés. Le tout prend forme en établissant un continuels va-et-vient entre le micro et le macro de l'œuvre entière.

### 2.3.3 Travailler avec un metteur en scène

Certaines compagnies font appels à des metteurs en scène extérieurs. Daniele Finzi Pasca, metteur en scène, travaille beaucoup avec les techniques circassiennes. Il a entre autres dirigé les spectacles *Nomades*, *Rain* et *Nebbia* du Cirque Éloïze, ainsi que *Cortéo* du Cirque du Soleil. Il crée des spectacles avec sa compagnie qui mêle théâtre, danse, cirque et opéra. Il s'intéresse à un « théâtre de la caresse », technique du geste invisible et de l'état de légèreté<sup>57</sup>. Suite aux directions du metteur en scène, les acrobates qui collaborent avec lui disposent d'une très grande liberté de création sur le plan du choix des mouvements acrobatiques et de leur enchaînement. Pasca va, par la suite, travailler de façon sensible les numéros avec eux, selon une ouverture et une prise de conscience de la sensation et de ce qui les touche. Il va chercher à dépolir la perfection du cirque, son côté gymnique, en faisant de la prouesse un mouvement humain et sensible. Pour ce faire, il tend à enlever les tensions inutiles dans le corps. Dès lors, Pasca crée une plateforme où le corps, à chaque soir, peut vivre la prouesse et laisser, par le fait même, naître des émotions.

---

<sup>56</sup> *Ibididem*.

<sup>57</sup> Tiré du site internet de la compagnie Finzi Pasca, le 25.10.2012, [www.finzipasca.com](http://www.finzipasca.com)



Prenons, par exemple, la contorsionniste Lena Ries qui performe dans le spectacle *Nomades*<sup>58</sup>. Elle effectue un enchaînement des positions classiques, tels que le pont, un jeu d'épaules, les grands écarts, l'arabesque, et l'équilibre de tigre. Son numéro est mis en scène, au sens où la contorsionniste se lave à l'aide d'une éponge alors qu'il pleut du riz sur les gens derrière elle, qui la regardent. Ce qui le distingue du numéro de Chassé, c'est que la relation scénique tend à diriger l'intention de cette scène. Ries regarde très peu le public. Elle se laisse bercer par la musique qui est jouée pour elle. Elle exécute ses mouvements acrobatiques mais en ayant toujours comme action scénique de se nettoyer à l'éponge. Du point de vue de la technique et de l'esthétique du mouvement, nous ne voyons ni jambes trop tendues ni lignes trop parfaites qui amènent le côté gymnique. Le numéro respire et aucune tension superflue n'est créée. Son interprétation laisse croire qu'il s'agit d'une personne « normale » qui fait cela tous les jours, et que la contorsion n'est que sa façon à elle de se laver.

De son côté, Jinny J. Jacinto a beaucoup travaillé avec des metteurs en scène ne venant pas du cirque. Très souvent, lorsqu'un metteur en scène demande à une contorsionniste de participer à la création d'un spectacle, il va aisément se laisser impressionner et se satisfaire du côté spectaculaire des capacités corporelles. Lorsque de telles situations se présentent, la contorsionniste a une très grande liberté de création et de mouvements, car aucune contrainte ni direction extérieure, ne lui sont imposées. On sait que ça va « marcher » et on ne va pas chercher, par défaut de connaissances ou par complaisance, à passer outre ce premier degré d'interprétation spectaculaire.

Par contre, Jacinto a aussi travaillé avec le metteur en scène Robert Lepage, pour la création du spectacle *Zulu Time*. Cet homme de théâtre fait preuve d'un

---

<sup>58</sup> Numéro de contorsion du spectacle *Nomade* du Cirque Éloïze, <http://www.youtube.com/watch?v=XwWOK8KBon4>



intérêt particulier pour les différences entre les cultures, les points de vue et les langages. Il se laisse aussi difficilement impressionner, raconte Jinny J. Jacinto. Cet état de fait a amené cette dernière à sortir de sa zone de confort lors du processus de création, de ce qu'elle connaissait et de ce qui normalement « fonctionne ». Il l'a dirigée et l'a fait répéter, de façon à ce que ses propositions ne se fassent plus dans le but d'impressionner un public. À chaque jour, sous forme d'improvisations, elle devait proposer et essayer de nouveaux enchaînements, et ce, jusqu'à ce que soit trouvé ce qui devait être juste pour la pièce, et encore, tout cela pouvait toujours changer, car la pièce se créait et représentait une construction complexe en devenir.

Dans la construction de ce spectacle, Jacinto apparaissait aussi dans d'autres scènes en tant que personnage. Elle interprétait d'abord une passagère enceinte d'origine Indou. À bord d'un avion qui s'écrase, elle s'envolait dans les airs où elle disparaissait. Par la suite, elle agissait en tant qu'agent de bord aérien, puis comme personnage féminin dans un café où son jeu suggérait une certaine relation à un homme. Je ne saurais dire si tous ces personnages étaient intimement reliés aux scènes où il y avait de la contorsion, mais il m'a semblé que toutes ses apparitions et ses relations aux autres personnages travaillaient à l'ouverture d'une voie acrobatique et sensuelle. Jacinto, avec la contorsion, incarnait le fantasme du personnage masculin avec lequel elle évoluait en scène.

Techniquement, cette contorsionniste a aussi utilisé le vocabulaire de la tradition de contorsion (équilibre cambré, arabesque, position classique). Toutefois, la scénographie influençait considérablement son mouvement. Elle jouait sur une chaise et un lit qui ne semblaient pas être arrangés pour une excellente mise à vue de la performance circassienne. De ce fait, la qualité technique cherchait moins la perfection qu'une intention de mouvement, une direction. Jacinto explique que le focus n'était pas du tout technique et que la contorsion passait même en deuxième,

voire en troisième : ce qui primait, c'était d'abord la relation, ensuite l'intention, et enfin la continuité de la scène et de la représentation<sup>59</sup>.

Vêtue de fines lingerie, Jacinto apparaissait alors que la scène avait déjà commencé et la scène se terminait après sa disparition sous le lit. Ainsi, le spectateur pouvait comprendre que l'attention devait être portée sur cet homme, que c'est lui qui portait le devenir de la pièce, et que la contorsionniste venait compléter ce personnage. L'intentionnalité de son faire était entièrement tournée vers le personnage masculin qu'elle accompagnait en scène. Seulement, jamais il ne la regardait, mais ils évoluaient ensemble dans un même espace-temps. Il devenait alors possible pour le public d'apprécier ce corps effectuant des mouvements de contorsion, car le personnage paraissait issue d'un monde imaginaire et lointain où tout est permis et acceptable.

Vraisemblance et nécessité tiennent à des rapports de construction interne, aux liens qui s'établissent entre les actions montrées et d'autres qui leurs sont antérieures (ou postérieures). Vraisemblance et nécessité ressortissent à ce qu'on pourrait appeler une *logique des actions*, laquelle permet aux spectateurs de raisonner, de conclure.<sup>60</sup>

Dans cette pièce, la contorsion était pensée de façon à ce que son apparition ne soit pas intégrée, qu'elle ne crée pas un « effet de surprise », mais qu'elle s'inscrive dans une suite logique et cohérente avec la dramaturgie de la pièce.

#### 2.3.4 Contorsion et écriture scénique

Angela Laurier, contorsionniste québécoise importante, s'exile en France, afin de créer ses propres pièces de type autobiographique explorant les thèmes de

---

<sup>59</sup> Jinny J. Jacinto, *entretien*, 2011.

<sup>60</sup> Guénoun, *Le théâtre est-il nécessaire ?*, p.31-32.

la folie et de l'aliénation. « Sortie du moule de l'exploit spectaculaire, son art garde l'essence d'une technique défiant la morphologie du corps humain et désoriente notre perception, tendant alors vers le Butô, cette "danse de l'être"<sup>61</sup>. » Accompagnée de son frère atteint de schizophrénie et de ses musiciens, elle cherche, au moyen de la contorsion, à laisser son corps parler de l'histoire familiale intime et de l'aliénation : « cassée, arquée, étirée, elle traduisait dans sa chair et ses os (on entendait, amplifié, le craquement de ses articulations) la torture de l'angoisse, la raison qui part à la renverse, le déchirement familial<sup>62</sup> ». Pour elle, c'est dans son corps que se trouve la folie. Angela Laurier veut raconter son histoire par sa relation à sa famille et à la folie. C'est alors qu'elle devient « actrice de sa propre histoire<sup>63</sup> ».

En premier lieu, elle a créé *Mon grand frère* (1999) et *Exutoire* (2007), avant de se lancer, en 2008, dans la création de *Déversoir*, en 2010, *J'aimerais pouvoir rire* et, récemment, *L'Angela Bête* (2012). Pour son spectacle intitulé *J'aimerais pouvoir rire*, Lucie Laurier, la sœur d'Angela, vient se greffer au processus de création en assurant la mise en scène. « Elle a su construire un cadre rigoureux alternant séquences documentaires et moments de performance où l'improvisation a sa place.<sup>64</sup> »

Dans la scène d'ouverture de ce spectacle, alors qu'elle est juchée sur une plaque lumineuse et couverte d'un grand drap blanc, son mouvement ressemble à la naissance d'un corps qui, tranquillement, prend forme. Du point de vue du public, la forme est méconnaissable, car elle est en partie cachée par ce morceau de tissu. Nous devinons que son corps est penché vers l'arrière. Son corps se dévoile

---

<sup>61</sup> Gérard, *loc.cit.*, p.117.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> Cathy Blisson, « Compagnie Angela Laurier : J'aimerais pouvoir rire », *Stradda*, no.16, HorsLesMurs, avril 2010, p.21.

<sup>64</sup> Gérard, *loc.cit.*, p.117.

progressivement, alors que sa posture évolue et se modifie. Cependant, la même qualité de mouvement est maintenue. Plus loin, dans la pièce, une deuxième scène de contorsion émerge d'un mouvement dansé, qui tend vers des extrêmes que son corps lui permet d'atteindre. Elle ne s'arrête pas dans les positions, car celles-ci ne sont que mouvements. Par contre, alors que dans la première scène le corps était dépersonnalisé et tendait vers la représentation d'un corps en formation, dans la deuxième, Angela Laurier apparaît vêtue d'une jupe et de talons, comme une jeune fille. Son mouvement dansé appelle le plaisir et la naïveté de l'être comme du faire. À la fin, une vidéo sur le mur du fond présente un corps nu en pont vu de haut qui rappelle un visage déformé où se manifestent de multiples paysages et des compositions infinies pendant qu'un texte sur la folie, la schizophrénie, la douleur, la contorsion appuie ces images fortes et métaphoriques. Il n'y a pas de numéro de contorsion perçu comme tel, mais certaines scènes reposent sur l'exploitation de la technique de contorsion, tandis que dans les autres, elle est tout à fait absente. La contorsion incarne la folie en lui donnant corps : c'est sa folie à elle. De cette façon, elle connecte et dialogue avec la folie mentale de son frère Dominique, ce dialogue constituant le propos de sa pièce. Cette œuvre cherche à mettre en lumière cette relation unique entre elle et son frère.

Dans les quatre exemples de travail plus théâtral évoqués ci-haut, nous avons vu que les relations entre la contorsion et les autres personnages en scène aide à mettre en perspective la contorsion en donnant une personnalité, une entité au corps de la performeuse. Que ce soit Angela Laurier avec son frère, Jinny J.Jacinto avec le personnage masculin ou les gens qui regardent la scène du bain de Lena Ries, ces situations créent un contexte où la contorsion peut évoluer en suivant une certaine logique dramatique, propre aux codes du spectacle en question. Il y a une recherche de vérité de l'action et la contorsion y est présentée dans des réalités où tout peut arriver : poésie, folie et imaginaire. La contorsion va donc, très souvent, illustrer une idée par la métaphore corporelle. Mais pourquoi est-il toujours



nécessaire que les prouesses soient juxtaposées à d'autres médiums scéniques ? Est-ce en raison de l'exigence performative de la prouesse, qui ne peut être que très courte ? Ou est-ce par manque de vocabulaire artistique lié à la contorsion, ce qui engendre de la répétition ? Ou encore, est-ce parce que la tension avec le spectateur risquerait de s'estomper une fois que celui-ci aurait dépassé cet écran spectaculaire ?

Nous avons observé que l'une des manières explorées pour passer outre le spectaculaire consiste à injecter de la vulnérabilité à la virtuosité, de façon à créer un pont avec le spectateur. Afin de faire sentir la personne derrière l'exploit, les contorsionnistes vont jouer sur l'esthétique de la contorsion, tout en maintenant sa qualité physique d'exécution. Les éléments techniques vont être « dépolis », en enlevant le côté gymnique et les tensions corporelles inutiles, afin de faire ressortir le côté humain et vulnérable du corps virtuose. Cependant, nous remarquons que par le renversement des référents de lecture corporelle lors de l'exécution d'une prouesse (passage dans un renversement reliant une position initiale verticale, à une position finale aussi verticale), tel qu'expliqué par Goudard, demeure la lecture que fait le spectateur d'un mouvement acrobatique. Et ce, malgré toute mise en scène ou travail esthétique qui a pour but d'« habiller » la prouesse. Ainsi, le sensationnalisme se passe dans la lecture corporelle et non scénique. Dès lors, si nous voulons passer outre le spectaculaire de la prouesse, nous nous devons de nous attarder à une réflexion physique et éventuellement scénique, et non seulement esthétique.

Or, au-delà de ses clichés, la contorsion est une technique corporelle accessible qui s'apprend et se travaille. Si elle est bien travaillée et que toute l'attention lui est donnée, la carrière de la contorsionniste peut s'étaler sur plusieurs années. La forme qui a été transmise par la tradition et apprise lors de la formation est fortement ancrée dans l'inconscient de celui qui fait, de celui qui transmet, comme de celui qui regarde et reçoit : ce qui crée l'horizon d'attente. Seulement, le



spectateur va prendre ce qui lui est offert, et le metteur en scène, comme nous l'avons vu, ne va utiliser que la matière mise à sa disposition. L'acrobate est celui qui fait. C'est lui qui a une possibilité de voir au-delà de ce qu'il a appris, de ce qu'il connaît, afin de saisir ce qu'il est possible de faire d'autre avec sa technique corporelle. Nous nous devons donc de remettre en question la prouesse, son cœur et son essence, de manière à savoir comment elle peut, à elle seule, faire passer une dramaturgie de type post-dramatique. Comment pouvons-nous traduire scéniquement une idée par cette technique du corps qu'est la contorsion, et non seulement par la prouesse ?

Les contorsionnistes rencontrées nous ont expliqué que leur mouvement partait d'un élément extérieur, c'est-à-dire d'une idée, d'un mouvement ou d'une musique, qu'elles se laissaient toucher par ceux-ci pour créer une pièce. Ainsi, le corps peut être perçu comme une matière vide qui reçoit un mouvement ou une force venant de l'extérieur et qui agit sur l'intérieur. Cependant, le passage d'une idée à la scène par la prouesse se fait toujours sur un terrain acquis et dans un langage circassien renforcé par l'horizon d'attente associé à cette culture circassienne acrobatique. Toutefois, c'est la prouesse, par sa technique corporelle, qui unit l'acrobate en scène au spectateur. Or, comment est-il possible de traduire ces idées dans un corps de contorsion, de façon à ce que le spectateur ne soit pas juste un témoin contemplatif d'une image ou d'un faire qui l'impressionne ? Et comment faire en sorte qu'il puisse lire et décoder ce corps qui lui renvoie une image déformée de la réalité ? Ainsi, la prouesse peut-elle, à elle seule, faire advenir une dramaturgie scénique ? Comment pouvons-nous, au sein de ce corps, livrer les informations au spectateur, de façon à ce que les informations dramaturgiques se composent dans le temps et l'espace de la représentation et non seulement dans un faire momentané ? Pouvons-nous écrire scéniquement la prouesse, c'est-à-dire le corps de contorsion ? Pouvons-nous faire de la contorsion un système d'écriture scénique ? L'écriture étant entendue au sens de Edward T.Hall, c'est-à-dire comme

la symbolisation d'une symbolisation<sup>65</sup> qui évoluera dans cet espace d'entre-deux où une dramaturgie peut naître : entre l'acrobate et le spectateur ?

---

<sup>65</sup> Edward T.Hall, *Le langage silencieux*, Seuil, 1984, p.119.

## CHAPITRE III

### POUR UNE DRAMATURGIE DE LA PROUESSE

On dit que le cirque, par rapport à d'autres langages artistiques, a une spécificité : c'est de la posture (l'espace ou l'agrès choisi) que naît le propos<sup>66</sup>. Nous partons de ce que la technique nous inspire dans ses forces, afin de développer une création. Comme nous avons pu le constater, en contorsion, les thèmes abordés peuvent être la folie, la douleur, l'emprisonnement et le fantasme.

Au cirque, on raconte les corps souffrants, enfermés, déséquilibrés parce que « l'endroit » d'où l'artiste parle, génère ses propres imaginaires, ses propres nécessités. Nul autre mieux que lui ne peut éprouver dans sa chair et dans son art la gravité, l'équilibre, le vide, le risque, le désir de voler.<sup>67</sup>

Cependant, est-il possible de parler d'un autre thème ou de développer une autre idée avec le corps contorsionniste comme support ? Comment créer, avec cette technique corporelle, un corps apte à représenter une dramaturgie ? Est-il possible d'utiliser ce nouveau corps, vidé des thèmes qui lui sont habituellement associés, au sein d'une écriture corporelle en dialogue avec les éléments scéniques ? Et ce, dans le but de partager avec les spectateurs une vision qui tente de projeter une image déformée de la réalité, de rendre visible un invisible ?

---

<sup>66</sup> Anne Quentin et Anne Gonon, « Un cirque d'un nouveau genre », *Stradda*, HorsLesMurs, juillet 2011, p.44.

<sup>67</sup> *Ibididem*

Accompagnée du dramaturge Ilya Krouglikov, nous avons tout d'abord observé la contorsion en tant que culture du corps. La culture c'est « un moule qui nous modèle tous ; la culture conditionne notre vie quotidienne, de manière parfois inattendue<sup>68</sup> ». Comme toute culture, celle de la prouesse conditionne la pratique circassienne depuis longtemps. Ainsi, nous avons déplacé notre regard au delà de la forme de contorsion traditionnelle et de ses positions, de façon à mettre à distance, comme le suggère Merleau-Ponty, cette pratique qui habite notre corps pour mieux la voir<sup>69</sup>. De la sorte, la prouesse qui dure entre une et quatre secondes a été, dans cette recherche-crédation, déconstruite et repensée, afin qu'elle puisse s'étaler pendant plus de quarante-cinq minutes. C'était là un des défis de cette création : comment pouvons-nous « écrire » la prouesse scéniquement ?

La mise en scène est, selon Guénoun, « un art – ou un savoir faire – qui tient à deux bouts : le linguistique et le visuel<sup>70</sup> ». La théâtralité, elle, ne se trouve pas dans le texte, mais dans la venue du texte au regard : dans la mise en scène<sup>71</sup>, c'est-à-dire dans le transfert d'une idée, écrite, vers une œuvre. Joseph Danan précise que la dramaturgie, aujourd'hui, se pose dans l'organisation en vue de la scène, donc dans la relation entre l'action représentée et l'action de représenter : « pour qu'il y ait dramaturgie, il faut que soient mis en jeu (et en relation) trois termes, ou trois forces : l'action, la pensée... et le théâtre<sup>72</sup> ». Pour la création de ce mémoire, nous avons besoin d'une idée ou d'un propos initial, afin d'élaborer une écriture du corps et de créer un tout organisé en vue de la scène et de la représentation.

---

<sup>68</sup> E. T. Hall, *op.cit.*, p.48.

<sup>69</sup> Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, 2007, p.27.

<sup>70</sup> Denis Guénoun, *L'exhibition des mots, une idée (politique) du théâtre*, p.38.

<sup>71</sup> *Idem.*, p.41.

<sup>72</sup> Joseph Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Actes-Sud Papiers, 2010, p.50.

### 3.1 LA MÉTHODE

Comme nous l'avons vu, il est inconcevable, au cirque, de séparer l'objet (par exemple, le trapèze) de son sujet (la trapéziste), car cela entraînerait le risque de la chute et donc de la mort. La contorsion, elle, est une technique circassienne qui unit le manipulant au manipulé au sein d'un même corps. La phénoménologie et la systémique ont été deux approches essentielles au processus, afin de remettre en question la prouesse, d'en faire un matériau d'écriture physique et, finalement, scénique.

Or, le premier enjeu de cette recherche-crédation se situe précisément sur cette limite insécable entre sujet et objet. De la sorte, la phénoménologie du corps nous a permis, dans un premier temps, de mettre à distance notre subjectivité face à ce corps-objet pour que celui-ci puisse aussi unir l'acrobate en représentation aux spectateurs recevant cette représentation. La contorsion se place donc dans cet espace d'entre-deux, entre le spectateur et l'acrobate, et c'est au sein de cette articulation que la dramaturgie du spectacle s'est écrite. Dans un deuxième temps, nous nous sommes intéressés à « la mort » de la prouesse. En quoi est-ce que le spectateur peut, par projection, ressentir un inconfort, voire danger de « mort » dans une prouesse qui lui est présentée, alors que l'acrobate, lui, ressent un bien-être profond et un contact particulier avec la vie ? Nous avons travaillé dans la conscience de ces deux points de vue autour d'une même « prouesse », soit celui interne de la contorsionniste et celui externe du spectateur, de façon à recréer un lien sensible, un pont, entre le regardant et le regardé. De ce fait, le propos de cette recherche-crédation s'inscrit directement dans la rencontre de ces deux points de vue opposés, de sorte à ce qu'une tension puisse se créer et se développer à la construction d'une composition scénique symbolique.



Le second enjeu de cette recherche-création a été l'élaboration d'un système d'écriture corporel ayant comme moyen la contorsion. Inspiré de la systémique, nous avons, dans un premier temps, déconstruit le schéma du corps contorsionniste, afin d'en faire un système de données qui nous a servi, par la suite, à traduire la dramaturgie dans le corps mis en scène par une reconstruction sous une autre forme. L'idée étant que, d'un côté, le corps est manipulé par la contorsionniste tandis que de l'autre, il sera ressenti par le spectateur. Dès lors, chaque information corporelle divulguée au spectateur par l'acrobate, au cours de cette écriture scénique, l'invitera   rêver et à construire sa dramaturgie du corps et à tirer son propre sens.

### 3.2 LA DRAMATURGIE

Le thème de la « mort » nous a guidé tout au long du processus, dans la recherche d'un terrain d'entente entre le spectateur et l'acrobate, pour la construction d'un devenir dramaturgique. Contrairement au numéro circassien où plusieurs « petites morts » (par la présence de plusieurs prouesses) sont accolées les unes aux autres, ici, ne sera mise en scène qu'une seule et unique « mort », une seule « prouesse ». Basée sur la rencontre des perceptions (celle vécue de l'intérieur et celle perçue de l'extérieur), la prouesse allait être mise dans un contexte, dans une situation, afin que son sens émerge de l'ensemble de la composition scénique du spectacle, plutôt que dans la réalité éphémère de l'éxecution. Aussi, ces deux perceptions mettent en tension non seulement la vie et la mort vécues au sein d'une même prouesse, mais aussi l'animalité et l'égo d'un même corps : le corps entraîné faisant, et l'humain affrontant et surmontant la mort. Cette dualité entre l'égo à satisfaire pour la reconnaissance de ses pairs, sa capacité à relever des défis et le pouvoir qu'il exerce sur son corps prendra position d'un côté, et l'instinct corporel qui, avec la répétition, redonne au corps un savoir animal

primaire et qui permet l'exécution se posera de l'autre. Par conséquent, la représentation de cette dualité entre l'ego de l'homme et son instinct animal, qu'il voudra posséder et donc qu'il devra tuer par soif de contrôle, constitue la base de la dramaturgie de cette création.

Afin de représenter ce paradoxe au sein d'un même corps, nous avons élaboré deux lignes dramaturgiques : l'une représentant l'animal, et l'autre, l'ego de l'humain, lequel est avide de posséder le savoir et la beauté naturelle du corps animal. Nous avons exploré le « devenir-animal », afin de cerner la *zone d'indiscernabilité, d'indécidabilité*, entre l'homme et l'animal<sup>73</sup>. « L'homme devient animal, mais il ne le devient pas sans que l'animal, en même temps ne devienne esprit, esprit de l'homme, esprit physique de l'homme, présenté comme Euménide ou Destin.<sup>74</sup> » Comme nous l'avons vu, pour arriver à exécuter une prouesse, il n'est pas question de connaissances, mais d'un savoir qui ouvre la conscience à l'inconscient par la concentration, l'éveil des sens et par l'écoute. L'instinct animal a été représenté par une beauté difforme et « monstrueuse », aux mouvements très lents et ronds. L'ego de l'homme, lui, avare de pouvoir sur les forces de la nature, est pour sa part représenté par un corps fait de lignes franches, claires et dures. Ces deux chemins évoluant en parallèle allaient, par contre, se croiser en leur centre, pour finalement devenir un seul et unique corps.

La technique de contorsion a donc été présente tout au long de la pièce par la représentation de cet être-animal au corps recroquevillé, se mouvant dans une finesse et dans un contrôle remarquable. Cependant, le but final de la pièce allait être l'accomplissement d'une « prouesse » faite par l'homme : celle qui ne dure qu'un moment, qui demande une force extrême de performance. Seulement, pour pouvoir accomplir cet exploit physique, l'homme va, au lieu de s'inspirer de cet être-

---

<sup>73</sup> Deleuze, *Logique de la sensation*, p.28.

<sup>74</sup> *Ibididem*

animal, chercher à s'en emparer et à démontrer sa domination sur celui-ci. Malheureusement, en étouffant cette bête, il mettra aussi fin à son existence.

### 3.3 POUR UN LANGAGE COMMUN

Mis à part quelques rares expériences circassiennes dans son enfance, les connaissances face à cet art du corps de Krouglikov, qui a agi en tant que dramaturge sur ce projet de recherche, étaient limitées. Ce regard m'importait beaucoup, car il n'était ni imprégné de toutes ces images clichés de la contorsion, ni de ces idées préconçues face à cet art du corps. Son regard était critique et il avait envie de découvrir cette nouvelle matière corporelle, dans le but de développer une dramaturgie scénique. Cependant, mon premier réflexe a été, tout de même, de lui expliquer ce qu'« est » la contorsion, et quelle était la nature de cette recherche, et nous nous sommes immédiatement attardés aux différentes façons d'illustrer la mort. Très vite, nous nous sommes rendus compte que nous nous éloignons d'une idée très importante : nous ne voulions ni narrer ni raconter et encore moins illustrer « la mort » avec la contorsion, mais nous cherchions une façon de représenter scéniquement une dualité entre la vie et la mort qui habite la prouesse. Ainsi, nous désirions laisser un univers qui nous était encore inconnu émerger de cette recherche.

C'est alors que nous avons pris conscience du fait que, si nous voulions déconstruire la prouesse et son spectaculaire, nous devions nous attarder à la déconstruction de la technique de contorsion : de sa « culture » du corps.

On ne peut réduire une culture à de simples coutumes dont on changerait comme de garde-robe. Ceux [les anthropologues] que nous aidions étaient sans cesse arrêtés par une barrière invisible dont ils ignoraient la nature. Ce

qui les déroutaient, et nous le savions, c'était une organisation sociale, une pensée, une conception de l'homme totalement différentes.<sup>75</sup>

Ce qui était jusqu'alors acquis pour moi devait, à partir de ce moment, s'ouvrir à d'autres possibilités d'interprétation que celles liées à ma propre conception de la contorsion. Nous avons donc choisi d'observer la contorsion à partir de la position classique : un équilibre de menton où les pieds, par une cambrure arrière du dos, viennent se poser devant le visage de la contorsionniste. Toutefois, au lieu de nous attarder à cette position en tant que « vocabulaire » habituel du langage circassien, nous nous sommes intéressés à son schéma, afin d'observer son mode d'organisation. Nous voulions saisir le chemin que prenait le corps pour arriver à une telle position extrême, en plus de chercher à comprendre à quel moment est-ce que le corps (ses points de repères) basculaient lors d'un renversement. Alors, nous avons décidé de partir non seulement d'un corps en position verticale, mais d'un corps non échauffé ; un corps froid, tendu et retenu, pour se rendre à un corps renversé, ouvert et libre : celui qui fait la prouesse.

L'échauffement de contorsion est un moment normalement très solitaire : en dialogue avec son propre corps, nous sommes à l'écoute de ce dont il a besoin, afin de lui donner la préparation nécessaire à un faire. Or, dans cette recherche, il est devenu public. Krouglikov et moi, posés chacun de notre côté de ce corps en transformation, l'observions. Lui prenait des notes sur ce qu'il voyait et recevait, alors que moi, je disais à haute voix tout ce qui me traversait la tête : les images qui m'habitaient, ce à quoi les mouvements me faisaient penser, quelles parties du corps je travaillais, les sensations que je recevais. Ensuite, nous entretenions des dialogues verbaux sur la rencontre de nos perceptions et de nos vécus. Ainsi, nous nous sommes demandés comment son regard pouvait influencer mon corps dans

---

<sup>75</sup> E. T. Hall, *op.cit.*, p.41.

son mouvement, afin que ce qui se passe dans ma tête se concrétise et se partage avec l'extérieur.

L'œil de Krouglikov sur mon corps en séance d'échauffement nous a fait prendre conscience de la proxémique et du rapport frontal, car son attention était toujours attirée vers les parties du corps qui étaient travaillées et engagées musculairement, peu importe si le corps se trouvait dans une position extrême ou pas, à moins que cette partie ne soit cachée. Chaque partie du corps avait donc le pouvoir de suggérer quelque chose de différent selon son rapport à l'ensemble. Par exemple, un pont qui travaille la cambrure du dos et la colonne et qui met à l'avant seulement les jambes, fait en sorte que le torse n'est plus visible, à cause de l'angle de présentation. Ou encore, si dans ce même pont, seul le torse est présenté au public, avec comme choix de présenter la tête ou pas, la posture suggère des mondes imaginaires diamétralement opposés, où apparaissent des formes et des êtres difformes intrigants et évocateurs. Par ailleurs, dans le cas d'un pont présenté de côté, l'œil est automatiquement attiré vers la courbure de la colonne, car celle-ci est, à ce moment, la plus exposée. Le spectateur peut donc ressentir de la douleur, car il ne lui est donné à voir qu'une colonne pliée. Or, il était possible de reconnaître les jambes ou le torse sans le reste du corps. Notre imagination s'ouvrait et nous pouvions, dès lors, imaginer et ressentir un mouvement, une humanité : reconnaître en quelque sorte une personne, quelque peu déformée. Ces pensées et associations que l'on pouvait faire stimulaient des sensations qui voyageaient de ce corps à notre corps. Par contre, par la mise à vue complète du corps où, par exemple, la colonne était travaillée, l'image soudainement se fixait et appelait au sensationnalisme car nous ne pouvions chercher à reconstruire un corps aux parties manquantes. Nous ne pouvions imaginer au-delà de ce qui était présenté, car toutes les informations corporelles étaient là, assemblés d'une certaine façon et présentés tel quel. Il n'y avait ni mouvement ni direction au sein de la position. Ainsi, les formes corporelles déformées pouvaient se rapprocher de ce que Gilles Deleuze évoque à



propos de la « Figure » dans les peintures de Francis Bacon : « La Figure, c'est la forme sensible rapportée à la sensation ; elle agit immédiatement sur le système nerveux, qui est la chair.<sup>76</sup> » Cette Figure constitue un *Matter of Fact* qui est une représentation de nouveaux rapports matériels entre les organes corporels, par opposition aux relations intelligibles<sup>77</sup>.

Par son désir de tout montrer, la culture circassienne offre une image surchargée qui n'ouvre sur aucune interprétation possible autre que ce qui est vu à ce moment précis. La seule monstration de la colonne courbée est une image propre à la culture de contorsion et demeure, par le fait même, une figuration, un cliché, qui empêche le devenir du corps et de la prouesse. Comme l'explique Deleuze :

Devenir, ce n'est jamais imiter, ni faire comme, ni se conformer à un modèle, fût-il de justice ou de vérité. Il n'y a pas un terme dont on part, ni auquel on arrive ou auquel on doit arriver. [...] Car à mesure que quelqu'un devient, ce qu'il devient change autant que lui-même.<sup>78</sup>

Dans son usage habituel, la « prouesse » est reconnue dans sa forme et n'existe que dans le seul moment de son exécution. Même si elle est vraie et faite par l'humain, elle reste un modèle qui se répète de génération en génération ; de spectacles en spectacles ; d'acrobates en acrobates ; de prouesses en prouesses au sein d'un même numéro. Nous pouvons retrouver les mêmes renversements comme points de repère d'une prouesse au sein de la discipline. Ainsi, la « prouesse » ne possède aucune possibilité de progression dramaturgique. C'est pourquoi une prouesse va s'inscrire dans un rythme qui lui est extérieur, car en soi, elle n'en possède pas un. Les positions se juxtaposent, car il est impossible de les unir dans un rythme qui leur serait intrinsèque. D'où le fait que la prouesse présente

---

<sup>76</sup> Deleuze, *op.cit.*, p.39.

<sup>77</sup> *Idem.*, p.13.

<sup>78</sup> Deleuze et Parnet, *op.cit.*, p.8.

des formes reconnaissables qui vont toujours se ressembler d'un spectacle à un autre.

Or, il faut comprendre que la prouesse devient sensationnelle par la stimulation des affects, en « montrant l'horreur<sup>79</sup> » reliée à la charge de sensation que porte la colonne dans ses mouvements extrêmes. Pour notre part, en choisissant de montrer certaines parties du corps et d'en cacher d'autres, nous avons cherché à stimuler un imaginaire, à « peindre le cri » comme le disait Bacon à propos de sa peinture.

### 3.3.1 La déconstruction de la prouesse

Comme il nous importait de savoir à quel moment les référents de lecture du spectateur basculent lors de l'exécution d'une prouesse circassienne, nous avons porté une attention particulière au transfert et à la transformation du corps lors de son échauffement dans le devenir de la prouesse. Il s'agissait de saisir la logique corporelle qui s'en dégageait, afin de recueillir des unités de base qui forment cette culture circassienne. Dans un constant dialogue avec Krouglikov, nous avons analysé notre point de vue intérieur, vécu, en relation avec son point de vue, extérieur, perçu.

Au fil de ces échauffements, nous avons observé que le corps se déconstruisait toujours selon un chemin bien précis. Avant d'arriver à la position classique, le corps prenait conscience de chacune de ses jointures séparément, en partant de ses extrémités et en se rendant à une profondeur de la colonne vertébrale et des vertèbres du cou : énergie du corps dans l'espace (respiration) ; métatarses et métacarpes ; poignets et chevilles ; genoux et coudes ; iliaque ; épaules ; tronc ; psoas ; obliques ; abdominaux ; dos cambré ; dos courbé vers l'avant ; et finalement,

---

<sup>79</sup> Deleuze, *op.cit.*, p.42.

la position classique qui est l'engagement de toutes ces parties réunies pour le soutien de la colonne vertébrale, amenant le corps à une ouverture extrême.

Aussi, cette déconstruction du corps nous a permis de découvrir cinq étapes qui agissaient comme des paliers de profondeur. Premièrement, mis à part le mouvement qui permet la respiration, la cage thoracique reste invariable, peu importe la position dans laquelle se trouve le corps. Que ce dernier soit plié, courbé, penché, debout, nous pouvons toujours reconnaître cette structure osseuse. Il en va de même avec les mains, les pieds et la tête qui constituent la deuxième étape. Seulement, ces parties du corps, à partir du mouvement des jointures et des membres, vont pouvoir bouger dans l'espace avec une plus grande amplitude. C'est donc au niveau des ceintures pelviennes et scapulaires, troisième étape, que tout bascule, car elles offrent une possibilité de rotation des membres inférieurs et supérieurs du corps. Ce sont précisément ces parties qui permettent la lecture d'un renversement du corps. Ensuite, par la mobilité du tronc (étape quatre), nous manipulons aussi les organes. Cette partie très vulnérable chez les êtres humains peut provoquer certains malaises chez les gens qui regardent, car ces derniers prennent soudainement conscience de leur abdomen et de leur digestion. Comme dernière étape, nous arrivons à la manipulation de la colonne vertébrale où se trouvent tous les nerfs. C'est à ce moment qu'il devient concevable de percevoir que ce corps a un certain pouvoir sur le risque de la « mort », car, logiquement, si un cou se trouve plié en deux de cette façon, tout le monde sait qu'un être meurt. Toutefois, avec la préparation et l'échauffement du corps, celui-ci se prépare à une telle ouverture et à une telle mobilité. La prouesse est très peu adaptable. Le tout est en parfait contrôle dans les limites offertes par ce corps, et ce, sans aucun effet de surprise. Car, c'est effectivement l'effet de surprise qui cause les blessures, puisque le corps, pour se protéger lors d'un événement qui le surprend, naturellement se tend.

### 3.3.2 Notes, séries et schémas

Comme nous l'avons expliqué plus haut, la prouesse est constitutive du vocabulaire du langage circassien, et c'est aussi grâce à la prouesse et à des éléments techniques que les acrobates se font reconnaître par leurs pairs. Pour sa part, le spectateur reste en dehors de cette culture circassienne, car il ne peut que distinguer quelques images qui font sensation et qu'il associe au cirque. Il ne saisit ni la construction, ni le chemin corporel qui sous-tend l'exécution. Dans son ouvrage *Le langage silencieux*, E. T. Hall développe « une théorie de la culture basée sur une conception de la communication<sup>80</sup> ». Cette théorie nous a grandement inspirée, pour faire de la prouesse un langage lisible par le spectateur, car elle indique comment l'homme interprète les actes de ses semblables<sup>81</sup>.

Or, nous avons envisagé de faire de la prouesse un système de communication artistique, en nous appuyant sur l'approche développée par Hall. Selon cet auteur, le langage couvre trois aspects : l'infrastructure, ses composantes et le message lui-même. « On peut donc décomposer de même le message en : séries (les mots), notes (les sons) et schémas (grammaire ou syntaxe)<sup>82</sup>. » C'est à la suite de cette première étape de déconstruction physique de la prouesse, que nous avons décidé d'associer les différentes parties du corps au concept de « notes » car, étant indépendantes les unes des autres, elles nous permettent de créer de nouvelles compositions corporelles, qui deviennent ainsi des séries.

Si la série est l'aspect la plus aisément perceptible chez l'homme, si le schéma est le plan organisé que lui donne un sens, la *note* [en tant qu'entité

---

<sup>80</sup> E. T. Hall, *op.cit.*, p.16.

<sup>81</sup> *Idem.*, p.46.

<sup>82</sup> *Idem.*, p.121.

isolée] est une abstraction, une illusion, presque un fantôme. C'est l'un des éléments dont est composée la série.<sup>83</sup>

Dans ce cas-ci, le torse, les mains, les pieds, la tête, les membres inférieurs et supérieurs, le tronc et le dos (sans le cambré de la contorsion) constitueront les notes. Par leurs mouvements, qui normalement est très minime, ces parties du corps sont invariables et ne veulent, en soi, rien dire. Toutefois, ce sont elles qui permettent la reconnaissance d'un corps, peu importe la position adoptée. Ainsi, c'est dans leur relation à d'autres notes que des séries se composent et que des sens et des sensations peuvent émerger car, comme l'explique E.T.Hall, les notes sont limitées en nombre, tandis que les séries, elles, ne sont limitées que par les combinaisons schématiques possibles des notes<sup>84</sup>. Les jointures, celles qui permettent le mouvement et l'amplitude extrême d'un corps contorsionniste, travaillent en quelque sorte comme des fils de marionnettes. Même si elles sont à vue et que c'est grâce à celles-ci que nous pouvons créer de nouvelles combinaisons, l'accent n'est pas mis sur jointures. Dès lors, ce que nous voyons c'est la série composée des parties du corps en relation dans l'espace, reliée au travail des jointures qui, lui, découle de la technique de contorsion.

À partir de là, nous avons commencé à rechercher de nouvelles séries corporelles, qui ne portaient en elles-mêmes aucun sens préétabli. Nous avons seulement toujours en tête la déconnexion entre les parties du corps (notes), et c'est là que des jeux, des relations (séries), des histoires (schémas) naissaient. Ceux-ci alimentaient vivement notre imagination mais n'étaient fait que dans un but d'exploration des possibilités d'agencements: il s'agissait de trouver un nouveau style de contorsion, afin d'assurer le devenir de l'ensemble de la pièce. Or, sans chercher à connaître leur sens, ou à leur en donner un, nous cherchions comment

---

<sup>83</sup> *Idem.*, p.135.

<sup>84</sup> *Idem.*, p.139.



ces corps-séries pouvaient bouger, évoluer, se développer en suivant seulement une logique du mouvement. Leur sens apparaîtrait dans un second temps, lors de la construction du schéma global de la pièce.

À cette étape, nous possédions déjà beaucoup d'informations : les notes formées des parties du corps qui, dans leur relation, créent des nouveaux corps-séries, que nous agencerions, de façon à créer un nouveau schéma évocateur de sens, qui consiste en une « organisation cohérente des séries<sup>85</sup> ». Le sens des séries émergerait donc de l'ensemble du schéma.

#### 3.4 PROCESSUS D'ÉCRITURE

Dans *Logique de la sensation*, Deleuze explique qu'il y a deux façons d'outrepasser le sensationnel, afin d'accéder à la sensation – qui est « le contraire du facile et du tout fait, du cliché, mais aussi du « sensationnel », du spontané, etc.<sup>86</sup> » – et c'est soit par la forme abstraite, soit par la « Figure ». Comme nous cherchions une forme qui allait être manipulable au gré des choix dramaturgiques, la « Figure » s'est avérée être pertinente pour cette recherche. Cette dernière est une sorte de personnage qui, par un procédé d'isolation (sorte de lieu où la Figure est posée), consiste à libérer la peinture de toute forme de représentation clichée et, ainsi, à s'en tenir au fait<sup>87</sup>. Elle ne raconte pas, n'illustre pas, ni ne narre une histoire : c'est dans la création de nouveaux rapports, de relations non intelligibles, entre la structure matérielle (l'aplat, le fond), le rond-contour (le cercle autour de la

---

<sup>85</sup> *Idem.*, p.147.

<sup>86</sup> Deleuze, *op.cit.*, p.39.

<sup>87</sup> *Idem.*, p.12.

Figure délimitant le lieu où elle repose), et l'image dressée (la Figure, le personnage), qu'évolue la sensation.

À la suite de la déconstruction du corps contorsionniste, nous avons cherché à le reconstruire sous la forme d'une écriture corporelle, de façon à ce que la sensation guide le mouvement dans un continuel devenir. À partir des notes corporelles, nous avons composé de nouveaux corps-séries devenues des Figures. À leur tour, elles ont créé des tableaux scéniques, les scènes. Les séries, qui en elles-mêmes sont neutres<sup>88</sup> car elles n'évoquent que ce qu'elles montrent (comme des mots), une fois incluses dans un schéma, « revêtent des sens plus ou moins complexes<sup>89</sup> ». Ainsi, inspiré de la loi du triptyque qui « ne peut être qu'un renouement de mouvements, ou un état des forces complexe, pour autant que le mouvement dérive toujours des forces qui s'exercent sur le corps<sup>90</sup> », toutes les scènes faites de Figures en devenir ont composé, ensemble, un seul et unique tableau complexe : la pièce intitulée *Cherepaka*.

### 3.4.1 Écriture corporelle

Au lieu de penser à la représentation et aux interprétations que nous pourrions tirer du corps pour faire les choix physiques de mouvements, nous sommes partis d'un chemin physique que nous voulions qu'il accomplisse. Nous l'avons par la suite observé et nous avons recueilli les données récurrentes. Rappelons que le but de ce mémoire-crédation n'était pas de raconter, d'illustrer, de narrer une histoire, ni d'exposer de façon didactique la théorie de la contorsion, mais de créer une pièce où la contorsion deviendrait un matériau d'écriture scénique autonome, qui soutient un propos cohérent tout au long de la représentation, de

---

<sup>88</sup> E. T. Hall, *op.cit.*, p.133.

<sup>89</sup> *Ibididem*

<sup>90</sup> Deleuze, *op.cit.*, p.80.

façon à stimuler un imaginaire chez le spectateur. Dès lors, nous avons, à cette étape de la création, des notes, un début de travail autour de corps-séries et le thème de la mort qui se traduisait par une confrontation entre deux positions de force, entre une proie et un prédateur, ce qui nous a permis d'explorer le devenir-animal. Or, pour amorcer l'écriture corporelle, nous nous sommes premièrement appuyée sur la déconstruction de la prouesse.

Tel qu'explicité à la section 3.2 de ce mémoire, nous cherchions deux chemins physiques opposés évoluant en parallèles, de sorte à ce qu'ils se croisent au milieu de la pièce et deviennent un seul et unique corps. Un allait représenter l'animal et l'autre l'égo de l'homme. Seulement, l'un faisant partie de l'autre, nous devions premièrement établir cette différence pour tranquillement basculer dans une réalité où les deux ne feraient qu'un. Donc, nous avons établi deux chemins corporels opposés qui se croisent en leur centre. D'un côté, le corps allait accomplir une prouesse, et de l'autre, le corps allait s'en sortir.

Techniquement, le chemin de l'accomplissement s'est construit d'après le rituel de l'échauffement, qui part d'un corps vertical ouvert et disponible, et qui va vers un corps, non seulement recroquevillé, mais où toutes les parties du corps sont engagées en même temps pour exécuter un faire sublime. En treize étapes correspondant aux différentes articulations (respiration ; métatarse, métacarpes ; poignets, chevilles ; genoux, coudes ; iliaque ; épaules ; tronc ; psoas ; obliques ; abdominaux ; dos cambré ; dos courbé vers l'avant ; position classique), le corps allait atteindre son but : celui de mourir dans la « prouesse ». Cette dernière représente, en contorsion, un corps replié sur lui-même. Nous avons voulu jouer sur les hauteurs du corps, c'est-à-dire qu'il allait partir d'une position ouverte et grande sur ses pieds pour ensuite, tranquillement, tendre vers une position classique de contorsion près du sol où le dos est plié (*voir ANNEXE C*).

Ces étapes corporelles ont formé une ligne dramaturgique composée de poses où le corps a été pensé en tant que corps pictural, c'est-à-dire en deux dimensions où l'image n'était faite que de lignes franches et définies. Cette esthétique avait pour but de créer un contraste et une suspension en rapport avec une seconde ligne dramaturgique. Comment elles allaient s'insérer dans l'ensemble de la pièce, nous ne le savions pas encore, mais ces poses étaient conçues pour venir ponctuer le déroulement des scènes, en plus de les mettre en perspective, selon un code lumineux glacial et sonore distinct.

Parallèlement à cela, le second chemin corporel a été développé. Un corps qui déjà se trouve dans une position où le dos est plié (*voir ANNEXE B*, équilibre de poitrine – variation 2) allait, tout au long de la pièce, tranquillement se déplier, afin de se relever vers une position verticale, sur les pieds. Dans ce chemin corporel qui débute par l'exécution d'une « prouesse » non reconnaissable dans sa forme, notre désir était d'établir un nouveau point de départ autre qu'une personne se tenant sur ses pieds : un nouvel horizon d'où tout peut se construire et évoluer. Or, ce chemin a été écrit pour le spectateur de telle manière qu'il puisse suivre ce voyage physique au-delà du spectaculaire de la prouesse. Afin d'éviter le sensationnalisme, nous avons décidé de jouer avec les perceptions et les référents de lecture, en offrant au spectateur les « notes » (respiration ; mains, pieds, tête ; membres supérieurs et inférieurs ; tronc ; dos) évoluant au sein de corps-séries. En cinq étapes qui allaient éventuellement former les principales scènes, le corps se relevant n'allait dévoiler au public que les notes explorées à l'étape précédente, lors de la déconstruction de la prouesse. En d'autres mots, de la position initiale, seul le torse est offert au public. Même si le corps utilise la cambrure de la colonne, celle-ci n'était pas divulguée au public. Ainsi, le premier des cinq tableaux met l'accent sur le torse, soit la respiration. Dans le second, ce sont la tête, les pieds et les mains qui en forment la base. Au cours du troisième, moment de bascule et de renversement des points de repères, le travail se fait autour des membres inférieurs et supérieurs, ainsi que par

l'apparition du visage. Le quatrième tableau est fondé sur le tronc, alors que le cinquième l'est sur le dos (*voir ANNEXE D*).

Cette ligne dramaturgique appartient au chemin de l'animal et au sentiment de vie vécu par l'acrobate. Dans ce cas-ci, le seul fait de se relever, de se sortir de la position recroquevillée, aura pour conséquence symbolique « la mort » de ce corps, car celui-ci s'éloigne de sa véritable nature.

Aussi, cette *remontée* a été pensée en tant que corps sculptural en trois dimensions, dans lequel éventuellement la lumière et le son viendraient aussi moduler le mouvement du corps. C'est à travers ces tableaux que la pièce évolue.

### 3.4.2 Les tableaux scéniques

Suite à cette première écriture physique, nous avons commencé à penser ce corps en relation avec la scène et la représentation. À partir d'un point A (*l'animal*), nous voulions nous rendre à un point B (*l'homme*). La dualité entre ces deux pôles allait créer le tout AB. Ce qui nous intéressait était donc le moment de passage de l'un à l'autre. Toutefois, afin d'assurer le passage sans créer d'effets de surprise, B allait déjà être présent dans A, et alors que nous allions arriver à B, celui-ci rappellerait le souvenir passé de A. En d'autres mots, il devenait important que déjà, dès le premier moment, nous ayons des indices de la fin, et que la fin de la pièce nous rappelle le début (*voir ANNEXE E*). Cette étape s'est donc concentrée à chercher l'équilibre entre la vérité de l'instant et la vérité de la structure<sup>91</sup>, c'est-à-dire « le rapport de couplage entre dramaturgie et mise en scène<sup>92</sup> ».

---

<sup>91</sup> Danan, *op.cit.*, p.42.

<sup>92</sup> *Idem.*, p.43.



Techniquement, nous avons travaillé chacune des scènes en relation avec sa scène opposée. Par exemple, si nous nous attardions à la scène un, nous nous devons de considérer aussi la scène cinq, de façon à ce que la cohérence soit assurée. Concrètement, la scène un débutait par un corps replié qui se déplie. Alors, dans la scène cinq, nous retrouvions aussi ce corps replié, toutefois, il est renversé en position classique de menton où la gorge et le torse sont offerts au spectateur. Par la suite, ce même corps vient aussi à se relever, par contre, cette fois, c'est l'*humain* qui se lève et le public peut reconnaître ce corps social devant lui. Il en est allé de même avec la scène deux, en rapport avec la scène quatre, qui mettent en scène le prédateur et la proie : la scène deux avant la rencontre et la scène quatre, suivant cette même rencontre. Le tableau trois se trouve à être la *Dualité*. Opposées entre elles, les deux lignes dramaturgiques qui évoluaient jusqu'alors en parallèle vont finalement se confondre et se fondre l'une dans l'autre jusqu'à la fin de la pièce.

Aussi, à partir de ces tableaux, devons-nous trouver un « fait commun<sup>93</sup> » les réunissant tous. La scène théâtrale a, pour nous, pris la forme d'une grande toile, que nous allons peindre d'un corps habillé, d'une scénographie, de lumières, de rythmes et de mouvements. « La peinture ne cherche pas le dehors du mouvement, mais ses chiffres secrets<sup>94</sup>. » Tout comme Merleau-Ponty parle de la « vérité » d'un tableau en faisant référence au galop du cheval possédant un pied dans chacune des différentes temporalités de la course, *Cherepaka*, à chaque tableau, allait construire l'ensemble par ses divisions. Ce sont donc les peintures de Francis Bacon qui nous ont guidée dans l'exploration du devenir des mouvements vers la création de scènes, qui allaient ensuite constituer l'ensemble de la pièce. La référence aux peintures de Bacon nous a aussi aidée à partager notre vision avec l'équipe de concepteurs. Elles nous ont influencée pour le travail autour la Figure, pour la composition, et surtout pour le devenir-animal et leur rapport chair-os. Ainsi, pour

---

<sup>93</sup> *Idem.*, p.28.

<sup>94</sup> Merleau-Ponty, *op.cit.*, p.81.

commencer, chacun des cinq tableaux scéniques qui travaillent les corps-séries à la création de Figures allaient se diviser en deux sous-tableaux mettant en valeur des forces distinctes et opposées mais toujours basées sur le devenir-animal. Dès lors, dix tableaux de Bacon sont venus nous guider, afin de représenter ces rapports et d'assurer un micro-devenir de ces cinq scènes indépendamment les unes des autres (voir **ANNEXE F**).

Le premier tableau nommé *Carapace* cherchait à établir l'Animal dans la beauté de l'être qui survit depuis des millénaires. Son premier sous-tableau, *Sommeil*, mettait en scène ce passage du temps. Telle une statue, le corps ne bougeait pratiquement pas. Seulement, quelque chose vint troubler son sommeil, et un semblant de corps apparaît, que nous pouvons deviner par l'apparition des extrémités des membres (mains, pieds, tête – mais non visage). Le second sous-tableau, appelé *Naissance*, réveillait le corps d'un long sommeil. Comme un poulain dépourvu de toute force et qui essaie de se lever, la colonne prédominait le mouvement vers le haut tandis que la chair s'enracinait dans le sol. Lors de la *Prédation*, second tableau principal, un *prédateur* (premier sous-tableau) voit sa proie et une *proie* (second sous-tableau) sent un prédateur. Dans ces deux sous-tableaux, les mains, les pieds et la tête créent des points d'encrage importants au corps, qui s'enroule ou s'échappe autour et en lui-même. Lors du troisième tableau, *Dualité*, ces deux forces se rencontrent, faisant preuve de *voracité* (premier sous-tableau) et donnant lieu à un *duel* (second sous-tableau). Le quatrième tableau *Agonie* démontre tranquillement le rapport dominant du prédateur sur sa proie. Celle-ci, au fond d'une pièce, tente de s'échapper et lance des *cris* (premier sous-tableau). Le prédateur vient à complètement l'engloutir dans son second sous-tableau qui est *digestion*. Finalement, dans le tableau cinq intitulé *Mort*, la proie disparaît physiquement. Seul un souvenir de la proie par le costume, le son, le travail autour de la position initiale du spectacle qui est maintenant renversée, rappelle sa présence passée. Le prédateur se revêtant de la *carapace* (premier sous-tableau) de

sa proie dont il s'est alors emparé. Pensant détenir éternellement le secret de la beauté et de la longévité animale, le prédateur s'élève de son *corps* (second sous-tableau).

### 3.4.3 *Cherepaka*

À partir de tous ces tableaux composés de sous-tableaux, comment pouvons-nous les penser de façon à ce qu'ils ne deviennent qu'un seul et unique tableau ? Deleuze explique que « la coexistence de tous les mouvements dans les tableaux, c'est le rythme<sup>95</sup> ». Donc, il n'était pas question de juxtaposition de scènes, mais de trouver le moyen que chacun fasse partie de l'autre, du début à la fin de la pièce. Nous avons besoin d'une logique interne commune, des forces mises en relation, qui allaient unir tous ces tableaux. C'est alors que nous avons développé une écriture scénique complexe (voir **ANNEXE G**) où chacun des tableaux et sous-tableaux était en relation et en opposition avec tous les autres.

Ce n'est qu'à cette dernière étape que le titre est apparu et que la pièce a pris son sens. Dans toute la complexité et la dualité de la pièce, le symbole de la Tortue s'est imposé. Dès lors, conçu comme un tableau scénique, la pièce *Cherepaka* représente la mort d'une Tortue. Composée d'une carapace et de chair, la Tortue porte en elle la dualité de l'éternité, par sa carapace qui traverse le temps, et de la mort, par sa chair qui se décompose avec le temps. *Cherepaka* représente aussi la tension qui habite l'être humain entre sa quête d'éternité (une carapace immortelle) et la mortalité de sa chair animale. L'être se corrompt à partir du moment où il cherche à se construire une carapace (pouvoir, domination, contrôle) qui vise à le

---

<sup>95</sup> Deleuze, *op.cit.*, p.38.

rendre invincible face à autrui et à la mort. Il tue ainsi la fragile beauté de l'existence humaine<sup>96</sup>.

C'est alors qu'une petite Tortue s'est insérée dans la pièce par un mouvement simple qui partait d'une position à plat ventre, genoux et coudes repliés, et qui s'allongeait comme si un cri glissait le long de la colonne vertébrale, partant du coccyx aux cervicales. Cette Tortue revenait à quelques reprises pendant la pièce, toujours changeant de direction, comme si elle voulait s'échapper. Ainsi, la force symbolique de la Tortue a permis de nouer tous les tableaux ensemble. Alors que les deux lignées dramaturgiques se croisaient en leur milieu et que le devenir humain-animal se produisait, la Tortue, elle, assurait la temporalité continue de la pièce et de son avancement dans le temps (*voir ANNEXE H*). Les tableaux de Bacon, qui avaient jusqu'alors servi pour leur rythme et leur devenir en tant que tableaux-séries, ont ici pris leur sens dans la totalité du schéma et dans la continuité dramaturgique symbolique, ce qui a donné forme à notre petite histoire personnelle.

*Cherepaka*, qui signifie tortue en russe, était le surnom de Andreij Safonov, un ami acrobate-contorsionniste ukrainien, qui s'est enlevé la vie en septembre 2005. Comme un cri, j'essayais d'exprimer toute la douleur, le questionnement et la remise en question de la vie, de la mort, de l'être, que cet acte a réveillé en moi.

Afin d'assurer la cohérence de l'ensemble, nous avons, tout au long du processus de création, travaillé avec trois médiums : l'écriture sur papier (logique rationnelle), l'essai dans l'espace (logique corporelle) et la vidéo (logique scénique). Il était important que la synergie entre les trois points de vue soit parfaite, afin d'assurer que chacun des choix dramaturgiques soit traduit physiquement. Ainsi,

---

<sup>96</sup> Extrait du programme de *Cherepaka*, 2011.

nous sommes arrivés à une écriture sur papier du chemin physique que prend le corps pour la représentation de *Cherepaka* (voir ANNEXE I).

### 3.5 LES ÉLÉMENTS DE LA REPRÉSENTATION

Comme nous l'avons dit plus haut, pour qu'il y ait théâtre, il doit y avoir aussi action de représenter, c'est-à-dire de mettre en scène la pièce, de manière à ce qu'elle puisse évoluer et dialoguer de façon silencieuse avec les éléments de la représentation. Ainsi, le nouveau corps contorsionniste entre en relation avec son environnement. Comme le souligne J. Danan : « c'est dans la décomposition et les déconnexions entre les éléments scéniques qu'il y a de la matière à dramaturgie<sup>97</sup> ». À leur façon, la scénographie, le costume, les éclairages et la musique ont été pensés de façon individuelle et indépendante les unes des autres, de façon à ce qu'ils puissent aussi venir dialoguer et interagir avec le corps en devenir et les autres éléments de la représentation. Ainsi, les parties étaient intimement liées les unes aux autres, mais chacune possédait aussi sa propre évolution.

#### 3.5.1 La scénographie

Contrairement au cirque qui cherche à bien mettre en vue la prouesse, ici, nous voulions pouvoir cacher la contorsion, de sorte que le corps évolue dans la sensation et, donc, en rapport à l'espace. Il était essentiel, pour nous, d'être en parfait contrôle de ce qui devait être perçu du public ou caché, selon les choix dramaturgiques que nous avons effectués. Ainsi, ce qui nous importait était de pouvoir jouer avec la frontalité, non seulement de la scène théâtrale, mais aussi

---

<sup>97</sup> Danan, *op.cit.*, p.46.



dans la présentation du corps-Figure, afin que chaque décision de mouvement corporel appuie la dramaturgie basée sur l'évolution de la sensation.

À cheval entre les arts visuels, le théâtre et la contorsion, nous voulions que le corps évolue dans un endroit neutre, de façon à ce que tout ce qui allait être mis en lumière et en mouvement soit aussi mis en perspective et en relation dans l'espace. Dans ses peintures, Bacon pose ses Figures dans un lieu, souvent un cercle ou un lit, que Deleuze compare à la piste de cirque. Ce cercle isolant la Figure est primordial à la sensation, car c'est lui qui sépare, donc relie la Figure à l'aplat. Et c'est dans cette corrélation, dans cette limite, que la sensation, par le mouvement et le rythme, advient. « La sensation a une face tournée vers le sujet, et une face tournée vers l'objet. [...] Et à la limite, c'est le même corps qui la donne et qui la reçoit, qui est à la fois objet et sujet.<sup>98</sup> »

Nous avons fait comme choix de recouvrir entièrement le théâtre (même les planchers) de velours noir (rideaux de théâtre). Une petite scène ronde et blanche de deux mètres de diamètre par trente centimètres de haut, pleine, est érigée au centre de la scène théâtrale. Derrière ce socle sur lequel le corps est posé, un cyclo de deux mètres de largeur s'élève jusqu'au plafond. Au-dessus de ce piédestal, huit *scoops* (lumières) sont accrochés à une basse altitude. Cette coupole devenait, par le fait même, un lieu où le corps-Figure pouvait s'échapper : « la Figure n'est pas seulement le corps isolé, mais le corps déformé qui s'échappe<sup>99</sup> ». Cette conscientisation de l'espace cubique cherchait à envelopper le corps, de façon à mettre en scène la relation entre la Figure (le corps) et l'aplat (la salle), par la délimitation de la scène ronde et blanche (le socle). Ainsi, le corps prenait parfois une allure picturale et parfois sculpturale, selon le déroulement de la pièce.

---

<sup>98</sup> Deleuze, *op.cit.*, p.39-40.

<sup>99</sup> *Idem.*, p.25.

Outre les réflexions initiales sur notre désir de stimuler l'imaginaire du spectateur, nous voulions aussi veiller à son expérience physique. C'est pourquoi nous avons décidé d'enlever les chaises dans la salle, afin que les spectateurs s'assoient directement sur les estrades. Cette disposition pouvait rappeler les gradins d'un chapiteau circassien, mais le but premier était d'ouvrir la conscience du spectateur à sa posture, sa respiration, sa colonne et à son mouvement en relation au corps qui lui était représenté sur scène.

### 3.5.2 Le costume

Alors que le costume circassien veille à ce que ni le mouvement ni la mise à vue ne soit entravé, nous recherchions pour *Cherepaka* un costume qui puisse aussi s'inscrire dans le devenir-animal du corps représenté. C'est avec la collaboration de Catherine Renaud, qui travaille le tissu comme une matière permettant de modeler le corps, que nous avons développé un costume en relation avec la dramaturgie du devenir animal du corps.

Finalement, nous avons choisi un pantalon de taille haute ample aux hanches qui se referme à la cheville. Dans un matériel qui ne s'étire pas, ce pantalon gris aux fines rayures bleutées rappelait celui d'un cavalier, et par son aspect formel et militaire, ceux des costumes de cirque traditionnels d'autrefois, lesquels avaient une connotation sociale, stylisée et féminine. Échancré jusqu'à la partie lombaire la plus basse de la colonne, ce pantalon mettait en valeur les os et la chair en mouvement. À chaque scène, il prenait une allure complètement différente, dépendamment de l'angle de présentation. Au début de la représentation, le spectateur ne voyait pas du tout le pantalon, car celui-ci était caché par le corps qui l'enveloppait. Ce n'est que par la suite, alors que le dos et la colonne se déplient, qu'il pouvait réellement remarquer le pantalon qui couvrait les jambes. À mi-chemin du spectacle, de dos, le corps se dresse. Nous pouvons reconnaître un pantalon, mais sa forme complète n'est révélée qu'au dernier moment, à la dernière scène, où, pour la première fois, le

corps se dévoile : d'abord étendu sur le socle, pour se relever progressivement face au public, avec la tête pendue vers l'arrière, comme si elle était absente de son tronc.

Pour le buste, nous cherchions un morceau représentant et suggérant un côté animal et bestial, fibreux et visqueux, qui n'allait pas cacher la cage thoracique ni la respiration, mais plutôt les mettre en évidence. Catherine Renaud nous a donc proposé un corsage fait d'un mélange de latex et de coton fromage, créée à partir d'un buste en plâtre. Cette substance étrange réussissait à déformer complètement les seins, créant une beauté imparfaite que nous avons particulièrement aimée. De la même façon que le pantalon, ce buste en latex se transformait et prenait son sens en fonction des mouvements : selon que nous avions accès à la tête, au visage, aux membres, ou si le buste se trouvait plus haut ou plus bas que les hanches, sens dessus ou sens dessous. Chacune des compositions corporelles proposait une lecture différente de la matière. D'un côté, ce bustier pouvait se confondre avec la peau du corps, et de l'autre, il pouvait prendre l'allure d'un bustier porté par l'homme.

Les mains et les pieds étaient aussi habillés de gants et de chevillères découvrant les doigts et les orteils. Toujours dans ce même ordre d'idée de "devenir", ils avaient pour but de rappeler soit des sabots, soit des accessoires d'habits qui peuvent suggérer une certaine classe sociale. Faits de cuir, nous voulions souligner l'homme qui se vêt de sa proie, ainsi que de la fierté qu'il peut avoir face au pouvoir qu'il exerce sur les animaux. Aussi, les cheveux tressés du bas vers le haut venaient suggérer la continuité de la colonne jusqu'au front, de même qu'ils finissaient la tête par une coiffure soignée. Cette dramaturgie du costume n'avait pas pour but d'être comprise par le spectateur, elle nous servait plutôt de guide dans notre recherche de cohérence esthétique en relation avec l'ensemble de la pièce.

### 3.5.3 Les éclairages et l'environnement sonore

Les éclairages et l'environnement sonore furent développés par le concepteur Alexis Bowles. Éclairagiste de profession et musicien de cœur, il a toujours cru que ces deux médiums faisaient intimement partie l'un de l'autre. Ainsi, nous avons travaillé autour d'une écriture où la lumière et le son évoluaient en étroite relation avec le corps. Dans chaque scène, ils agissaient comme un rôle où ils devenaient soit des partenaires avec lesquels la Figure interagissait, soit une prolongation de ce corps-Figure.

La conception d'éclairages en blanc s'est faite dans un désir de ne travailler qu'avec les différentes couleurs et la chaleur des ampoules. Nous avons privilégié un minimalisme de la dramaturgie, du mouvement, de la scénographie et du costume, de manière à ne pas créer d'effets de surprise. Nous voulions être franc dans nos choix, de façon à ce que chaque élément supporte la dramaturgie de la pièce. Tout devait être pensé, réfléchi, et la lumière, ici, venait interagir avec le corps, le mettre en lumière, le faire bouger et le transpercer. Ainsi, les deux seuls « effets lumineux » utilisés venaient aussi appuyer la dramaturgie de la sensation, plutôt que de créer du sensationnalisme.

Dès les premiers moments de la pièce, deux cadres blancs de diverses grandeurs apparaissaient sur le cyclorama. Tout en créant une profondeur, ils pouvaient à la fois suggérer des toiles vides et une fenêtre ouvrant sur un ailleurs. Ces formes n'étaient utilisées qu'à des moments bien précis : lors du premier tableau, *sommeil*, annonçant qu'une menace allait arriver, ce qui réveille, par le fait même, la tortue ; et lors du tableau *proie* qui, accompagné d'un son, indique que la menace est cette fois à la porte. En ce qui concerne les effets lumineux, le premier était une couleur bleue qui apparaissait sur le cyclorama. Cette couleur imposante et soudaine voulait annoncer un changement important dans la pièce. Elle soulignait le moment de rencontre et de combat entre le prédateur et la proie. Le second était

une ligne blanche franche sur le sol qui servait à mettre en lumière certaines parties du corps tout en saisissant le mouvement continu du corps. Ne sachant plus si nous avions affaire à la proie ou au prédateur, cette lumière pouvait suggérer un corps en train de se faire découper par un prédateur en saisissant des lambeaux de chair tandis que, parfois, elle accentuait certaines parties précises du corps qui rappelaient le prédateur, comme les yeux et le mouvement des épaules. À cette étape, la lecture est renversée, mais la qualité du mouvement est la même. Ce renversement venait alors souligner le pouvoir du prédateur sur sa proie.

Tout au long de la création, nous avons pensé le corps en trois dimensions au sein des tableaux, et en deux dimensions lors des moments des poses. Dans le premier cas, la lumière blanche venait parfois effleurer le corps, le toucher, le bouger, allant jusqu'à le transpercer. Dans le second cas, une lumière de 5000 lumens en douche était utilisée, afin de figer le corps dans le temps et, par le fait même, ponctuer le rythme de la pièce. Alors que la pièce progresse, la scission entre ces deux lignes dramaturgiques diminue et les codes en viennent qu'à se renverser lors de la *dualité*, alors que les poses tranquillement s'intègrent dans les tableaux. De la sorte, les indices lumineux de différentes intensités nous aident à suivre cette évolution et construction scénique.

En ce qui concerne la musique, celle-ci était manipulée en direct par Bowles qui dialoguait avec le corps à même la représentation. Par moment, le son venait éveiller le corps, et en retour, à d'autres moments, le corps lui répondait. À l'aide de micros contacts placés sous le socle, certains sons corporels étaient amplifiés, dont les pattes de *l'araignée* dans le *prédateur*. Ces sons pouvaient rappeler ceux d'un couteau qui déchire une toile ou des griffes qui ouvrent de la chair. Les basses fréquences utilisées sont venues prendre un sens important dans la pièce en signifiant *l'humain*. Parfois plus présent que d'autres, le son d'un drone se faisait



aussi plus imposant. Ce n'est qu'à la toute fin du spectacle, au moment où *l'homme* tente de se relever et meurt de sa tête coupée, que le son, finalement, disparaît.

Toutefois, en aucune occasion, nous n'avons exploité la voix, les cris ou les sons qui viennent de la profondeur d'un corps, ce qui aurait été fort intéressant de développer en relation avec la corporéité. Cette extériorisation primaire et animale, qui répond aux besoins de tout être vivant, aurait pu interagir directement avec les sons électroniques, comme celui du drone qui représentait le prédateur, *l'homme*. Ainsi, nous avons négligé un aspect important de l'animal et de la beauté crue et instinctive d'un corps. Nous aurions pu aussi travailler une voix déformée en relation à l'altération du corps. Quelle voix, ou quel ton, correspond à la *Tortue* ?

Faisant partie intrinsèque du corps, le son et la lumière étaient en étroite relation avec la représentation du corps. Ils aidaient à ce que la Figure puisse apparaître, s'enrouler, se déformer, se dissoudre dans les aplats, ou s'échapper en elle-même. Ils venaient ajouter les couleurs et le rythme dans les tableaux et avaient pour ainsi dire un impact direct sur le mouvement, sa direction et le développement du corps. Est-ce la musique qui amenait la couleur à la pièce et la lumière le rythme ? La synergie conceptuelle créée entre la scénographie, le costume, l'éclairage, la musique, le son et la mise en scène a permis d'arriver aux fins et objectifs de la pièce. Tous ont été travaillés dans une même direction, de façon à créer une œuvre complexe.

#### 3.5.4 Passage à la scène

Le passage d'un numéro de cinq minutes à quarante minutes de performance a été très intéressant au moment de la présentation de la pièce : comment devais-je me préparer physiquement à une telle performance ? Car la préparation du corps en répétition est très différente que lorsque des spectateurs viennent assister à une représentation. La tête doit arrêter de penser à ce moment et aussi laisser le corps

faire ce qu'il a appris pendant des mois. L'équilibre corporel et mental était des plus importants. Le moindre stress mental causait un blocage physique. Je devais donc être complètement libre et disponible. Dans cette pièce, le corps voyageait entre des extrêmes physiques, sans toutefois les atteindre vraiment : le travail se faisait dans un entre-deux performatif. Ainsi, ce qui importait était la qualité de présence de l'être dans le moment, pendant toute la représentation. De la sorte, je me préparais physiquement à une représentation, c'est-à-dire de façon plus globale, au lieu de me diriger vers une performance spécifique qui se refroidit à l'intérieur tout aussi vite.

Nous ne pouvons évidemment pas analyser le regard du spectateur et son imaginaire, mais nous avons tout de même pu recueillir quelques commentaires qui ont été partagés par écrit. Les spectateurs dont les références de contorsion étaient des contorsionnistes chinoises et celles du Cirque du Soleil ont démontré une grande ouverture et disponibilité face à cette création. Seulement, nous avons remarqué un très grand besoin de compréhension et plusieurs cherchaient davantage de sens concret. Comme nous l'avons mentionné dans le programme, le symbole de la tortue et les peintures de Bacon ont servi d'inspiration à la création, aussi certains cherchaient à tisser des liens avec ce qui était présenté. D'un autre côté, ceux qui ont fait abstraction de ces informations ont pu, suite au spectacle, clairement voir certaines propositions en tant que métaphore et poésie scénique et corporelle non narrative. Ils ont pu accepter un non lieu et un non temps qui peut être très difficile au théâtre, mais la musique et la lenteur du mouvement ont réussi à transporter leur regard au-delà de la forme de contorsion. Aussi, certains ont reconnu, non pas la contorsion, mais le contrôle et la force corporelle propre à une artiste de cirque, contorsionniste. Ainsi, ils acceptaient ces formes corporelles déformées et voyageaient avec celles-ci. Pour certains, toutefois, c'est lorsque le corps s'est finalement relevé et qu'il a retrouvé une forme corporelle reconnaissable que la pièce a pris une toute autre signification : leur lecture de la pièce a alors acquis une autre profondeur. Finalement, comme la prouesse, le tout a basculé

lorsque le corps s'est retrouvé en position verticale. Seulement, dans ce cas-ci, le spectateur ne découvrait une forme corporelle reconnaissable (debout sur ses pieds et à la verticale) qu'à ce moment-là, comme si elle avait été, jusque là, cachée derrière une illusion théâtrale. Il ne s'attardait plus à la prouesse de contorsion car celle-ci était non seulement cachée, mais aussi le point de départ corporel d'où toute la construction dramaturgique débutait. Dès lors, le spectateur, par son rapport sensoriel empathique au corps en scène, a pu suivre et construire un imaginaire basé sur la seule évolution du buste : une forme étrange qu'il a pris pour ce qu'elle était et à laquelle il a pu s'identifier tout au long de la pièce.

## CONCLUSION

Au cours de ce mémoire, nous avons remis en question la prouesse circassienne, celle de contorsion, celle qui existe depuis des millénaires et qui, depuis Astley, constitue l'essence de cet art circassien, celle qui a été transmise par la tradition, celle que nous apprenons en institution, celle que le spectateur attend en allant voir un spectacle de cirque, celle qui classe l'acrobate sur une échelle comparative techniquement et qui permet, par la même occasion, la reconnaissance de ses pairs, celle qui fait du cirque un art du spectaculaire et qui sait éblouir et faire rêver un public avide d'émotions fortes. La même prouesse que, depuis le nouveau cirque, nous cherchons à transcender grâce au théâtre et à la danse, par un rapprochement des autres arts scéniques. Dans ce contexte, la prouesse circassienne est intégrée à des mises en scène, elle est l'extension d'un mouvement, elle illustre une idée ou agit comme métaphore au sein d'un spectacle. Elle s'adapte très bien à des sujets ou à des thèmes auxquels elle peut être rapprochée, tels que la folie, le fantasme, la sensualité, la liberté, l'insecte. Dans ces cas, on va travailler sa forme esthétique, la qualité de son mouvement, la mise en perspective par la présence d'autres corps et la recherche d'une interprétation qui s'inscrit dans le vécu du moment du faire : une mise en relation de la prouesse intégrée à une idée et un environnement.

La prouesse constitue le vocabulaire du langage circassien. Elle évolue toujours dans sa forme, la même que nous apprenons depuis des millénaires, et ce langage est acrobatique. Elle est universelle parce qu'à travers le monde toutes les acrobaties sont basées sur une même logique corporelle, c'est-à-dire son renversement. Par contre, pour le spectateur qui se tient en dehors de cette culture

de cirque, il lui est impossible de décoder et d'analyser logiquement le renversement des corps lors des acrobaties. Il va déduire ce qui s'est passé selon ses référents physiques propres. Donc, par projection, il décode au sein de la prouesse un exploit sensationnel : un affront à la mort. Si lui se trouvait dans cette situation, il ne saurait exécuter un tel renversement du corps car il n'en possède pas la technique. Ainsi, même si la prouesse est insérée dans un contexte théâtral, elle empêche le devenir dramaturgique de la pièce au sein de laquelle elle évolue. Le langage acrobatique circassien est un langage corporel spectaculaire que le spectateur, à priori, ne parle pas.

Dans le premier chapitre de ce mémoire, nous avons tenté de comprendre, par une mise en contexte historique, en quoi est-ce que la prouesse, à travers les millénaires, est resté avec le temps, extraordinaire aux yeux du public, alors qu'elle est une technique qui s'apprend en institution et qui a très peu évolué dans sa forme. Avec le temps, les territoires, les religions et les conventions sociales et corporelles qui se sont installés, il est toujours difficile de concevoir qu'un corps puisse effectuer un renversement total, lequel est aussi normal pour un acrobate que le simple fait de se tenir debout. Ainsi, nous voyons qu'il existe un décalage énorme de langage physique entre le spectateur et l'acrobate, et c'est là que se pose la question du spectaculaire et de l'extraordinaire de la prouesse.

Le deuxième chapitre s'est penché sur le corps de contorsion en tant que technique corporelle que l'on peut apprendre et travailler. Nous avons premièrement cherché à écarter les clichés, afin d'aborder un regard intérieur et vécu sur cette discipline, qui s'apprend avec le temps et dans la constance d'un entraînement spécifique. Avec le temps, une reprogrammation corporelle se fait par des exercices d'endurance. Tranquillement, le corps s'ouvre et se rend disponible aux positions. En tant que contorsionniste, nous nous devons de guider le corps dans le faire qui se fera sans surprise et en douceur selon ses limites. Celles-ci ne sont pas



nécessairement corporelles, mais elles sont, la plupart du temps, dictées par l'environnement en rapport avec le sentiment de vulnérabilité et de danger ressenti par les contorsionnistes. La contorsion se distingue aussi des autres disciplines circassiennes car elle utilise son corps comme matériau et comme partenaire. De ce fait, il devient très difficile de concevoir une distance entre le manipulant et le manipulé, car les deux se joignent dans un même corps. C'est pourquoi nous avons effectué notre recherche sur un corps de contorsion, de sorte que ce corps puisse représenter une dramaturgie autre que les thèmes naturellement abordés par cette discipline (fantasme, étrangeté, folie).

Si les arts du cirque sont des techniques accessibles à qui veut s'y mettre, nous avons voulu, au cours de ce mémoire, la rendre aussi accessible au spectateur venant assister à un spectacle. Nous avons aussi voulu trouver une façon à ce que la technique puisse porter, au travers ce médium, un discours et représenter des positions de force, une relation : un devenir. Au cours du troisième chapitre, inspiré de la phénoménologie et appuyé sur la systémique, nous avons déconstruit cette discipline corporelle, afin de saisir le schéma d'organisation de sa technique. Pour ce faire, nous nous sommes intéressée non plus à la prouesse comme vocabulaire, mais en tant que système d'organisation d'une pensée. Ainsi, avons-nous recueilli des données corporelles qui nous ont servi en tant que notes (parties du corps invariables) pour la construction de séries (nouveaux corps). Désormais, les parties du corps (le torse, les mains, les pieds, la tête, les jambes, les bras, le tronc et le dos) entretiennent et développent des relations entre elles et assurent, par le fait même, le devenir dramaturgique de la pièce. La contorsion, elle, se trouve finalement dans un travail de jointures. Ce sont ces dernières qui permettent la manipulation des parties du corps et assurent le devenir des nouveaux corps Figures dans la construction de la pièce.

Dès lors, le vocabulaire de cette recherche-création se compose de « s eries » agençant des « notes » rattachées à diff erentes parties du corps. C'est dans la relation entre ces derni eres que nous avons pu créer de nouveaux corps étranges mais évocateurs d'un monde imaginaire que nous pouvions interpréter et insérer dans diverses situations. Ces nouveaux corps pouvaient assurer un devenir d'une scène à une autre, en plus de structurer la pièce dans son ensemble, le tout appuyé sur la sensation et un travail autour d'un corps-Figure inspiré des peintures de Bacon et des écrits de Deleuze. Nous avons, de la sorte, construit une pièce de quarante-cinq minutes, *Cherepaka*, qui explorait le thème de la mort dans un combat intérieur entre l'ego d'un homme et l'animalité. Ces nouvelles unités de base corporelles nous ont donc permis d'élaborer une écriture corporelle, puis scénique, inspirée d'une dramaturgie qui remettait en question la prouesse. Cette écriture évoluant dans un espace d'entre-deux allait désormais créer un point de rencontre entre l'acrobate manipulant le corps et le spectateur recevant la mise en scène de ce corps. Dans cette pièce-recherche, la contorsion servait de soutien à la dramaturgie et de support au corps en représentation.

L'une des principales résultantes de cette recherche-création a été le fait que dans ces corps-s eries, ce qui importait était la relation entre les parties du corps plutôt que la contorsion, qui était en fait cachée derrière le corps. Ainsi l'accent ne portait pas sur la mise en valeur d'une prouesse, comme on le fait au cirque, mais sur la présentation d'une forme étrange qui offrait la possibilité au spectateur de se construire un imaginaire propre à partir de ce corps. Cela peut rappeler ce dont parlent les auteurs et metteurs en scène lorsqu'ils laissent des « trous » dans leur texte ou leur mise en scène, afin qu'il y ait place à l'interprétation. Nous ne voulions pas que le spectateur cherche uniquement à comprendre comment il est possible, pour un corps, de faire de telles prouesses. La prouesse, dans sa forme spectaculaire, a presque disparu de la création. Dans les commentaires reçus, tout le monde assurait que seul un corps contorsionniste qui a suivi une telle formation

peut arriver à avoir vocabulaire corporel d'amplitude aussi large et un tel contrôle, et ce, dans toutes les directions. Or, c'est la discipline de la contorsion qui formait la base de cette recherche-crédation, tandis que la prouesse s'est tranquillement dissoute.

En ce qui concerne l'esthétique de ce spectacle, tous les éléments gravitant autour ne venaient pas donner sens à la pièce présentée, mais chacun s'inscrivait dans la même démarche dramaturgique du devenir-animal que nous voulions mettre de l'avant. Ainsi, le costume, la scénographie, la lumière et le son, tous interagissaient avec le corps dans un dialogue qui faisait avancer la pièce d'un côté, et participaient à la composition de l'image, de l'autre.

Finalement, la dramaturgie se pose non pas entre l'acrobate et l'objet qu'il manipule (par exemple le jongleur et ses balles, le partenaire acrobatique et son voltigeur, le trapéziste et son trapèze, la contorsionniste et son corps), mais à même l'objet qui unit l'acrobate au spectateur. L'acrobate, lui, se place derrière son objet et le faire parler de sa manipulation. Comme le dit Genet : « le fil était mort – ou si tu veux muet, aveugle – te voici : il va vivre et parler<sup>100</sup> ».

---

<sup>100</sup> Genet, *op.cit.*, p.107.

## ANNEXE A

### QUESTIONNAIRE D'ENTRETIENS AVEC LES CONTORSIONNISTES

#### Axe 1 : Contorsion

- Petit historique / introduction de vous, de votre pratique et de comment la contorsion est entrée dans votre vie
- Est-ce, selon vous, un don ou une pratique ? Vous considérez-vous comme quelqu'un qui fait de la contorsion, ou quelqu'un qui est contorsionniste ?
- Travaillez-vous votre corps, vos muscles, vos os, les cartilages, ou les organes ?
- Quelle est votre conception de la limite ?
- Considérez-vous entretenir une relation particulière avec votre corps ? Pouvez-vous expliquer quelques perceptions, sensations, ...
- Étrangement, lorsque nous parlons de cirque, nous parlons souvent de la « prouesse » comme quelque chose d'extraordinaire, de sensationnel et d'inaccessible pour le commun des mortels. Que pensez-vous de cela lorsque vous pensez à la contorsion ?

#### Axe 2 : Dramaturgie





































- Si je vous parle de dramaturgie en tant qu'écriture d'une pièce, comment construisez-vous une pièce de contorsion ? Comment pensez-vous la contorsion ? Comment l'intégrez-vous à une pièce ?

- Si je vous parle de dramaturgie comme niveau de sens de lecture, pensez-vous que la contorsion est polysémique, qu'il y a plusieurs possibilités de lecture face à la contorsion ?
- Quand vous créez une pièce, pensez-vous à ce que le public va recevoir – lire – pour qu'il puisse se recréer son propre imaginaire ? Expliquez...
- Quand vous travaillez avec un metteur en scène, un chorégraphe, un conseiller artistique – quel genre de relation entretenez-vous ? Pouvez-vous dire qu'il y a un dialogue ? De quel type (verbal, corporel, imagé) ?
- Pouvez-vous dire que vous parlez la même langue ? Le même langage ?
- Pensez-vous que le public reçoit ce que vous lui proposez, ou sentez-vous plutôt que le public s'arrête à un écran contemplatif spectaculaire, fantasmagorique, ou douloureux quand il vous regarde ? Expliquez...



## ANNEXE B

### LES POSITIONS DE CONTORSION

<b>Pont</b>					
Classique	Zigzag	Suspension	Cheville	Variation 1	Variation 2
					
<b>Équilibre de Menton</b>					
Classique	Zigzag	Jambes collées allongées	Carré	Variation 1	Variation 2
					
<b>Équilibre de tigre</b>					
Classique	Zigzag	Jambes collées allongées	Grand écart	Variation 1	Variation 2
					
<b>Équilibre cambré</b>					
Classique	Zigzag	Rotation	« Push-Up »	Variation 1	Variation 2
					
<b>Équilibre de poitrine</b>					
Classique	1 jambe	Grand écart	Bassin	Variation 1	Variation 2
					
<b>Arabesque</b>					
Classique	Penchée	Côté	Devant	Variation 1	Variation 2
					

## ANNEXE C

### Ligne dramaturgique 1 : La descente

A – RIVIÈRES : Cette position consiste à ouvrir dans l'espace tout son corps à partir de son centre, de l'abdomen.



B – MÉTAS : Les métatarses sont bien ancrés dans le sol, de même que pour les métacarpes, ceux-ci sont étirés et ouverts, afin de laisser passer l'énergie au-delà d'où finit le corps.



C – POIGNETS, CHEVILLES : Les pointes de pieds et les poignets sont repliés vers l'avant. C'est une position de combat qui rappelle le cheval. Elle ramène l'énergie vers son centre.



D – GENOUX, COUDES : Un peu penché vers l'avant, les genoux et les coudes sont en hyper extension poussés par le poids du corps.



E – ILLIAQUE : Tout le corps est complètement penché vers l'avant en position carpé, sur la pointe des pieds qui eux sont légèrement écartés. Les hanches sont offertes au ciel, tandis que la tête descend vers la terre et les bras sont ouverts : le corps vole.



F – HANCHES, ÉPAULES : De cette position du carpé, les hanches descendent de sorte à ce que le haut du corps soit perpendiculaire au sol. Les genoux sont maintenant plus élevés que les épaules qui, au même moment, en profitent pour effectuer une rotation complète sur elles-mêmes.



G – TRONC DROIT : Debout, tout le corps est penché vers la gauche, le flanc droit est complètement étiré et ouvert. Les bras qui sont normalement parallèles au sol deviennent ici perpendiculaires. La tête regarde le devant.



H – PSOAS GAUCHE : Jambes légèrement ouvertes en fente, la jambe gauche est derrière et le haut du corps est légèrement tourné vers la droite, afin de sentir le psoas gauche étirer du haut de l'abdomen jusqu'au genou gauche.



I – PSOAS DROIT : Genoux droit au sol, jambe gauche vers l'avant, tout le haut du corps est penché vers l'arrière.



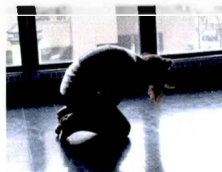
J – DOS : Position du cobra légèrement en rotation de sorte à travailler quelques vertèbres spécifiques.



K – PONT CÔTES : En pont, les côtes sont ouvertes à leur maximum. La tête est courbée vers l'arrière, de sorte à accentuer le mouvement.



L – CRAQUEMENT : On ramène le tout vers l'avant, de sorte à créer un dos très rond. Sur les genoux, on donne de l'espace aux vertèbres.



M – POSITION CLASSIQUE : Prouesse finale.





## ANNEXE D

### LIGNE DRAMATURGIQUE 2 : LA REMONTÉE

#### TABLEAU 1 : Respiration, colonne

**1- Respiration (escargot)** : Le torse bouge selon une longue et profonde respiration, qui sera le premier contact avec le public lors de la représentation. Le corps replié sur lui-même, mais caché grâce à la contorsion, offre une forme non reconnaissable que nous allons accepter pour telle, et, de là, pouvoir bâtir. De ce fait, les pieds, les mains et la tête tranquillement sortent du torse, comme un escargot qui porte sa maison sur son dos : ainsi se dévoilent les codes et les référents de ce nouveau corps. Cette scène présente un corps qui dort depuis des millénaires, avec tout son savoir imprégné dans sa mémoire corporelle.

**2- Colonne (poulain)** : D'un mouvement très lent, la colonne qui est déjà renversée se déplie tel un poulain qui essaie de se lever. C'est le réveil du corps. Dans ces deux premiers tableaux, il y a dans le mouvement quelque chose de très naïf, c'est un mouvement bon pour le corps.

#### TABLEAU 2 : Visage, pieds – mains – tête

**3- Visage (araignée)** : Premier contact visuel avec le public. La tête est fixe et le regard posé sur les spectateurs. Le corps est ici plié par l'avant, les hanches plus hautes que la tête, les jambes sont ouvertes. Seuls les pieds marchent et bougent derrière le haut du corps qui est fixe. Les yeux sont attaquant et le corps suggère une prédation. Les deux parties du corps (le haut et le bas) sont intimement reliés l'un à l'autre mais travaillent de façon complètement indépendante de l'autre. Nous pouvons y voir un prédateur qui se prépare à attaquer sa proie.

**4- Pieds, mains, tête (larve)** : Ici, la tête, les mains et les pieds s'exposent comme les bases d'une maison. La tête cherche à sortir de son corps, de ses ancrages. Dépendamment de l'angle, si les pieds et les mains sont à l'avant plan, il y a un sentiment de bien être, de sécurité. Si c'est la tête qui est mise à l'avant plan, il y a un appel, un ailleurs qui attire une « proie » à sortir d'un lieu sécuritaire.

## TABLEAU 3 : Épaules, hanches

**5-6 Épaules et Hanches (nerfs et sang) :** Les deux lignes dramaturgiques se croisent en leur milieu. Moment de passage, de confrontation car l'un fait partie de l'autre. Renversement continu et mouvement d'aller et de retour entre la vision d'un corps renversé, ou retourné. Dépendamment si le corps est courbé vers l'avant ou vers l'arrière, nous pouvons suivre la proie, petite bestiole, ou le prédateur, l'énergie humaine, l'égo. Ainsi, nous pouvons suivre deux visions opposées non seulement sur un même corps, mais au sein d'une même position, celle du pont. Dans une rotation en continue, on ne fait que révéler encore une fois, les pieds, les mains et la tête sous différents angles, différentes hauteurs, différents dynamismes, différentes profondeurs.

## TABLEAU 4 : Tronc, dos

**7- Tronc (cri) :** Debout sur les jambes, le haut du corps se balance vers l'arrière comme s'il cherchait à sortir. Mais, il advient qu'il s'enfoncé toujours de plus en plus. Nous voyons la petite bête par le renversement du torse qui est perché et l'humain par les jambes qui elles sont debout, de dos. Ici, il y a un mouvement de l'avant vers l'arrière. Comme l'un des spectateurs l'a mentionné dans ses commentaires suivant la représentation, c'était le moment où l'on pouvait reconnaître un être humain dans sa forme, ou du moins, le deviner, car elle se tenait de dos. Seulement, lorsque le dos se courbait vers l'arrière, vers le public, nous ne voyons plus la personne, mais la bête du départ avec laquelle nous avons évolué depuis le début.

**8- Dos (digestion) :** La tête est au centre et les jambes courent autour de la tête treize fois dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, partant du 12 et y revenant. Cette descente physique est la dernière descente avant la remontée finale. Appelé vers le bas, *l'humain* a ici pris contrôle sur la *bête*.

## TABLEAU 5 : Gorge, cou

**9- Gorge (motte) :** Position classique de contorsion renversée où seul sa gorge et une partie de son ventre sont présentés : parties les plus vulnérables du corps humain. Cette position se trouve à être la même que celle de la première scène, mais elle forme, ici, une motte de chaire, comme si l'humain s'habillait de la peau de l'animal, sa proie. Le visage du prédateur tranquillement va venir attester cette nouvelle acquisition avant de se sortir de la position et s'asseoir dos au public, tête franchement coupée.

**10- Cou (mort) :** De la position assise, ce corps va se coucher. Pour la première fois, on le voit dans son entier. Il va tenter de se relever en partant des pieds jusqu'à la tête. Toutefois, la tête n'y arrivera jamais.

## ANNEXE E

### PROGRESSION DU DEVENIR-ANIMAL

Tableau 1	Tableau 2	Tableau 3	Tableau 4	Tableau 5
-----------	-----------	-----------	-----------	-----------

<i>Bête / Humain</i>	<i>Humain</i>	<i>Humain</i>	<i>Humain</i>	<i>Humain</i>
<i>Bête</i>	<i>Bête / Humain</i>	<i>Humain</i>	<i>Humain</i>	<i>Humain</i>
<i>Bête</i>	<i>Bête</i>	<i>Bête/ Humain</i>	<i>Humain</i>	<i>Humain</i>
<i>Bête</i>	<i>Bête</i>	<i>Bête</i>	<i>Bête/ Humain</i>	<i>Humain</i>
<i>Bête</i>	<i>Bête</i>	<i>Bête</i>	<i>Bête</i>	<i>Bête / Humain</i>

## ANNEXE F

### CINQ TABLEAUX SCÉNIQUES POUR DIX SOUS-TABLEAUX DE BACON

#### 1 – CARAPACE

TABLEAU 1, SOUS-TABLEAU 1<sup>101</sup> / SOMMEIL : Apparition de la tête. La Figure apparaît au cœur d'un aplat en dissolution.

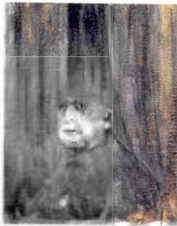


TABLEAU 1, SOUS-TABLEAU 2<sup>102</sup> / NAISSANCE : Élévation de la colonne. Rapport os-chair.



---

<sup>101</sup> Francis Bacon, *Tête III*, 1949, huile sur toile, 81 X 66 cm., Collection particulière.

<sup>102</sup> Francis Bacon, *Carcasse de viande et oiseau de proie*, 1980, huile et pastel sur toile, 198 X 147,5 cm., Collection particulière Paris.



## 2 – PRÉDATION

TABLEAU 2, SOUS-TABLEAU 2<sup>103</sup> / PRÉDATEUR : La puissance d'un jet, tel un crachat qui capturera sa proie. Froid, directe et qui trouble.



TABLEAU 2, SOUS-TABLEAU 2<sup>104</sup> / PROIE : Une petite personne qui tend la main, naïvement ou par besoin. Cherche un extérieur. La Figure se dissout dans les aplats.




---

<sup>103</sup> Francis Bacon, *Eau coulant d'un robinet*, 1982, huile sur toile, 198 X 147, 5 cm., Collection particulière.

<sup>104</sup> Francis Bacon, *Personnage dans un paysage*, 1945, huile sur toile, 145 X 128 cm., The Tate Gallery, Londres.

### 3 – DUALITÉ

TABLEAU 3, SOUS-TABLEAU 1<sup>105</sup> / VORACITÉ : Déchiquetage et séparation d'un seul corps. La chair s'arrache des os en lambeau sous ses propres yeux. Nous essayons de tout contenir et rassembler dans une continuité et un centre, mais le tout est divisé. Acrobatie de la chair, et plusieurs *Matter of Fact* sont assemblés au sein d'une même peinture.



TABLEAU 3, SOUS-TABLEAU 2<sup>106</sup> / DUEL : L'un fait partie de l'autre, mais nous pouvons distinctement apercevoir l'un et l'autre. Il y a une férocité, un combat, de la douleur qui s'étend dans l'aplat, ainsi qu'un devenir-animal.




---

<sup>105</sup> Francis Bacon, *Trois personnages et un portrait*, 1975, huile sur toile, 198 X 147,5 cm., The Tate Gallery, Londres.

<sup>106</sup> Francis Bacon, *Deux personnages*, 1953, huile sur toile, 152,5 X 116,5 cm., Collection particulière.

#### 4 – AGONIE

TABLEAU 4, SOUS-TABLEAU 1<sup>107</sup> / CRIS : Tentatives à s'échapper. Vouloir crier.  
Toutes les informations sont là qui évoluent en relation l'une à l'autre.



TABLEAU 4, SOUS-TABLEAU 2<sup>108</sup> / DIGESTION : Tourbillon qui descend et qui s'enfoncé. Il n'y a plus de limites ni de délimitations. L'un prend le dessus sur l'autre jusqu'à extinction de l'autre. Acrobatie de la chair.




---

<sup>107</sup> Francis Bacon, *Peinture*, 1978, huile sur toile, 198 X 147,5 cm., Collection particulière.

<sup>108</sup> Francis Bacon, *Portrait de Georges Dyer à bicyclette*, 1966, huile sur toile, 198 X 147,5 cm., Galerie Beyeler, Bâle.

## 5 – MORT

TABLEAU 5, SOUS-TABLEAU 1<sup>109</sup> / CARAPACE : De retour dans un position qui rappelle le début, seulement dans son angle opposé, un imposteur s'est emparé de sa proie et se couvre de sa peau. Le tout recroquevillé sur soi-même. Acrobatie de la chair.

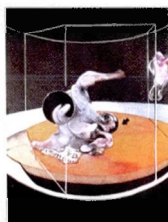


TABLEAU 5, SOUS-TABLEAU 2<sup>110</sup> / CORPS : Le corps tend à s'élever. Contradiction et devenir-animal. On ne peut s'échapper.



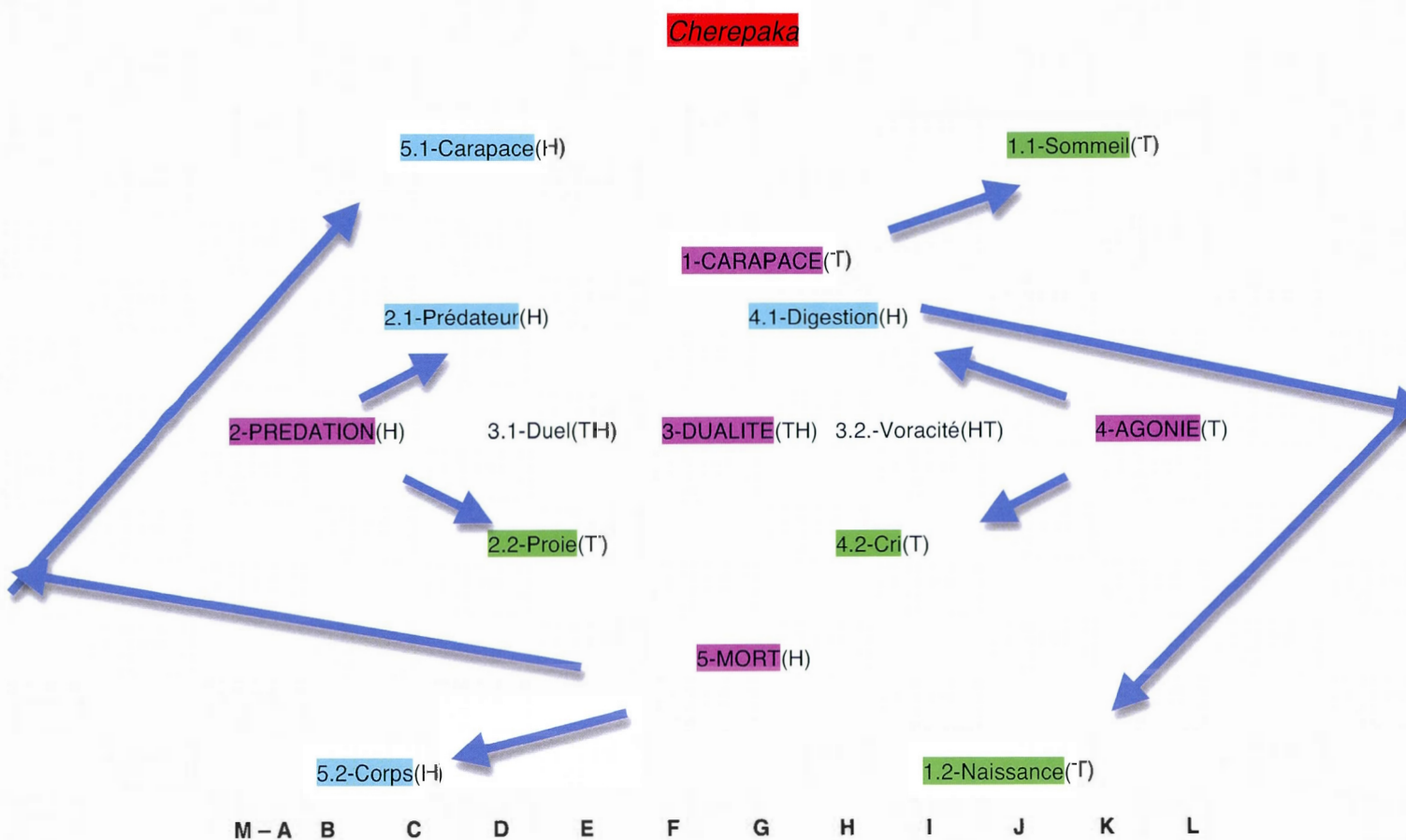

---

<sup>109</sup> Francis Bacon, *Personnage en mouvement*, 1976, huile sur toile, 198 X 147,5 cm., Collection particulière.

<sup>110</sup> Francis Bacon, *Deuxième version de "Peinture 1946"*, 1971, huile sur toile, 198 X 147,5 cm., Wallraf-Richartz Museum, Ludwig Collection, Cologne.

## ANNEXE G

### DRAMATURGIE COMPLEXE



Légende :

**Rouge** : La pièce au complet

**Vert** : sous-tableaux Tortue

**Letres** : Déroulement des poses

**MAUVE** : Les tableaux

**Turquoise** : sous-tableaux Homme



## ANNEXE H

### DÉROULEMENT FINAL DÉTAILLÉ

#### 1. POSE M

Pendant l'entrée du public, corps sans tête se tient, dans une sorte de chambre en fond de scène. Une Figure. Deux cadres lumineux mettent en valeur là où la tête devrait être, mais qui n'y est pas. Ce corps est dans la pénombre. Nous pouvons le sentir, mais nous ne le voyons pas. Devant, un lit, un socle, ou encore une piste, l'appelle. Mais encore à ce point, ce corps qui fond dans un mouvement quasi imperceptible, sur le rythme de basses fréquences, appelant ainsi la fin de la pièce.

#### 2. CARAPACE // SOMMEIL

Sur la scène une Tortue dort dans sa carapace : une Figure simple au centre d'un cercle, avec un aplat clairement séparé. Elle y repose depuis une éternité. Ce que l'on voit, un torse fait de latex et de coton fromage avec deux antennes fait de bout de bras. Une lumière venant du côté cour, sans détecter ni la provenance, ni la fin, dévoile dans une lenteur extrême, une forme vivante depuis des millénaires. Un rythme très régulier soutient sa respiration. Cette masse de viande se met tranquillement à bouger comme si quelque chose venait de gentiment la troubler : un son est arrivé par les deux cadres à nouveau allumés sur la toile du fond.

#### 3. TORTUE

La tortue se réveille : mouvement de quatre pattes qui tire vers l'avant tel un cri qui vient du plus profond de la Terre et sort par le haut de sa colonne.

#### 4. POSE A – POSE B

Lumière blanche glaciale venant du ciel, un corps sur ses pieds, haut du corps complètement basculé vers l'arrière, qui éventuellement renverse complètement le haut du corps vers l'avant : immobile. Suspension du temps et du son. Un corps d'os fait de noir et de blanc vient contraster cette chair de seins déformés.

#### **5. CARAPACE // NAISSANCE**

Une colonne tend à s'élever vers le ciel. La chair tire vers le bas mais essaie de suivre. Au bout de ses pattes, des chevillères et des gants de cuir l'habillent et la protègent du sol comme des sabots.

#### **6. TORTUE**

La tortue cherche à crier : de ses quatre pattes, quelque chose la tire vers l'avant tel une puissance venant du plus fond de la Terre et sort par le haut de sa colonne.

#### **7. POSE C – POSE D**

Lumière blanche glaciale venant du ciel, un corps qui se fait fort, prêt à se battre, s'offre et invite à un duel.

#### **8. TORTUE**

La tortue est dérangée : de ses quatre pattes, elle se tire vers l'avant utilisant la puissance du plus fond de la Terre pour la projeter du haut de sa colonne.

#### **9. PRÉDATION // PRÉDATEUR + POSE E – POSE F**

D'un corps anguleux et osseux, un visage apparaît, un prédateur observe sa proie droit devant lui. Pour un court moment, une lumière blanche glaciale venant du ciel, vient faire ressortir ce corps quasi immobile et très dessiné tel des traits dans l'espace. Cette chose qui arrivait de loin, sons du lointain horizon, prennent subtilement possession de ce corps. À l'aide de micros contacts, des sons déchirant l'atmosphère viennent directement du mouvement du prédateur. Plaisir malsain de douleur : il sait ce qui s'en vient et sa proie aussi. La blanc qui était en douche est ici

transposé sur la toile : ces deux cadres s'étalent à ce moment sur l'entièreté de la toile.

### **11. PRÉDATION // PROIE**

Retour à une lumière plus douce comme au départ. Les cadres sont de retour. Cette tête cherche à se sortir de ses jambes, de sa maison. Elle est attirée par la lumière qui vient des côtés. Elle entend des sons. Ceux-ci grinçants et qui appellent un danger lointain qui s'approche, la séduise et l'amène à complètement se déplier. Soudainement prisonnière de l'extérieur : offerte et vulnérable au danger.

### **12. TORTUE**

La tortue crie de tout son corps : de ses quatre pattes, on la tire vers l'avant par le haut de sa colonne.

### **13. DUALITÉ // VORACITÉ : POSE G-H-I-J-I-H-I-J**

La lumière est composée de la lumière chaude appelant le monde de la tortue, en contraste avec la lumière glaciale en douche. Les poses bougent de l'une à l'autre dans un mouvement saccadé, comme des morceaux de corps séparés et écartelés.

### **14. DUALITÉ // DUEL**

De retour dans un mouvement plus fluide, un enchaînement de torsions tel deux lions qui se chamaillent ou joue, laisse apparaître la bête par le torse qui est tiré par les jambes et les hanches du prédateur. La lumière vient trancher le corps et l'espace par des lignes franches sur le sol. Pour la première fois, il y a une couleur : la toile jusqu'alors blanche ou grise, est maintenant bleue.

### **15. POSE K**

Noir vidéo et bruit électronique : quelque chose s'est passé. Un renversement de ce tas de viande initial est appelé vers le haut.

**16. AGONIE // CRI**

Les jambes se tiennent pour la première fois sur ses pieds. Les chevillères prennent soudainement la forme de chausson et les pantalons représentent cette pièce d'habit social, et non seulement un tissu filamenteux recouvrant des pattes. Alors, de dos, nous voyons un corps. Mais le haut du corps, coupé des jambes, cherche toujours à sortir. Ici, la Figure utilise ses jambes comme agrès-prothèses pour s'échapper en elle-même.

**17. TORTUE**

La tortue ne peut plus crier, elle est étouffée.

**18. POSE L**

Les codes lumineux ici se renversent. Cette pose se fait dans un moment de passage. Il n'y a pas de marquages temporels ni sonores.

**19. AGONIE // DIGESTION**

La lumière blanche glaciale revient et emprisonne la chair de la bête en son centre et les jambes du prédateur courent autour de celle-ci entraînant un tourbillon organique d'emprisonnement.

**20. MORT // CARAPACE**

La Figure de la chair est de retour, seulement elle est renversée.

**21. MORT // CORPS : POSE...M**

La Figure du corps sans tête revient dans un passage de l'horizontal vers la verticale pour lui permettre de s'échapper dans un cri de l'âme.

## ANNEXE I

### **CHEREPAKA – ÉCRITURE FINALE**

Un socle est dressé en milieu de scène sur lequel un corps, une Tortue, repose depuis une éternité. Derrière, s'élève un horizon. Composée d'une carapace et de chair, la Tortue porte en elle la dualité de l'éternité de sa carapace, qui traverse le temps, et de la mort de sa chair, qui se décompose avec le temps. Corrompu, l'homme avare de pouvoir et de domination est près à tuer son instinct, sa beauté animale, fin de posséder un bouclier. *Cherepaka* est étranglée. Il repose en paix pour l'éternité.

Dans son tout, la pièce est la mort d'une Tortue ; d'un homme. Cinq tableaux constituent la composition de ce triptyque scénique. À leur tour, ceux-ci sont formés de sous-tableaux composant des pôles variant entre la Tortue et l'Homme. Les tableaux interagissent entre eux par des forces qui les animent et par des éléments qui reviennent d'un tableau à l'autre. La pièce évolue dans la répétition de certains éléments, et d'autres viennent suspendre le temps afin de ponctuer et mettre en perspective le mouvement et le corps qui se déforme dans un devenir.

Basée sur l'accomplissement d'une prouesse circassienne, l'équilibre cambré, nous ne racontons ni n'illustrons une histoire ou une idée : deux lignes dramaturgiques évoluent en parallèle et se croisent dans un tout, dans une Tortue : *Cherepaka*.

### Les Poses

Un corps s'assèche occasionnant ainsi un rétrécissement, un resserrement, une concentration vers son centre : première ligne dramaturgique de la pièce.

Celle-ci représente l'échauffement, le rituel que l'homme exerce pour accomplir une prouesse : d'une position verticale, debout, reconnaissable par le spectateur, le corps suit un chemin acrobatique vers une forme parfaite nécessitant une concentration et une implication totale du corps et de l'âme. Le spectateur ne peut plus s'y identifier et s'y reconnaître puisqu'il n'est pas capable de faire la même chose.

Or, ici, le chemin de l'échauffement vers la prouesse de contorsion, l'équilibre cambré, a été décomposé en 13 étapes partant des extrémités du corps vers son centre. Je veux qu'on sente la descente, la préparation et le chemin, pour deviner la position finale, sans avoir besoin de montrer la prouesse.

D'une certaine façon, ces poses ont pour fonction de guider la lecture la pièce. Elles s'insèrent dans le mouvement de la Tortue qui tente de se relever contre ce poids qui pèse sur elle. Variant de 5 secondes à 1 minute, ces poses viennent mettre à distance la lecture de *Cherepaka*. Le corps est en point fixe pendant que la musique a du mouvement. Cette ligne dramaturgique de poses vient donc ponctuer la pièce rythmiquement, par un changement dans la qualité de mouvement corporel, associé à la création d'un environnement lumineux et sonore différent.

- A ... « respiration »
- B ... « Méta tarse et carpe »
- C ... « Cheval »
- D ... « Genoux – coudes »
- E ... « Carpé »
- F ... « Épaule – Hanche »
- G ... « Tronc »
- H ... « Psoas gauche »
- I ... « Jambes seules »
- J ... « Flanc »
- K ... « Dos »
- L ... « Relâchement du dos »
- M ... « Équilibre »



**Tableaux scéniques***Cherepaka*

1. Carapace : Sommeil // Naissance

**Images d'inspiration de Bacon** : 1 – 2

**Partie du corps** : Côtes

Un corps dort depuis une éternité et se réveille.

2. Prédation : Prédateur // Proie

**Image d'inspiration de Bacon** : 3 – 4

**Partie du corps** : Pieds – mains – tête

Un prédateur voit sa proie et la savoure de ses yeux.

3. Dualité : Duel // Voracité

**Image d'inspiration de Bacon** : 5 – 6

**Partie du corps** : Épaules, hanches

Dédoublement : un prédateur déchiquète sa proie

4. Agonie : cri // digestion

**Image d'inspiration de Bacon** : 7 – 8

**Partie du corps** : Tronc

Dernier cri, souffle, de la proie.

Digestion du prédateur

5. Mort : Carapace // corps

**Image d'inspiration de Bacon** : 9 – 10

**Partie du corps** : *colonne*

Le prédateur couvert de la peau de sa victime

Montée de l'âme animale, apparition d'un corps humain

## Description des tableaux

-1-

### **Carapace**

#### **Sommeil – Naissance**

(12min, approximation de notre idéal)

#### **Sommeil**

Tête dans corps, torse public coude ensemble.  
 Respiration : ouverture des coudes et des orteils.  
 Va chercher pieds sous les épaules  
 Les pieds viennent devant le torse  
 Arrivée de la tête : Regard pied et main droite  
 Tête retourne derrière et roule sur le bassin  
 Le ventre et les organes sont complètement ouverts  
 Passage de bras pour entourer les pieds  
 Rouler vers l'avant afin de se retrouver en position classique de menton, bras devant, jambes devant le visage  
 Les pieds restent à la même place, et la tête recule en position de classique jambe allongée  
 Pont bas, marche pieds entre les mains jusqu'à se retrouver sur les genoux  
 Enroulé

#### *TORTUE*

Pose A : Ouverture

Pose B – Méta

#### **Naissance**

De la position fœtale, position de naissance d'un poulain, hanche sur le sol, mains et pieds à l'avant-plan  
 Les mains et les pieds essaient de lever le corps, seul les fesses montent.  
 Vertèbres par vertèbres le dos cambre, tête toujours plus basse que les hanches  
 Twist, tête à jambe gauche vers public  
 3/4 tours vers la droite – tiré par la tête  
 Redresser le dos, jambes tendues, menton au sol  
 Fondre

Pose C – Cheval

Pose D – Genoux, coudes

Fondre

*TORTUE*

Pose E : Carpé

-2-

### **Prédation**

#### **Prédateur – Proie**

(8min, approximation de notre idéal)

#### **Prédateur**

Regard fixe, baisser bassin  
Passer bras

Pose F – Épaules – hanches

2 descentes de bassin, au 3<sup>e</sup> :  
Petit mouvement des hanches pour s'asseoir à la gauche  
Relever jambe gauche par dessus tête  
1 Pas avec la jambe gauche pour faire un tour en pont, les mains et le regard sur place  
Tour de la jambe droite par dessus tête  
Descente Larve

#### **Proie**

Petit regard dans la fenêtre.  
Tourner par les fesses : passer par la nuque (charrue jambes tendues) et redescendre jambe droite derrière tête  
Cheminée // Regard dans la fenêtre  
Continuer chemin pour ouvrir la fenêtre  
Cadre  
Petit mouvement de tête, de réajustement. (Regard sur son corps, de regard dehors.)  
Bascule nuque, passer tête pour allonger sur le ventre  
Marche ; montée fesse rapide et ouvrir jambes pour passer tête sur épaule droite  
Regard public

Réajustement des pieds : fermer la maison, se couvrir avec le pied  
 Amener mains au pied, c'est maintenant un barreau.  
 Essayer de sortir, devenir prisonnier de sa maison.  
 Fondre

*TORTUE*

Pose G – Tronc

-3-

**Dualité**

**Duel – Voracité**

(5min, approximation de notre idéal)

**Duel**

Hélicoptère

Revenir en Araignée assise sur jbe droite, Marche tourner pont,  
 passer jambe autour tête,

\*Revenir en Araignée assise sur jbe droite, Marche tourner pont,  
 passer jambe autour tête,

Remonte pont, disparaître tête,

Pont pousse, pont pousse

Monter équi : suspension

Descendre

Torsions

\* Monter équi : suspension

Descendre dans bras, passer public

*TORTUE*

Torsion vers gargouille

Passer pont, pieds public

\*Pont pousse, pont pousse

Monter équi : suspension

\*Monter équi : suspension

Passer épaule par fente

4 pattes

Tour complet en torsions en pont

Retour 4 pattes, gargouille

Passer dans pont torsion, descendre dans jambes, passer classique  
 côté, jusqu'à cobra pour remonter

**Voracité**

Pose G – Tronc  
Pose H – Psoas  
Pose I – Jambes  
Pose J – Cobra  
Pose I – Jambes  
Pose H – Psoas  
Pose I – Jambes  
Pose J – Cobra

Pose K – Côtes

-4-

**Agonie****Cri – Digestion**

(8min, approximation de notre idéal)

**Cri**

Relevé du pont côtes  
 Marche mains sur jambes, regard public  
 Pencher tête vers l'avant  
 Regard public par la gauche  
 Regard public vers la droite, mains aux genoux  
 Regard public vers la gauche, mains aux pieds  
 Regard public droit, pieds  
 Regard public gauche,  
 Accroupie – genoux  
 Tête à droite regard public

Pose L – Craque

*TORTUE*

*TORTUE renversée*

Classique

**Digestion**

13 tours de jambes autour de la tête (Accélération du rythme de l'exécution)

-5-

**Mort de la Tortue****Carapace – corps**

(12 min, approximation de notre idéal)

**Carapace**

Position classique renversée // Bras relaxe vers public

Sortir tête, regard buste

Monter bras au ciel

Regard public

Entrer la tête

Ouverture de la gorge

Sortie de la tête sur genoux

Dépose menton vers talon droit

Changements de jambes

Genou gauche vers public

Marche pied droit

Dépose menton retour a classique

Marche marche marche

Passer tête

Allongé sur le dos

**Corps**

Marche marche marche

De couchée sur le dos, remontée

**Pose M – Équilibre**

Remontée

Tombée sur les genoux sur le côté



## BIBLIOGRAPHIE

### Histoire du cirque

Auguet, Roland. *Cruauté et civilisation. Les jeux romains*. Paris, Flammarion, 1970, 267 p.

Barré-Meinzer, Sylvestre. *Le cirque classique, un spectacle actuel*. Paris, Budapest, Torino, L'Harmattan, 2004, 261 p.

Barnum, Phineas Taylor. *Comment devenir un roi du spectacle*. Paris, Bibliothèque documentaire de l'école des loisirs, 1979, 126 p.

Bouglione, Alexandre. *Un peuple de promeneurs*. Cognac, Le temps qu'il fait, 1998, 89 p.

Genet, Jean. « Le funambule ». Chap. in *Le condamné à mort et autres poèmes suivi de Le funambule*, p. 103-127. Paris, Gallimard, 2006.

Goudard, Philippe. *Arts du cirque, arts du risque : instabilité et déséquilibre dans et hors la piste*. Diffusion ANRT, 2005, 314 p.

Hotier, Hugues. *L'imaginaire du cirque*. Paris, L'Harmattan, 2005, 279 p.

Jacob, Pascal. *La Fabuleuse Histoire du Cirque*. Paris, du Chêne, 2002, 255 p.

----- . *La grande parade du cirque*. Evreux, Gallimard, 1992, 176 p.

----- . *Le cirque, du théâtre équestre aux arts de la piste*. Bologne, Larousse, 2002, 263 p.

Mauclair, Dominique. *Planète cirque, Une histoire planétaire du cirque et de l'acrobatie*. Baixas, France, Blazac Éditeur, 2002, 300 p.

Murray, Marian. *Circus! From Rome to Ringling*. New York, Appleton-Century-Crofts, 1956, 354 p.

Picon-Vallin, Béatrice. *Meyerhold*. Paris, CNRS, 1999, 429 p.

Quentin, Jacques. *Des nomadismes, Repères historiques et juridiques*. Marseille, La Caserne, 1996, 107 p.

Renevey, Monica J. (dir. publ.). *Le grand livre du cirque : volume 1*. Genève, Bibliothèque des Arts, 1977, 456 p.

Ribes, Jean-Michel. *Le cirque Invisible*. Les carnets du Rond-point, numéro spécial, no. 11-12, Paris, Éd. de l'Amandier, 2007.

Thétard, Henry. *La merveilleuse histoire du cirque*. (France), Prisma, 1947, 271 p.

Winter, Marian Hannah. *Le théâtre du merveilleux*. Paris, Olivier Perrin Éditeur, 1962, 194 p.

### **Théâtralisation du cirque et cirque contemporain**

Barbier, Michèle. « Le cirque avant le cirque ». *Cirque magazine*, no 1, septembre 2006, pp.35-39.

Boisseau, Rosita (dir. publ.). « Cirque et danse, performance : Corps extrêmes ». *Stradda*, no. 19, janvier 2011, 64 p.

Bordenave, Julie. « L'essence du geste ». *Mouvement*, no. 62, janvier-mars 2012, pp.134-137.

Boudreault, Julie (Dir.). « Cirque et théâtralité : nouvelles pistes ». *L'annuaire théâtral*, no. 32, Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) de l'Université d'Ottawa, Ottawa, automne 2002, 198 p.

Dampne, Christiane. « En quête du point de fuite ». *Mouvement*, no. 62, janvier-mars 2012, pp.64-67.

David, Gwénola. « Tous en piste ? Pédagogie de la prouesse ». *Mouvement*, no. 56, décembre 2009, pp.104-105.

Diaz, Sylvain, Bérénice Hamidi-Kim, Aurélie Coulon, Julie Grange, Barbara Métails-Chastanier, et Colin Diederichs. «Rencontre avec Mathurin Bolze». *Laboratoire de recherche, Cirque et dramaturgie*. Agôn [En ligne], mis à jour le : 23/09/2010, <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1220.es>

Digne, Jean (dir. publ.). « Processus de création ». *Arts de la piste*, no. 37-38, Éditions Horslesmurs, mars 2006, 80 p.

- Dumont, Agathe, « Interprètes au travail : danseurs et acrobates de l'indiscipline à la désobéissance ». *Quand le cirque rencontre la danse*, Synthèse du focus organisé à Paris, le 25 janvier 2011, [http://www.horslesmurs.fr/IMG/pdf/memento3\\_cirqueetdanse.pdf](http://www.horslesmurs.fr/IMG/pdf/memento3_cirqueetdanse.pdf)
- Fagot, Sylvain et Jean-Philippe Uzel (dir. publ.). *Énonciation artistique et socialité, actes du colloque international de Montréal des 3 et 4 mars 2005*. Paris, L'Harmattan, 2006, 251 p.
- Flammarion, Charles-Henri (dir. publ.). *Le cirque et les arts*. Paris, Beaux Arts SA, 2002, 98 p.
- Gagnon, Lise. « Les âmes vives ». *Jeu*, no 136, octobre 2010, pp.31-32.
- Gauthier, Roger-François (dir. publ.). *Le Cirque contemporain, La piste et la scène*. Paris, CNDP, 1998, 160 p.
- Gérard, Naly. « La déraison à bras-le-corps, Traversée des dernières créations d'Angela Laurier ». *Mouvement*, no. 57, décembre 2010, pp.117.
- Goudard, Philippe. « Le cirque, l'espace, le temps ». *Arts de la piste*, no 33, octobre 2004, p.16-17.
- Guy, Jean-Michel (dir. publ.). *Avant-garde, cirque! Les arts de la piste en révolution*, no. 209, 2001, 251 p.
- Hivernat, Pierre, et Véronique Klein, *Panorama contemporain des arts du cirque*, Paris, Textuel, 2010, 609 p.
- Hort, Stéphane. « A Question of borders... ». *Arts Writers & Circus Arts, focus on circus bodies*, vol. 2, août 2010, pp.112-13.
- Jacobsen, Louise Kaare, « Contemporary Circus – in between Performativity and Theatricality ». *Arts Writers & Circus Arts, focus on circus bodies*, vol. 2, août 2010, pp.14-16.
- Leroy, Martine. « Le numéro de cirque : une corporalité poétique ». *Cirque Magazine*, no. 6, août 2007, pp. 13-15.
- Millet, Catherine (dir. publ.). *Le cirque au delà du cercle*. Paris, Artpress, 1999, 185p.
- Wallon, Emmanuel (dir. publ.). *Le Cirque au risque de l'art*. Arles, Actes-Sud, 2002, 255 p.

Weinand, Georg, « Objectif : s'effacer ». *Arts de la piste*, no. 37-38, mars 2006, pp. 15-17.

### Contorsion

Adrian. *En piste, les acrobates : sauteurs, contorsionnistes, athlètes, herculesaut*. Paris, Adrian, 1973, 143 p.

Blisson, Cathy. « J'aimerais pouvoir rire : compagnie Angela Laurier ». *Stradda*, no. 16, avril 2010, p.21.

Conty, Lisa. « Portrait : Electrochoc Familial ». *Stradda*, no. 13, juillet 2009, pp.55-57.

Cougoule, Odile. « Témoignage d'une contorsionniste. Sous le sceau de la douleur et du plaisir ». *Arts de la piste*, no. 23, janvier 2002, p.20.

Fresh Circus #2, *European seminar on the sustainable development of circus arts*, organisé par le Réseau Circostrada, Paris, 12-13 avril 2012.

Grandguillot, Clothilde, et Caroline Obin. « Exploration circulaire en Mongolie ». *Arts de la piste*, no. 15, janvier 2000, pp.13-15.

Guy, Jean-Michel. « Terres de cirque 1 à La Villette. Ground Zero ». *Arts de la piste*, no. 24, avril 2002, pp.10-11.

Keeling, John Gilbert. *The art of acrobatic dancing : the only descriptive acrobatic book in the world*. Oklahoma City (Etats-Unis), Kessinger Publishing, 1929, 46 p.

Louis, Michel. *Contortionists*. Wuppertal (Allemagne), Europa Verlag, 1983, 250 p.

----- *Contortionists Volume II*. Sainte-Geneviève (France), Michel Poignant P.L.V., 1983, 250 p.

Laurier, Angela. « Le corps, un enfermement ». *Arts de la piste*, no. 37-38, mars 2006, p.39.

Monestier, Martin. *Les monstres : le fabuleux univers des oubliés de Dieu*. Paris, Édition du Pont Neuf, 1981, 395 p.

----- *Les monstres : histoire encyclopédique des phénomènes humains*. Paris, Le Cherche midi, 2007, 462 p.

- Quentin, Anne. « Katrin Wolf, Caméléon de la contorsion ». *Arts de la piste*, no. 31, mars 2004, p.39.
- R. Peoples, et al. « Whole-spine dynamic magnetic resonance study of contortionists : anatomy and pathology ». *J neurosurg Spine*, vol.8, June 2008, pp. 501-509.
- Sloan, Mark. *Hoaxes, humbugs and spectacles : astonishing photographs of smelt wrestlers, human projectiles, giant hailstones, contortionists, elephant impersonators, and much, much more!*. New York, Villard Books, 1990, 162p.
- Table ronde. *Le cirque québécois aujourd'hui : les paradoxes d'un modèle*. Rencontre professionnelle organisée à LaBrèche, Cherbourg – Octeville, 14 avril 2011.
- Voisin, Thierry. « L'envers des corps, corps et âmes ». *Arts de la piste*, no. 37-38, mars 2006, p.39.

### **Dramaturgie, écriture et représentation**

- Barba, Eugenio et Nicola Savarese. *Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale. L'énergie qui danse. L'art secret de l'acteur*. Lectoure, Bouffonneries-contrastes, 1995, 271 p.
- Bernard, Michel. « De la corporéité fictionnaire ». *Revue internationale de philosophie*, n° 222, avril 2002, pp. 523-534. URL : [www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2002-4-page-523.htm](http://www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2002-4-page-523.htm).
- Bloede, Myriam. *Les Tombeaux de Josef Nadj*. Paris, L'Œil d'Or, 2006, 184 p.
- Danan, Joseph. *Qu'est-ce que la dramaturgie*. Arles, Actes-Sud Papiers, 2010, 77 p.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon, Logique de la sensation*. Paris, Seuil, 2002, 159 p.
- Deleuze, Gilles et Claire Parnet. *Dialogues*. Paris, Flammarion, 2008, 187 p.
- Guénoun, Denis. *Actions et acteurs : raisons du drame sur scène*. Tours, Belin, 2005, 221 p.
- . *Le théâtre est-il nécessaire*. Saulxures, France, Circé, 1997, 177 p.
- . *L'exhibition des mots, une idée (politique) du théâtre*. La Tour-d'Aigues, France, Éd. de l'Aube, 1992, 62 p.



- Féral, Josette. « La théâtralité : recherche sur la spécificité du langage théâtral ». *Poétique*, no. 75, septembre 1988, pp.347-361.
- « Performance et théâtralité : le sujet démystifié ». In *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Montréal, Hurtubise HMH limitée, 1985, pp. 125-140.
- Fraleigh, Sondra. « Un regard vulnérable : Observer la danse à travers la phénoménologie ». *Ballet International*, vol. 14, no. 10, octobre 1991, pp. 9-16.
- Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris, Gallimard, 2010, 333 p.
- Loupe, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles, Contredanse, 2007, 179 p.
- Merleau-Ponty, Maurice. *L'Oeil et l'Esprit*. Paris, Gallimard, 2007, 93 p.
- *L'union de l'Âme et du Corps*. Paris, Librairie Philosophique Vrin, 2002, 156 p.
- *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard, 1976, 531 p.
- Klee, Paul. *La pensée créatrice*. Textes recueillis et annotés par Jürg Spiller. Trad. française de Sylvie Girard. Paris, Dessain et Tolra, 1973, 556 p.
- *Paul Klee et la nature de l'art : une dévotion aux petites choses*. Paris, Hazan, Strasbourg : Musée de Strasbourg, 2004, 215 p.
- *Théorie de l'art moderne*. Paris, Denoël, 2005, 156 p.
- Klemola, Timo, « Le cadre, le regard et le mouvement, La phénoménologie de la danse », *Ballet International*, no 2 volume 14, février 1991, pp.13-16.
- Lehmann, Hans-Thies. *Le Théâtre postdramatique*. Paris, L'Arche, 2002, 308 p.
- Morin, Edgard. *Introduction à la pensée complexe*. Paris, Seuil, 2005, 158 p.
- *Pour sortir du XXe siècle*. Paris, Seuil, 1984, 376 p.
- Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Paris, Métailié, 2006, 162 p.
- Sibony, Daniel. *Entre-deux, l'Origine en partage*. Paris, Seuil, 2003, 399 p.



Russell, John et Francis Bacon. *Francis Bacon*. Paris, Thames and Hudson, 1994, 207 p.

T.Hall, Edward. *La dimension cachée*. Paris, Seuil, 1978, 254 p.

----- . *Le langage silencieux*. Paris, Seuil, 1984, 237 p.

### **Entretiens avec -**

Chassé, Isabelle. Montréal, juillet 2011.

Girard, Catherine. Montréal, juillet 2011.

Jacinto, Jinny Jessica. Montréal, août 2011.

### **Spectacles**

*Déversoir*. De et avec Angela Laurier. Présenté au Théâtre Lachapelle, Montréal, décembre 2009.

*J'aimerais pouvoir rire*. De et avec Angela Laurier. Mise en scène Lucie Laurier. Présenté à l'Usine C, Montréal, novembre 2011.

### **Vidéos**

Numéro de contorsion de la contorsionniste albanaise Alba. Allemagne, 2011, [http://www.youtube.com/watch?v=Pvm9a5Xpa\\_E](http://www.youtube.com/watch?v=Pvm9a5Xpa_E)

Numéro de contorsion de la contorsionniste Lena Ries. Tiré du spectacle *Nomades*, du Cirque Éloïze. 2004-2006, <http://www.youtube.com/watch?v=XwW0K8KBon4>

*Zulu Time*. Création de ExMachina. 2 dvds, 2h18.