

D'autres cirques à Montréal : représentations artistiques d'une pensée queer du monde

Mathilde Perahia (Perallat)

Une thèse présentée au Humanities program

Présentée comme exigence totale au grade de
Philosophae Doctor (Ph.D.)
Université Concordia
Montréal, Québec, Canada

Juin 2021

©Mathilde Perahia 2021

CONCORDIA UNIVERSITY
SCHOOL OF GRADUATE STUDIES

This is to certify that the thesis prepared

By: Mathilde Perahia (Perallat)

Entitled: D'autres cirques à Montréal : représentations artistiques d'une pensée queer du monde

and submitted in complete fulfillment of the requirements for the degree of

Doctor Of Philosophy (Humanities (Arts & Science))

complies with the regulations of the University and meets the accepted standards with respect to originality and quality.

Signed by the final Examining Committee

Dr. Silvy Panet-Raymond Chair

Dr. Magali Sizorn External Examiner

Dr. VK Preston External to program

Dr. Jacinthe Rivard Thesis co-supervisor

Dr. Charles Batson Thesis co-supervisor

Dr. Louis Patrick Leroux Thesis supervisor

Approved by _____
Dr. David Morris, Graduate Program Director

June 23rd, 2021 _____
Dr. Pascale Sicotte
Faculty of Arts and Science

RÉSUMÉ

D'autres cirques à Montréal : représentations artistiques d'une pensée queer du monde

**Mathilde Perahia (Perallat), Ph.D.
Concordia University 2021**

Le cirque a depuis toujours un rapport ambivalent à la norme, et donc au social. Or les formes performatives du cirque se transforment en lien avec les représentations sociales qui sont portées dans les performances. Ces dernières ont beaucoup évolué ces quarante dernières années, notamment en Europe et au Québec. Au Québec, les arts du cirque ont développé une économie florissante, dont les compagnies sont reconnues dans le monde entier, et qui a généré des esthétiques reconnaissables, formatées, inscrites dans une vision du monde globale, productive et maîtrisée. C'est un cirque qui, en quelque sorte, s'est normalisé, ou en tout cas, a créé une norme. Or dans l'écosystème circassien québécois, particulièrement montréalais, il existe des artistes qui n'adhèrent pas à ce système et à ce type de démarches artistiques. Moins connues, plus en marges, ils et elles proposent des performances qui, en offrant un regard différent sur le social, renouvèlent aussi les formes performatives circassiennes québécoises, et l'enrichissent. Parmi eux et elles, cette thèse étudie plusieurs performances de 2 groupements artistiques : le cirque communautaire Les Productions Carmagnole, et ce qui pourrait être nommé le « cirque performatif » émergent, formé de 4 artistes rassemblé.e.s pour l'étude : Andréane Leclerc, Claudel Doucet, Émile Pineault et François Bouvier. La thèse dresse les contours, flous et mouvants, d'une philosophie queer qui permet d'établir une pensée du monde en dehors de la norme qui sert ensuite d'approche conceptuelle pour étudier les performances de cirque. Dans deux analyses indépendantes, la thèse montre que les performances proposent de déconstruire les techniques du cirque en mettant de l'avant les sensations, en valorisant la relation à soi et à l'extérieur à soi, dans une quête symbolique de repousser les limites physiques, psychologiques et sociales. Elles assument le fait que la performance représente avant tout un processus, soit une traversée, et donc qu'elle prenne son sens dans l'expérience qu'en font toutes les parties prenantes. Aussi, en se situant dans des visions du monde différentes de celles qui ont fait le succès du cirque québécois, ces performances créent-elles de nouvelles formes circassiennes à Montréal, et mettent ainsi en mouvement le milieu, pour enfin, le revivifier.

REMERCIEMENTS

*À Clémence, en souvenir de notre enfance
À Perito pour ton enfance à venir*

Je remercie en premier lieu Roy Gomez Cruz, rencontré de manière impromptue, devenu mon élève de corde lisse, qui m'a mis en contact avec le Professeur Louis Patrick Leroux, ce qui m'a fait prendre un chemin que je n'imaginai pas. Hasards de la vie. Je remercie alors Louis Patrick, mon directeur de thèse pour avoir accompagné mes fluctuations et avoir toujours soutenu mes orientations même quand elles étaient floues. Merci pour tes lectures avisées de connaisseur et toutes les recommandations de sources complémentaires. Merci aussi de m'avoir associée à des projets de recherche qui font de moi une chercheuse plus aguerrie et m'ont permis de contribuer à financer ma thèse. Merci à Jacinthe Rivard d'avoir embarqué dans l'aventure en cours de route, mais au bon moment, pour la générosité et la pertinence de ta critique et de tes commentaires par l'intermédiaire de ton regard de « non-experte » pourtant bien affuté, curieux, sensible et enthousiaste. Merci Charles Batson de m'avoir fait découvrir la pensée queer, pour le dialogue conceptuel et pour l'énergie positive, malgré la distance. Gratitude à tou.te.s les artistes que j'ai rencontré.e.s et qui m'ont accordé leur temps, souvent avec un grand intérêt et en toute confiance. Une attention particulière à Andréane Leclerc pour ton intérêt pour ma recherche, nos échanges fructueux assortis de pratique, et la réflexivité que tu apportes au cirque. Et à Éliane Bonin pour la force d'inspiration, ton énergie rassembleuse et communicative à La Caserne et bien au-delà. Merci à Jérôme Pruneau, ami et coach, grâce à qui je n'ai pas abandonné à un moment où je voulais tout envoyer valser : « Mathilde, écrire une thèse, c'est vraiment pas si difficile ».

Merci à ma maman de m'avoir un jour inscrite à un stage de cirque et à mon papa de m'avoir encouragée à insister devant la porte de l'atelier, et ainsi fait connaître ce monde merveilleux qui a changé ma vie. Donc merci à vous John et Soraya d'O'Salto fondateur et fondatrice et porteur et porteuse de ce petit cirque de village, pas si petit ça, car il en a fait des bébés circassien.ne.s ! Julie pour les pratiques dans les pins au son des cigales et pour d'autres encore à venir. Michel Nowak si tu m'entends, merci pour les Noctambules, ce lieu magique, respirations dans ma vie parisienne, où j'ai tant appris et tant partagé sur les tapis poussiéreux de ce merveilleux chapiteau. Merci

Juliette d'avoir été une si bonne compagne de voyage et partenaire d'enseignement du cirque. En souvenir de notre duo de corde, du mat chinois dans les arbres, du taux d'humidité, de ma révélation un soir, dans un petit resto de Battambang, du changement de vie que je voulais faire advenir. Merci Circo Social del Sur, Phare Ponleu Selpak, Circus Kathmandu de m'avoir démontré la force sociale du cirque et de m'avoir fait prendre conscience que c'est avant tout proche du cirque que je voulais être. À Cirque Hors Piste, qui, s'il n'est plus au cœur de cette thèse, y reste pourtant bien présent entre les lignes. Merci à la Caserne pour la communauté et l'équilibre corps-esprit que le lieu a procuré à ma vie. Merci à Cassandra pour la table de cuisine lors de nos tandems de travail, pour les nombreux cafés et les kilos de chocolat, les pause-promenades, les « on va y arriver ». Pour l'amitié indéfectible et unique en son genre depuis mon arrivée au Québec. Et merci pour Cleo petit bout de bonheur. Merci Camille pour les réflexions interminables sur la théorisation du cirque et ses pratiques, pour tous les fantasmes de projets qui n'auront jamais lieu – ou peut être que si ! - mais nous auront fait rêver un bref instant. Pour ta créativité inspirante. Merci à tou.te.s mes ami.e.s qui m'ont soutenue avec une admiration porteuse et encourageante. À tous les spectacles de cirque qui ont contribué à me faire aimer le cirque, qui m'ont transportée ailleurs, donné le goût de créer, d'écrire. À France Culture pour la stimulation intellectuelle indispensable et particulièrement à la journaliste Marie Richeux pour son émission culturelle quotidienne qui a accompagné ce travail de recherche en ouvrant sans cesse de nouveaux chemins de pensée. Le CCCirque pour les rencontres et les échanges entre chercheur.e.s qui nous font sentir moins seules. Pas facile de faire s'arrêter les remerciements, quand il semble que tant de personnes et de choses m'ont nourrie... Mais enfin, merci à David qui a partagé ma vie de près lors de cette dernière année qui n'était pas la plus simple, et avec qui je m'embarque dans ma prochaine aventure de vie, pour laquelle la gestation est déjà en cours.

INTRODUCTION - 1 -

CHAPITRE 1 / LE CIRQUE : UN ESPACE DÉCENTRÉ POUR REPENSER LE SOCIAL - 14 -

1.1. LE CIRQUE : SYMBOLIQUES ET REPRÉSENTATIONS	- 14 -
1.1.1. CONTEXTE : LE CIRQUE, UN PIED DEDANS UN PIED DEHORS	- 15 -
1.1.2. L'ÉQUILIBRE FIN ENTRE HORS CIRCUITS ET INSTITUTIONNALISATION	- 17 -
1.1.3. LE CIRQUE EN INTROSPECTION	- 20 -
1.1.4. RÉALITÉS ET (A)NORMALITÉS	- 22 -
1.2. LES ÉCRITURES CIRCASSIENNES	- 24 -
1.2.1. DE LA PROUESSE À LA PERFORMATIVITÉ	- 29 -
1.2.3. UN NOUVEAU RAPPORT À L'AGRÈS : DE LA MAÎTRISE À L'EXPÉRIENCE	- 32 -
1.2.4. LE CORPS DU CIRQUE, ENTRE MAÎTRISE ET SENSATIONS	- 35 -
1.3. QUELLE REPRÉSENTATION DU MONDE ?	- 38 -
1.3.1. PERFORMER À PARTIR DE SOI	- 38 -
1.3.2. PERCEPTIONS ET NOUVEAUX POINTS DE VUE	- 40 -
1.3.3. REPRÉSENTATIONS DE GENRES : ENTRE CLICHÉS ET TRANSGRESSION	- 42 -
1.4. INTRINSÈQUEMENT SOCIAL ET POLITIQUE	- 45 -
1.4.1. L'ART DU PARADOXE	- 45 -
1.4.2. DE LA MARGE À L'ENTRE-DEUX	- 48 -

CHAPITRE 2 / MONTRÉAL : UN CIRQUE LOCAL DANS UN CIRQUE GLOBAL - 51 -

2.1. L'INSTITUTION DU CIRQUE MONTRÉALAIS	- 51 -
2.1.1. LA NAISSANCE D'UN SYSTÈME	- 51 -
2.1.2. UNE ÉCONOMIE DU CIRQUE	- 55 -
2.1.3. CONSÉQUENCES SUR LA PERFORMANCE	- 57 -
2.1.4. QUAND L'ALTERNATIVE DEVIENT LA NORME	- 58 -
2.1.5. LA PLACE POUR L'AUDACE	- 62 -
2.2. LES TEMPS CHANGENT ET DES VOIX SE LÈVENT	- 68 -
2.2.1. LES DÉBUTS AVORTÉS DE CIRQUE OFF	- 68 -
2.2.2. LES AUTRES CIRQUES	- 71 -
2.2.3. UNE PLACE IMPORTANTE POUR LE CIRQUE SOCIAL À MONTRÉAL	- 77 -
2.2.4. UN SOUFFLE DE CHANGEMENT	- 82 -

CHAPITRE 3 / LA PERFORMANCE ET LE QUEER COMME CADRE D'ANALYSE - 84 -

3.1. LA PERFORMANCE : UNE POSTURE DE LA RELATION	- 84 -
3.1.1. CIRCONSCRIRE LA PERFORMANCE	- 84 -
3.1.2. LA PERFORMANCE, UNE EXPÉRIENCE SENSIBLE	- 85 -
3.1.2.1. La place du public	- 85 -
3.1.2.2. Perceptions et sensations	- 87 -
3.1.3. LA PERFORMANCE COMME RITUEL : LA NOTION D'ENTRE-DEUX	- 89 -
3.2. UNE PHILOSOPHIE QUEER	- 91 -
3.2.1. ÉMERGENCE DE LA PENSÉE QUEER	- 91 -
3.2.2. UNE PENSÉE DE LA DÉCONSTRUCTION : OUBLIS ET UTOPIES	- 96 -

3.2.3. PENSER LE MONDE DANS LA RELATION	- 99 -
3.2.4. DÉFIER LES BINARISMES ET HABITER « L'ENTRE »	- 102 -
3.2.5. DÉSIRER AUTREMENT DANS LA RELATION	- 104 -
3.2.6. LES GRANDS PRINCIPES COMME BALISES DE LECTURE	- 107 -
3.3. LE QUEER COMME THÉORIE CRITIQUE DU CIRQUE	- 108 -
3.3.1. LE CIRQUE EST QUEER, UN POINT C'EST TOUT (BATSON, 2018)	- 109 -
3.3.2. DE LA REMISE EN QUESTION DU GENRE À LA NOTION D'AUTRE	- 111 -
3.3.3. UNE IDÉE DU QUEER QUI INSPIRE MA POSTURE CONCEPTUELLE	- 114 -
3.3.4. LE CIRQUE ET LE QUEER DANS CETTE THÈSE	- 117 -

CHAPITRE 4 / DEUX TERRAINS, DEUX MÉTHODOLOGIES (ET UNE PANDÉMIE) - 120 -

4.1. CADRE MÉTHODOLOGIQUE	- 120 -
4.1.1. UNE MÉTHODE QUALITATIVE	- 120 -
4.1.1.1. L'approche	- 120 -
4.1.1.2. Considérations	- 121 -
4.1.2. UNE ÉTUDE DE CAS PAR TERRAIN	- 123 -
4.1.2.1. Stratégie de l'étude de cas	- 123 -
4.1.2.2. Deux cas, deux temporalités de recherche	- 125 -
4.2. DÉROULEMENT DE LA COLLECTE DE DONNÉES	- 128 -
4.2.1. EN EXPLORATION PENDANT <i>CIRQUE OFF</i>	- 128 -
4.2.2. MÉTHODES DE CUEILLETTE	- 131 -
4.2.3. TERRAIN CARMAGNOLE	- 131 -
4.2.4. TERRAIN CIRQUE PERFORMATIF	- 134 -
4.2.5. AUTRES CONSIDÉRATIONS POUR LES ENTREVUES	- 138 -
4.2.6. DOCUMENTS ET ŒUVRES CONNEXES	- 141 -
4.2.7. PROTOCOLE ÉTHIQUE	- 141 -
4.2.8. LES NOTES DE RECHERCHE	- 142 -
4.3. L'ANALYSE DES DONNÉES	- 143 -
4.3.1. UNE ANALYSE INDUCTIVE	- 143 -
4.3.2. LA SCÈNE D'ÉNONCIATION	- 143 -
4.3.3. LES RÉSULTATS	- 144 -

CHAPITRE 5 / LA PERFORMANCE CARMAGNOLE, UNE EXPÉRIENCE UTOPIQUE POUR L'ÉMANCIPATION DE LA COMMUNAUTÉ CIRCASSIENNE - 147 -

5.1. LE TERRAIN CARMAGNOLE	- 148 -
5.1.1. ENFANT DES LOFTS ET DU CIRQUE SOCIAL	- 148 -
5.1.2. CARMAGNOLE D'HIER À AUJOURD'HUI	- 150 -
5.1.3. L'EXPÉRIENCE CARMAGNOLE : ENTRÉE EN SCÈNE	- 154 -
5.1.3.1. Préliminaires Apocalyptiques	- 154 -
5.1.3.2. CÂPOTA, cabaret osé	- 159 -
5.1.3.3. Les Érotisseries	- 161 -
5.1.3.4. Le cabaret Du Corps Dada	- 162 -
5.1.3.5. UNE EXPÉRIENCE SOCIALE	- 164 -
5.2. UN ENJEU SOCIAL AVANT TOUT	- 167 -
5.2.1. LA PERFORMANCE CARMAGNOLE : UN ACTE DE RITUEL	- 167 -
5.2.2. UNE COMMUNAUTÉ D'ENTRE	- 169 -
5.3. DÉMONTER LES CADRES DU MILIEU	- 171 -

5.3.1. DÉDRAMATISATION DE LA PERFORMANCE	- 172 -
5.3.2. DÉPOLARISATION ARTISTIQUE	- 175 -
5.3.3. UN ESPACE ARTISTIQUE D'ENTRE	- 178 -
5.4. LE CORPS AU CENTRE D'UN PROCESSUS D'ÉMANCIPATION	- 180 -
5.4.1. CHANGER LES REPRÉSENTATIONS À PARTIR DES CORPS SUR SCÈNE	- 181 -
5.4.2. RÉ-ÉROTISATION DE LA RELATION AU MONDE POUR UNE NOUVELLE CITOYENNETÉ	- 184 -
5.4.3. EXPLORER LE SOCIAL PAR UN CORPS EN RELATION	- 186 -
5.4.4. LE CORPS INDISCIPLINÉ DE LILI	- 190 -
5.5. PARADOXES ET RÉCONCILIATION	- 192 -

CHAPITRE 6 / VERS UN CIRQUE PERFORMATIF D'EXPÉRIENCE ET D'AFFRANCHISSEMENT **- 198 -**

6.1. LE CIRQUE PERFORMATIF : 4 ARTISTES ET 6 PERFORMANCES	- 200 -
6.1.1. ANDRÉANE LECLERC	- 200 -
6.1.1.1. Sa démarche	- 200 -
6.1.1.2. Cherepaka	- 203 -
6.1.1.3. À L'Est De Nod	- 205 -
6.1.2. ÉMILE PINEAULT	- 209 -
6.1.2.1. Sa démarche	- 209 -
6.1.2.2. Normal Desires	- 210 -
6.1.2.3. More Than Things	- 211 -
6.1.3. CLAUDEL DOUCET	- 214 -
6.1.3.1. Sa démarche	- 214 -
6.1.3.2. Se Prendre	- 216 -
6.1.4. FRANÇOIS BOUVIER	- 218 -
6.1.4.1. Sa démarche	- 218 -
6.1.4.2. I Miss Grandma So Sad, Ton Sang Coule Dans Mes Veines	- 220 -
6.1.3. DES TENDANCES COMMUNES SE DESSINENT	- 222 -
6.2. DES APPRENDRE POUR SE RENOUVELER	- 223 -
6.2.1. SE DELESTER	- 224 -
6.2.2. DÉFAIRE POUR SE RENOUVELER	- 225 -
6.2.3. DÉSIDENTIFICATION ET TRANSDISCIPLINARITÉ	- 229 -
6.2.4. REPENSER LA PROUESSE	- 233 -
6.3. DES PERFORMANCES DE LA RELATION : DIALOGUES ET TRAVERSÉES	- 235 -
6.3.1. L'ESPACE D'ENTRE : SENSATIONS, REPROGRAMMATIONS ET UTOPIES	- 236 -
6.3.2. HABITER L'ESPACE AUTREMENT	- 242 -
6.3.3. EN DIALOGUE AVEC LE PUBLIC	- 246 -
6.3.4. LA PERFORMANCE : UN LABORATOIRE VIVANT	- 248 -
6.3.5. DE LA RELATION AU PARADOXE : SORTIR DE LA BINARITÉ	- 250 -
6.4. DES PERFORMANCES INCLASSABLES ET PARADOXALES	- 253 -

DISCUSSION : PARADOXES ET UTOPIES **- 256 -**

RÉFÉRENCES **- 267 -**

ANNEXE 1 **- 280 -**

<u>ANNEXE 2</u>	<u>- 284 -</u>
<u>ANNEXE 3</u>	<u>- 290 -</u>
<u>ANNEXE 4</u>	<u>- 298 -</u>
<u>ANNEXE 5</u>	<u>- 302 -</u>
<u>ANNEXE 6</u>	<u>- 309 -</u>
<u>ANNEXE 7</u>	<u>- 312 -</u>
<u>ANNEXE 8</u>	<u>- 314 -</u>
<u>ANNEXE 9</u>	<u>- 315 -</u>

INTRODUCTION

Préambule

Je suis arrivée au doctorat par hasard, par un concours de circonstances heureuses qui m'ont menée à rencontrer le Professeur Louis Patrick Leroux grâce à notre mise en contact par l'intermédiaire de Roy Gomez Cruz, à qui je donnais des cours de *corde lisse*, ma discipline de cirque. Jamais je ne m'étais imaginée m'embarquer dans un tel projet mais quand il a surgi, il a semblé évident. Assortir ma pratique de cirque, dans un rapport très physique à la discipline, d'une réflexion intellectuelle dans une posture plus mentale, m'est apparu tout à fait complémentaire non seulement pour l'équilibre de vie personnelle que je cherchais mais aussi pour les deux démarches en question. Quelle aventure...

Je me suis conformée à un certain cadre de thèse plutôt conventionnel avec lequel je me suis autorisée, avec l'aval bienveillant de mon comité de supervision, à prendre quelques libertés. En effet, si je n'ai pas fait de thèse-crédation car ce n'est pas ce qui s'est présenté à moi, j'ai appréhendé le doctorat et l'écriture de la thèse comme un acte de création en soi. C'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles j'écris à la première personne du singulier. Le processus est très similaire à tout processus de création artistique. Le résultat est une mise en mots dans laquelle il y a beaucoup de soi, de par le prisme analytique choisi, les prises de positions parfois, mais également dans la forme, par la langue, la structuration et donc finalement, au sein même du contenu. Être thésarde est aussi une posture dans le monde, comme celle d'être artiste. Car la démarche s'inscrit en dehors des temporalités contemporaines, sur un temps très long, un temps pas toujours productif au premier abord. Il paraît à la plupart des personnes extérieures, inutile ou « pas vraiment un travail ». Pas vraiment nécessaire ? Un terme qui résonne particulièrement aujourd'hui, en pleine COVID, alors que depuis des mois nous cherchons à ordonner le monde selon des services et des tâches les plus nécessaires – face aux plus « superflus ». On peut décider de penser que faire une thèse est absolument nécessaire, pour la nouvelle connaissance qu'elle apporte, ou relativement futile car pas du tout indispensable. Je me reconnais dans les deux représentations, et je rajouterai que le fait que ce ne soit pas absolument indispensable rend l'acte particulièrement nécessaire,

dans un monde qui va vite et recherche avant tout le retour sur investissement rapide. C'est donc un acte engagé que d'aller à contretemps, et il l'est d'autant plus dans mon cas car mon doctorat a été très peu financé. Je revendique le « non-nécessaire » parce que je continue de croire que c'est ce qui participe à la poésie du monde. Aussi l'acte de faire une thèse a t'il tout, pour moi, du geste créateur et porte en lui sa beauté.

Je reconnais toutefois que prendre ce temps-là pour penser est un luxe. Cela a été un processus personnel auquel l'objet final ne rend que moyennement justice. Il y a des frustrations à toucher du doigt, entrouvrir des portes, s'arrêter là. Il y a surtout beaucoup de questions, de remises en question, de doutes. Mais il faut bien s'arrêter.

Contexte de la recherche

Mon projet s'inscrit dans un mouvement académique récent et actuellement en plein essor au plan international, des études en cirque, suite à la naissance et au développement du cirque contemporain depuis une trentaine d'années. Avec cette recherche, je contribue activement à la formation et à l'enrichissement de ce courant. En France, un groupe de chercheur.e.s sur le cirque est en train de se structurer en ralliant des académiques au niveau européen (Collectif des Chercheur.es sur le Cirque) qui permet la mise en commun d'informations, qui promeut la collaboration, encourage l'interdisciplinarité, afin de donner plus de visibilité à la recherche sur le cirque dans le monde universitaire mais toujours très proche des pratiques. Au Canada, c'est aussi un champ de recherche nouveau qui émerge d'un besoin de comprendre une scène contemporaine québécoise à la charnière entre la recherche artistique et l'industrialisation de la créativité. En 2010, le *Montreal Working Group on Circus Research* a été créé par le Professeur Louis Patrick Leroux pour rassembler des chercheur.e.s de diverses disciplines autour des problématiques liées à l'effervescence et au renouvellement des arts du cirque au Québec. Le cirque québécois a par ailleurs fait l'objet d'une recherche d'envergure menée par Louis Patrick Leroux et Charles Batson dont les analyses transversales ont été publiées dans l'ouvrage *Cirque Global* en 2016. Cette étude majeure met en exergue l'influence du cirque québécois au niveau international en apportant une vision cosmopolite et globaliste de celui-ci. Mon analyse est, en quelque sorte, un pendant local de cette étude. Or mon travail s'inscrit dans un courant plus spécifique de recherches sur l'altérité

dans les études circassiennes, c'est à dire des recherches qui s'intéressent à la représentation de l'Autre, « the other », celui ou celle qui ne porte pas les attributs de la norme (projet initié, entre autres, par le projet international *Circus And Its Others*, piloté par Charles Batson et Karen Fricker). En documentant des performances artistiques montréalaises qui ont très peu fait l'objet d'analyses, je complète la compréhension du milieu du cirque québécois en présentant les enjeux socio-esthétiques d'une partie d'un cirque plus local. À un niveau plus macro, ce projet participe à la documentation et à la théorisation du cirque en général. J'ambitionne, avec cette thèse, à contribuer à l'élaboration d'un savoir encore pauvre et à la construction d'une culture de la discipline.

Il est difficile d'établir avec précision le début de mon travail et de le délimiter. Il est nourri et construit de connaissances accumulées plus ou moins consciemment et d'échanges plus ou moins formels et formalisés. J'ai défini la création et la performance comme objets d'étude mais il est indéniable que le recueil de données a débordé de ces cadres-là et que le matériau d'étude a bénéficié d'autres éléments de contexte, émergents de mes propres expériences sociales, personnelles et professionnelles du cirque ici et ailleurs. D'autre part, j'ai dû m'adapter à un contexte qui a fortement changé entre le début de mon second travail de terrain et la fin de la rédaction de cette thèse, à cause d'une pandémie qui nous a frappé.e.s en mars 2020. Par ailleurs, étudier des personnes, même lorsque ce sont des artistes habitué.e.s à se représenter devant public, peut s'accompagner de certains enjeux. Les artistes de cirque spécifiquement, ont déjà fait l'objet d'études, notamment à l'École Nationale de Cirque de Montréal et j'avais eu des témoignages du fait que certain.e.s se sentaient parfois observé.e.s « *comme dans un bocal* ». D'autre part, ce qui m'avait été confié au hasard de discussions informelles lors d'ateliers, était leur frustration de voir les deux mondes artistique et académique si peu communiquer. Les résultats, selon elles.eux, étaient rarement partagés de manière accessible, les deux mondes ne parlant pas la même langue. Cette observation m'a accompagnée tout au long de ma thèse : comment rendre au milieu tout ce travail d'enquête et d'analyse ? De mon côté, je m'embarquais sur un terrain où j'étais moi-même connue en tant que praticienne, membre de la communauté artistique de cirque, avant d'être reconnue comme chercheure. Jongler avec ses deux casquettes a été un petit défi au début, notamment lorsque j'interviewais les personnes dans les locaux de notre espace d'entraînement. Nous descendions de la salle de gym, après nous être croisé.e.s sur nos agrès respectifs, nous

retrouvions dans l'espace commun, et devions changer de mode d'interaction et engager une discussion où les rapports de pouvoirs pouvaient sembler altérés. Initialement, j'ai appréhendé mon double statut, mais au fur et à mesure des rencontres, voyant que les échanges étaient faciles, j'ai pris conscience d'une chose importante. Ce rôle que j'occupais dans la communauté au même titre que certain.e.s des artistes que j'étudiais, permettait de constituer des liens de confiance qui, au contraire de ce que j'avais pu penser, me donnaient accès à une connaissance qui ne m'aurait peut-être pas été partagée autrement. Les références communes étaient aussi très utiles. Certain.e.s m'ont d'ailleurs explicitement informée qu'il.elle.s se sentaient à l'aise de me partager leurs travaux, et que j'écrive sur elles et eux, mais qu'il.elle.s n'auraient pas accepté la démarche de n'importe qui. Finalement, les échanges tout au long de cette recherche ont été fluides, naturels et amicaux. Et cette place, d'où je parle, joue donc un rôle essentiel dans le processus et le résultat de ce travail doctoral.

Les origines de ma thèse : du cirque social au « cirque alternatif »

J'ai rencontré le cirque au début de l'adolescence, par un certain hasard. Alors que j'avais 12 ans, ma mère, ayant vu une petite annonce dans le village où nous allions faire nos courses, m'a demandé si cela pourrait m'intéresser de faire un stage de cirque. Le stage m'a donné envie de poursuivre dans ce nouvel univers et j'ai voulu m'inscrire aux cours amateurs pour adolescent.e.s. Les cours étant complets pour l'année, mon père m'a poussée à aller y faire le pied de grue. Chaque mercredi pendant plusieurs semaines, je me suis plantée devant la salle des fêtes où avaient lieu les ateliers, avec un air d'envie, jusqu'à ce que les professeur.e.s cèdent à m'accepter dans leur cours. Et c'est ainsi que je plongeais.

J'ai donc d'abord découvert le cirque en France, où le cirque contemporain y est très présent et porte une identité bien à lui avec des valeurs et des questionnements qui lui sont propres. Je l'ai rencontré par la pratique avant d'en être aussi spectatrice. Puis en 2008, j'ai rédigé un mémoire de maîtrise de sociologie sur la professionnalisation du cirque contemporain en France. En 2014, je suis partie six mois au Cambodge et au Népal dans deux cirques sociaux, y enseigner les disciplines aériennes comme je l'avais déjà fait quelques années plus tôt à Buenos Aires. Je suis revenue en 2015 avec tout un tas d'observations et de questionnements nouveaux et c'est à ce moment-là que,

fraîchement arrivée à Montréal, j'ai découvert un écosystème circassien local plus complexe que celui qui était présenté au grand public et connu de l'extérieur. D'ailleurs, aux frémissements de ma thèse, c'était vers les formes performatives issues du cirque social que se concentraient mes questionnements. J'avais noté que les spectacles du cirque social montréalais portaient les esthétiques de la marginalité des artistes et je m'intéressais à la capacité dans ces performances à changer le regard porté sur la différence. Mais le temps doctoral est long, c'est tout un processus qui m'a finalement amenée légèrement ailleurs que là où je pensais me rendre initialement. Cela s'est fait naturellement, au gré de lectures, de rencontres, des intérêts qui évoluent, des enjeux d'un milieu qui changent. En m'intéressant à la particularité des esthétiques émergeant du groupe de cirque social montréalais, Cirque Hors Piste, j'ai fait le lien avec celles de la compagnie Carmagnole, compagnie qui a alors attiré mon attention. J'ai commencé à rencontrer et à mieux connaître tout un pan du cirque montréalais que je considérais plus « alternatif » et c'est par ce biais-là que mon sujet de recherche s'est dessiné petit à petit. J'ai découvert de l'intérieur des artistes et des communautés peu médiatisées et peu documentées et touché du doigt leur engagement dans le milieu et leurs potentiels impacts sociaux et esthétiques. J'ai croisé la route d'Andréane Leclerc, artiste et créatrice moins reconnue par le milieu cirque officiel, et le travail artistique de cette femme, assorti de celui d'Éliane Bonin, une des fondatrices de Carmagnole, m'ont paru parler d'autres possibilités de créer et de performer du cirque à Montréal.

Le cirque, un lien au social à part

Les arts du cirque sont une discipline artistique reconnue comme telle depuis peu (1985 en France, 2001 au Québec et 2005 au Canada) qui entretient un rapport singulier avec la société. Il est d'ailleurs intéressant de noter que, dans les réflexions sur une terminologie adaptée aux pratiques de « cirque social », une des réactions qui revient constamment est celle de se demander si les termes ne sont pas redondants puisque le cirque, pour beaucoup, porte intrinsèquement une dimension sociale. Toujours un peu à la marge, longtemps itinérant et communautaire, il a gardé de son histoire une relation intéressante au social : fortement impliqué au niveau de la communauté, porteur de valeur de solidarité et fortement engagé pour le développement personnel de chacun. Il représente aussi pour le public, mais également chez les artistes, un monde décalé où les règles de la société ne s'appliquent pas nécessairement, où il est possible de s'inventer autre,

de rêver à un autre monde possible, où se créent des utopies. Selon moi, le cirque dit quelque chose de divergent, il se déplace par rapport à un social donné, à un contexte particulier. Aussi, le développement des arts du cirque semble-t-il s'inscrire en relation avec le social, que ce soit à travers les représentations qu'il s'en fait et qu'il transmet, ou à l'inverse en réagissant au contexte social dans lequel il évolue, soit par adaptation, soit en résistance. Or cette relation fascinante au social de prime abord légèrement paradoxale, m'a tout de suite semblé être un axe d'étude intéressant car en relation avec divers éléments, parmi lesquels, ses évolutions esthétiques. C'est ainsi que ce travail de recherche est devenu une réflexion sur le lien entre formes performatives et pensée du social, comment l'une informe l'autre, et réciproquement.

Le terrain d'étude qui se dessinait petit à petit devant moi, simultanément à la prise de conscience de ses enjeux pour la discipline, est constitué des artistes de cirque montréalais.es qui se décentraient, voire même se désolidarisaient de l'approche créative majoritaire du milieu. Or il m'intéressait d'examiner quel regard sur le monde était communiqué par ces nouvelles démarches créatives et formes performatives. Pour parler ensemble de ces démarches, pourtant différentes par des aspects qui seront identifiés dans la thèse, j'ai commencé à utiliser le terme de « cirque alternatif » bien que je ne fusse pas tout à fait à l'aise avec lui. C'est en tournant autour de ce terme et ce concept que je suis arrivée aux théories queer qui permettaient de donner des éléments de précision par rapport à ce qui était sous-entendu par la dimension alternative propre à ces performances. Je découvrais alors dans les théories queer une pensée du monde qui m'a semblé dès le départ résonner avec ce que je savais, ce que je sentais du cirque dans ses formes moins commerciales, moins formatées, moins en prises avec le marché, et pourtant tout à fait ancrées dans des réflexions et enjeux sociétaux actuels. Elles constituaient des pistes conceptuelles qui offraient une lecture du social donnant du sens aux performances de cirque en question. En effet, dans un contexte québécois où le cirque a suivi une standardisation de ses pratiques et de ses productions qu'on pourrait nommer normalisation, et puisque je faisais le constat que le cirque avait une tendance à évoluer en cherchant à fuir la norme, la pensée queer représentait une pensée non normative du monde qui m'a semblé pertinente pour proposer une lecture de certains mouvements performatifs plus à la marge. C'est ainsi que le terme queer a remplacé celui d'alternatif laissant ainsi la place de spécifier et nommer plus tard dans la thèse, les démarches étudiées.

Déroulé

Le **chapitre 1** est une contextualisation des évolutions du cirque dans les quarante dernières années en ce qui a trait à son rapport au social en lien avec le développement de écritures scéniques et des formes performatives. J'établis d'abord le postulat que le cirque existe dans un rapport à la norme particulier, à la fois très en prise avec l'air du temps et offrant un regard légèrement décalé. D'ailleurs le cirque évolue dans une ambivalence entre son désir d'intégration et sa volonté de rester un monde à part. Le chapitre se déroule en établissant le lien de ces évolutions et les représentations sociales qu'elles portent. En m'intéressant principalement à ce qu'il s'est passé dans les milieux français et québécois qui parlent, ensemble, d'un mouvement global – mais qui n'est pas le seul –, je présente les processus d'institutionnalisation et d'« artification » (Guyez, 2017) du cirque qui ont eu lieu depuis les années 1980. Le statut de l'artiste de cirque a changé avec le milieu qui se structurait suite à la reconnaissance du cirque comme art. Or Nathalie Heinich (2005, 144) explique que les évolutions des courants esthétiques ne sont pas essentiellement issues de mouvements proprement artistiques mais sont liées à des « événements socio-historiques qui positionnent les artistes face à des enjeux sociétaux ». C'est pourquoi l'institutionnalisation, c'est-à-dire l'organisation du milieu grâce à la formalisation de l'enseignement, à la création d'écoles professionnelles, au développement de réseaux professionnels et de systèmes de soutien financier au secteur, ont eu des impacts fondamentaux sur l'évolution des formes performatives du cirque. Ceci est vrai en France, comme au Québec, même si les contextes et les milieux diffèrent. Suite à l'institutionnalisation, le phénomène d'artification du cirque a enclenché le pas (Maleval, 2010). Les artistes du désormais dénommé cirque contemporain, ont commencé à rechercher le potentiel expressif de chaque discipline en les frottant aux autres arts de la scène. En puisant des influences dans les autres arts tels que le théâtre, la danse et les arts de la Performance, le cirque a accueilli une pluridisciplinarité qui a flouté les catégories disciplinaires artistiques classiques. Ce processus a eu des impacts considérables sur les écritures et les compositions du cirque à partir d'une modification du travail avec les appareils acrobatiques, d'un rapport à la prouesse et à la maîtrise qui a fondamentalement changé, d'une relation nouvelle au corps de l'artiste, et enfin d'une tendance à la politisation de l'acte créateur (Lavers, Leroux et Burt, 2020). « Le cirque semble

ainsi réussir à concilier les deux assertions du terme « performance », l'exploit et l'acte signifiant. Il tourne l'ambiguïté à son avantage et prouve que sa performativité « spectaculaire » peut, quand c'est nécessaire, recouvrir une performativité d'un autre ordre, réattribution du sens par une relecture du réel » nous dit Simon Carrot, metteur en scène de cirque et auteur d'un mémoire maîtrise (2018, 93). C'est un constat qui sera très présent tout au long de cette thèse. En effet, ce chapitre se poursuit en offrant de nombreux exemples contemporains, qui me permettent de présenter un cirque où les sensations sont au cœur du processus créatif et de la performance. Le cirque s'éloigne de la démonstration de compétences pour proposer des expériences où c'est par le ressenti, de l'artiste et du public, que sont proposées de nouvelles perspectives sur le monde. J'argumente ainsi que la performance de cirque s'attèle à offrir d'autres points de vue. S'éloignant des clichés de sa discipline, c'est un art où les règles habituelles n'ont plus de pertinence, un art qui se joue des polarités, qui se plaît dans les ambivalences, et cherche, plus que tout, à ouvrir vers d'autres expériences du monde, en se situant dans les espaces intermédiaires de ce dernier. Le cirque n'est-il pas le parangon des paradoxes ? Naviguant sans cesse entre les extrêmes et n'ayant pas peur des contradictions, ne parle-t-il pas d'un monde où les catégories n'ont pas de sens ? Son évolution n'est-elle permise que parce qu'il continue à aspirer à créer de micro-utopies, ancrées dans les problématiques modernes, et qui permettent de penser en dehors des boîtes et d'imaginer d'autres possibles ?

Le **chapitre 2** met l'attention sur le cirque québécois, et notamment le cirque montréalais. Bien que son histoire débute en marge des autres arts, depuis la rue, le cirque québécois est aujourd'hui mondialement reconnu comme une des références, à la fois technique, esthétique et en termes de développement. Répondant à des injonctions d'un monde capitaliste et globalisé, trois grosses compagnies dominent ce milieu et sont le symbole d'un succès économique unique (Leroux, 2016) qui continue de donner à la discipline un statut particulier, quoique toujours un peu en marge des réseaux artistiques traditionnels, qui est légèrement inadéquat. Car en effet, cette réussite fait de l'ombre à un écosystème plus diversifié, plus complexe, parfois plus similaire aux autres formes d'art vivant mais aussi plus pauvre et moins visible. Il y a en effet d'« Autres cirques » qui proposent d'autres formes performatives portant des représentations sociales différentes de celles des spectacles grand public qui règnent en maîtres sur les scènes québécoises et font la gloire du cirque québécois à l'international. Car ces derniers font la part belle à la démonstration de prouesse

et aux mises en scènes sensationnelles, en offrant aujourd'hui une version standardisée de la marginalité, de la notion d'Autre, ou d'authenticité. Fruits de l'institutionnalisation et de décades d'artification, de plus en plus de performances prennent leurs distances avec les objectifs de performance technique et de l'exploit spectaculaire pour faire place aux aspirations à créer des formes plus petites, plus intimes, plus proches des sensations des artistes. S'éloignant du désir d'impressionner dans la maîtrise, elles portent l'intention de donner aux spectateurs et spectatrices un rôle actif dans la réception des performances. D'autre part, les compositions s'éloignent des tentatives d'intégrer de la fiction aux spectacles de cirque, pour s'orienter vers des écritures qui se focalisent avant tout sur l'expérience sensible. Non homogènes mais fortement interconnectées, ces démarches se positionnent comme de véritables alternatives tout en ayant des postures paradoxales face au milieu du cirque. Le chapitre présente un certain nombre de ces démarches pour dresser un portrait d'un milieu à la fois fortement structuré mais plus diversifié qu'il n'y paraît et surtout, en grande mutation. Par exemple, des acteurs surprenants, comme certains issus du cirque social, peuvent aujourd'hui participer à changer les règles et à porter de nouvelles valeurs sur le devant des scènes. En effet, ces nouvelles tendances, qui ne sont pas majoritaires mais toutefois non négligeables, donnent à penser que le cirque montréalais continue à évoluer, souvent depuis les marges, à la fois dans ces formes performatives et dans ses représentations du monde, à partir d'un mouvement commun, qui semble s'opposer aux normes socio-esthétiques en place. Il est d'ailleurs intéressant de noter que, depuis ses tout débuts, le cirque évolue à partir des marges, ou en tout cas, en se démarquant du centre. Aujourd'hui, le décentrement a lieu au sein même du milieu. Cela nous donnerait-il des signes de maturité du milieu ?

Le cadre conceptuel de l'étude présenté au **chapitre 3** se décline à deux niveaux. D'une part, ce sont les théories de la performance qui permettent de situer la recherche. D'autre part, la pensée queer permet de donner une lecture du social décalée, en dehors de la norme et de la normativité qui m'a donné des repères analytiques pour examiner certaines des démarches artistiques et des performances montréalaises qui se réinventent justement en dehors de valeurs sociales normées et normatives désormais portées par le milieu.

La recherche porte sur l'espace de la performance telle qu'elle est définie par Richard Schechner comme « action, interaction, and relation » (2006, 30) c'est-à-dire prenant en compte non seulement l'œuvre mais aussi l'espace, les conditions de réception et les échanges qui ont lieu

pendant la représentation. L'œuvre elle-même n'est pas suffisante à l'étude, elle est considérée dans l'espace social où elle est vécue. C'est pourquoi le public est pris en compte car il fait partie de la performance. La performance est donc une expérience sociale, qui porte en elle des représentations sociales. La pensée queer est un espace conceptuel qui permet d'imaginer une autre relation au monde social, en dehors d'une pensée dominante. La pensée queer est inspirée des théories poststructuralistes dont les penseurs Gilles Deleuze et Felix Guattari, Jacques Derrida, Michel Foucault sont les principales références. Elles sont aujourd'hui une critique d'une pensée du monde binaire, vertical et productif, calquée sur la prédominance de l'hétéro-normativité, et proposent de nouveaux outils intellectuels pour réfléchir le monde autrement. En mettant en lien divers penseurs et penseuses queer contemporains tel.le.s que Judith Butler, Judith Halberstam, José Muñoz et Paul B. Preciado, mis en perspective avec le système philosophique proposé par Deleuze et Guattari et d'autres auteurs comme Serge Gruzinski, je fais ressortir des principes qui me semblent représenter une nouvelle manière de concevoir le monde. Cette pensée se déploie autour de la non-reproduction des codes hérités et le refus de s'engager dans un acte de production qui évoquent le rejet de la verticalité et tendent à mettre de l'avant la pensée en rhizome, c'est dire la multiplicité, sans point central, et offrant la possibilité de se développer dans toutes les directions en même temps (Deleuze, 1980 ; Halberstam, 2011). Ces nouveaux espaces de pensée représentent une certaine forme d'utopie conceptuelle (Muñoz, 2005). Il est question d'une vision du monde dans la relation, qui va à l'encontre des catégorisations mais qui désire pouvoir se réinventer dans le présent, à chaque instant, dans une idée de traversée et de transformation permanente (Preciado, 2018, 2019, 2020). Enfin, c'est la notion d'Entre (Gruzinski, 1999), qui permet de réconcilier tout cela en pensant les passages et l'hybridité d'un monde multiple, en mouvement, non binaire et non unilatéral. Ces éléments forment le cadre de pensée qui me guident dans l'analyse des performances qui viendront aux chapitres 5 et 6. Comment ces éléments donnent-ils des perspectives nouvelles pour mieux comprendre les démarches performatives et performances de certain.e.s artistes de cirque montréalais.es et ainsi faire le lien entre vision du monde et forme performative ? Enfin, le chapitre se clôt sur un état des lieux des réflexions établissant des ponts entre pensée queer et cirque, ce qui me permet de situer ma posture au sein de ces nouvelles approches artistico-intellectuelles.

Nous entrons sur les terrains de recherche au **chapitre 4**. La recherche a officiellement commencé par une première étude exploratoire ayant eu lieu à l'été 2017 lors d'une rencontre nommée *Cirque Off* qui avait pour objectif de réunir toutes personnes du milieu motivées à s'engager dans des discussions devant mener à des actions, pour vivifier et diversifier le milieu cirque au niveau de ses pratiques, ses créations, ses ressources. Deux des initiatrices de cet événement, Éliane Bonin et Andréane Leclerc, sont devenues le centre de mon attention et j'ai entamé ma recherche à partir de leurs démarches, très différentes, mais connectées dans une certaine mesure. Au travail d'Andréane est venu s'ajouter le travail artistique de trois autres créatrices et créateurs de formes nouvelles de cirque : Claudel Doucet, Émile Pineault et François Bouvier. Deux études distinctes ont ainsi vu le jour, une sur la compagnie communautaire fondée par Éliane Bonin, Les Productions Carmagnole, et l'autre, sur le regroupement de démarches nouvelles qui tendent vers l'émergence de ce qui pourrait être nommé, « le cirque performatif ». Mon approche qualitative donne la parole aux artistes, et au public quand c'est possible, à partir d'entrevues de chaque partie, complétées par des observations de performances et de captations de spectacles. Comme je le disais plus haut, c'est une recherche qui a bénéficié de beaucoup d'informel dont il est difficile d'identifier avec précision les contours mais qui fait, je pense, la richesse de l'objet final. Le maître mot de la collecte de données a été l'adaptation. Travailler avec des artistes, dépendre de leurs calendriers de production ou de diffusion, souvent peu fiables, est un défi. Il a fallu accepter de me retrouver avec un matériau hétéroclite car soumis à des contraintes de création / production, aux captations pas toujours disponibles et parfois de piètre qualité, et tout cela d'autant plus compliqué par une crise sanitaire à partir du printemps 2020. Les deux chapitres suivants se composent comme des études de cas où les données d'observations et d'analyse s'entremêlent selon une approche méthodologique assumée qui cherche à mettre l'expérience sensible des phénomènes au cœur de l'écriture, qui se constitue alors elle-même comme un chemin vers la connaissance pour ne pas dire une forme de connaissance en tant que telle (Richardson, 2000). Les études de terrain en ressortent très différentes, car n'ayant pas été soumises aux mêmes conditions de collecte et d'analyse. Mais aussi parce qu'elles sont distinctes et qu'elles ont été pensées différemment. Bien que les études demeurent indépendantes, elles sont mises en perspective dans la discussion de fin de thèse car représentatives, ensemble, d'un mouvement commun pour le milieu.

Les passages personnels qui traversent le texte sont issus de réflexions et expériences intimes. Ils ne constituent pas de narration logique, mais cherchent à raconter quelques anecdotes ou tout

simplement sentiments. Ils établissent mon rapport au milieu du cirque québécois, à mon terrain de recherche, mon rapport au cirque, et moins fréquemment mon rapport à la recherche, comme support à la lecture mais aussi parce qu'il était important pour moi d'apparaître de manière plus visible qu'entre les lignes. Ils font leur apparition de manière sporadique, sans régularité selon les sujets que j'avais envie de partager et le lien que je voyais avec le texte formel.

Le **chapitre 5** est l'étude de quatre performances de Carmagnole. Prise dans sa globalité, la performance est considérée au travers de l'expérience qu'elle offre pour les artistes et le public ensemble. Ce chapitre met l'accent sur le rôle que ces espaces de performance jouent pour la communauté du cirque montréalais à la fois au niveau du dynamisme social du milieu qu'à celui du renouvellement des esthétiques. Carmagnole se présente comme une véritable utopie collective. La pensée queer me permet de déterminer les enjeux socio-esthétiques, pour le milieu, de ces espaces singuliers de créations artistiques, de jeu et d'échanges. À partir de l'identification d'une forme de ritualisation des événements Carmagnole et de la création d'une communauté temporaire, j'explore ce que ces espaces intermédiaires ouvrent comme potentialités artistiques et sociales. J'introduis la notion d'Entre comme élément central pour penser la place de Carmagnole dans l'écosystème du cirque montréalais, par sa capacité à faire communiquer différentes strates socio-artistiques qui ont peu l'habitude de dialoguer et de collaborer, lors d'expériences performatives de désapprentissage artistique, de désinhibition et de ré-érotisation visant à la connexion à soi, à la relation aux autres, et à la remise en mouvement du milieu à partir du collectif et de l'émancipation personnelle.

Le **chapitre 6**, lui, s'appuie sur 6 performances de 4 artistes différent.e.s, Anréane Leclerc, Claudel Doucet, Émile Pineault et François Bouvier, présenté.e.s ensemble, sous la dénomination de cirque performatif dans le cadre de cette étude. Cette dernière fait ressortir, dans une analyse transversale, le lien entre l'évolution des formes performatives et certains des éléments identifiés au chapitre 3 comme constitutifs d'une certaine pensée du monde. La réflexion se déploie à partir des principes d'oubli et de raté de Judith Halberstam, pour examiner les démarches des artistes de déconstruire les codes très figés des pratiques créatives du cirque montréalais, dans un désir de s'éloigner de la démonstration de prouesse physique. Le chapitre insiste ensuite sur l'aspiration de ces créatrices et créateurs à créer à partir d'une relation sensorielle, plutôt que de l'ordre de la maîtrise, avec leur

corps mais aussi avec ce qui semble extérieur à eux.elles. Je mène une réflexion sur la posture de dé-hierarchisation du monde, communiquée par ces performances, par laquelle tous les éléments de l'environnement sont considérés comme des partenaires d'interaction d'égal à égal. Aussi ces performances se révèlent-elles à partir d'expériences sensibles des artistes, dans l'environnement où elles ont lieu et par un renouvellement permanent, qui ne donne pas lieu à une forme tout à fait aboutie et qui fournit aux spectateur.trice.s une grande autonomie dans la réception de l'œuvre. Le concept d'Entre que j'amène dans ce cadre-ci est symbolique. Il représente un nouvel espace créatif imaginaire et utopique de la performance, dans l'intention de repousser les limites physiques, psychologiques, sociales et politiques, qu'elles soient concrètes ou abstraites.

Finalement, la conclusion propose de réconcilier les deux terrains d'étude en mettant l'accent sur ce qui les rapproche et sur les paradoxes qu'ils portent. Tout au long de cette thèse, je cherche à montrer que des performances de cirque transportant une vision du monde aux échos queer, à Montréal, font bouger les formes et expériences performatives à partir de postures idéologiques décalées par rapport à celles de la majorité du milieu. Finalement, elles sont la preuve que le milieu a atteint un stade de maturité. Car en faisant bouger les frontières, les habitudes, les codes du cirque montréalais, depuis les marges, ces artistes et les espaces de performances qu'ils et elles proposent, prennent soin du milieu en y remettant du sensible et en le rendant plus riche et plus ouvert.

CHAPITRE 1 / LE CIRQUE : UN ESPACE DÉCENTRÉ POUR REPENSER LE SOCIAL

« Le cirque présente à la fois des monstres et des créatures célestes. C'est en ceci qu'il est un système du monde. »
Chagall.

1.1. Le cirque : symboliques et représentations

Je propose, dans ce premier chapitre, de dresser le portrait des représentations majeures dont le cirque fait l'objet, et dont il se revendique en ce qui a trait à son rapport au social, entre normativité et altérité dans ses modes de vie, pratiques et esthétiques. Si le cirque a, depuis toujours, un rapport singulier à la norme en flirtant avec la marginalité, les codes relatifs à ces deux derniers ont changé et les postures du cirque, évolué. Par exemple, s'il existe une nostalgie du cirque d'antan comme espace marginal, soupape de la norme, il est devenu aujourd'hui un espace plutôt normalisé et codifié et, c'est dans les créations de cirque plus actuelles que peut se repenser le social. Reste qu'au cirque, les deux mondes, social et créatif, sont intrinsèquement liés. En effet, dans le cadre de mon travail de thèse amorcé dans ce chapitre, je vais porter une attention particulière à ce que les performances de cirque transmettent comme pensée du social. Ce premier chapitre est une mise en contexte des évolutions socio-performatives du cirque, en m'appuyant essentiellement sur l'exemple de la France et du Québec, qui sont deux territoires où le cirque est fortement développé, et souvent utilisés comme références.

Le cirque étant un monde multiple et encore relativement peu formalisé au niveau des terminologies, je m'efforcerai d'être aussi précise que possible en proposant une nomenclature par tâtonnement. Je parlerai de cirque traditionnel pour évoquer sa forme familiale, itinérante et généralement avec animaux. On dit que le « nouveau cirque » est né en France dans un contexte de remous social en 1968. Le cirque est soudain apparu comme un medium artistique adapté pour s'engager politiquement et « se faire écho des questionnements du monde » (Jacob, 2017). Ce mouvement de renouveau du cirque s'opposait fermement à la tradition, notamment à la présence d'animaux et, se poursuivait dans la professionnalisation et l'artification du cirque, aussi bien au

niveau des institutions que de sa forme. Il devient miroir ou critique du monde (Jacob, 2017 ; Lavers, Leroux et Burt, 2020). La dénomination « cirque contemporain » naît en France plus tard, de l'évolution du cirque par les artistes issus des premières promotions des écoles professionnelles. Il est aujourd'hui connu pour avoir des esthétiques particulières et reconnaissables. Le terme « cirque contemporain » regroupe aujourd'hui un mouvement de cirque qui n'est plus uniquement français. Ce terme est aussi utilisé au Québec. Toutefois, il reste assez lié à la France et est assez connoté, c'est pourquoi certain.e.s artistes n'acceptent pas toujours d'être catégorisés ainsi. D'après Ariane Martinez, dans son article qui analyse la dramaturgie du cirque contemporain français (2012), ce qui distingue la génération du nouveau cirque de celle du cirque contemporain sur le plan de l'écriture, est le fait que le premier est un mouvement de cirque fondé sur la capacité de la discipline à offrir un matériau particulier adapté à l'expression artistique du monde. Il est aussi souvent autoréférentiel – je reviendrai là-dessus – allant à la recherche de son identité et de sa place, souvent dans la revendication d'un rapport au monde singulier. Le second porte son attention sur la ou les formes circassiennes en tant que telles. Je nommerai « cirque d'aujourd'hui », « cirque actuel », « cirque d'auteur.e » ou encore « cirque de création », l'ensemble des formes de cirque qui existe de nos jours - hormis le cirque traditionnel - et qui constitue une grande diversité d'approches et d'esthétiques plus ou moins caractérisées. Lorsque « cirque » ou « arts du cirque » seront employés seuls, c'est que je tenterai une généralisation de ce que cette discipline englobe. On parle de circassiennes et circassiens en référence aux artistes de cirque. Je tenterai de rester la plus précise possible quant à l'utilisation de cette terminologie.

1.1.1. Contexte : le cirque, un pied dedans un pied dehors

Depuis quelques décennies, le cirque, à l'origine de tradition familiale, s'est professionnalisé et les formes se sont complexifiées et diversifiées en Europe, au Québec et dans le reste du monde. Parler du cirque aujourd'hui relève du défi, tant il prend des formes variées selon les compagnies et les contextes au sein desquels il se crée et se développe. Il n'existe pas aujourd'hui une manière de faire du cirque, mais bien *des* arts du cirque recouvrant une palette très large qui met plus ou moins l'accent sur la création ou le divertissement, dans un tiraillement constant entre velléités artistiques et impératifs populaires (Guyez, 2017). C'est un art hybride, encore considéré comme art mineur, sous-catégorie des autres arts de la scène auxquels il se frotte et, au contact desquels,

il évolue. L'ouverture du cirque aux artistes et aux créateur.trice.s d'autres disciplines telles que le théâtre, la danse, les arts visuels et les arts performatifs lui a fait prendre de nouveaux chemins créatifs qui ont indéniablement participé aux esthétiques hybrides et plurielles qui l'habitent aujourd'hui (Lavers, Leroux et Burt, 2020). D'autre part, il a, depuis une quarantaine d'années, suivi une démarche de développement similaire à celles empruntées, légèrement plus tôt, par les autres arts de scène avec lesquels il entretient toutefois toujours un rapport ambivalent. Le théâtre, par exemple, est à la fois source d'inspiration et de références culturelle et artistique et de rejet, car considéré comme trop intellectuel (Guyez, 2017). Je reviendrai plus longuement là-dessus, plus tard, lorsque j'aborderai l'écriture scénique au cirque. Cependant, la transdisciplinarité est bel et bien à l'œuvre. En parallèle, bien que le cirque, dans sa forme contemporaine, ait souvent tourné le dos à la tradition, la niant et la dépréciant, il reste encore marqué par une imagerie forte liée à son histoire, dont une partie est faite d'idées-reçues ou des mythes plus ou moins encore pertinents aujourd'hui. L'image forte du cirque dans les mémoires et imaginaires collectifs reste celle d'un art métaphorique (Rosemberg, 2004, Goudard, 2010) dont les représentations stéréotypées idéalisées ont trait à l'enfance, au rêve, à la poésie, à une sorte de « brèche dans l'espace-temps » (Rosemberg 2004, 177). Le cirque est rarement envisagé comme porteur d'un discours intellectualisé et profond sur le monde mais plutôt crédité d'une vision du monde comme « terrain de jeu » (ibid.). Ces représentations sont souvent accompagnées par celle, un peu naïve, d'un art authentique, humain, sincère et convivial, que Jean-Michel Guy (2001) qualifie d'« esthétique d'éthique » mais qui semble un peu dépassée, ou pour le moins partielle, dans un cirque actuel plus hybride et complexe. En effet, le cirque que je présente ici a énormément changé au cours des quarante années passées, particulièrement les vingt dernières, et fait aujourd'hui preuve d'une réflexivité évidente, aussi bien au niveau de la création artistique que de la recherche plus théorique et conceptuelle. Le cirque est aujourd'hui un art à part entière qui s'engage dans un réel discours politique sur le monde. Certain.e.s y interprètent en effet un discours profond, un art qui représente « l'instabilité du monde social [...] et une métaphore de la marginalité : le seul exutoire à un monde refusé », « la vie comme opacité irréductible à toute tentative de clarification » (Rosemberg 2004, 178) ou encore selon Corinne Pencenat (2012) « la vie comme opacité irréductible à toute tentative de clarification » (139). Le cirque offre une occasion de reconnaître et d'assumer que certaines choses restent non-définies et non définissables. C'est un art qui se permet de laisser des blancs, laissant libre cours aux interprétations et imaginaires de son public.

Lavers, Leroux et Burttt consacrent une partie entière de leur ouvrage *Contemporary Circus* (2020) à la place du politique dans l'évolution du cirque contemporain. Le développement du cirque à partir des années 1970 s'est fait sur des principes contestataires situés à plusieurs niveaux. En s'éloignant du cirque traditionnel, le cirque prenait alors ses distances non seulement avec un modèle commercial, un monopole familial, une exploitation animale mais aussi avec des formes esthétiques désuètes qui renforçaient les stéréotypes. Finalement, ce qui deviendra le « cirque contemporain » émerge dès ses origines du « desire to contest, or to problematise the 'normate' ». (Lavers, Leroux et Burttt 2020, 55). Par 'normate' les chercheur.se.s. entendent « the internalised and hidden social figure that is the constructed image of one who, because of their bodily appearance and the cultural capital that it gives them, can step into a position of authority and wield power it grants them » (Lavers, Leroux et Burttt 2020, 55). Effectivement la relation du cirque à l'incarnation de la norme ou plutôt de l'anormal est d'une importance majeure pour le comprendre. Au cirque, l'engagement est complet. Philippe Goudard (2010), clown, médecin et chercheur, dit d'ailleurs des artistes de cirque que « leur engagement est non seulement philosophique et poétique, mais physique. Être artiste de cirque, c'est choisir le risque d'un art, d'une existence. Pour la beauté du geste et de la morale. Pour l'esthétique comme pour l'éthique » (170).

« [L]es artistes de cirque construisent leur vie sur le projet insensé de prendre le risque du déséquilibre pour dire l'équilibre du monde. Ils ré-enchantent le réel par le chaos rédempteur de l'impermanence assumée et nous entraînent vers l'ailleurs, cet autre état qui est sous notre regard en même temps qu'il est en nous. Dans un jeu de déséquilibre constant, les mouvements s'y télescopent en un kaléidoscope visuel et mental, en une pulsation biologique qui pousse artistes et spectateurs à sauter dans le vide, à s'abandonner à l'impossible, au contradictoire, au discontinu et à l'inattendu, à l'avènement de la « beauté mouvante et émouvante » que Victor Vasarely annonçait en 1955 dans son Manifeste Jaune » (Goudard 2010, 169).

1.1.2. L'équilibre fin entre hors circuits et institutionnalisation

Depuis une trentaine d'années, le cirque s'est inséré dans les réseaux culturels et artistiques et a bénéficié, dans bon nombre de pays occidentaux, d'aides publiques conséquentes qui lui ont permis de se développer comme une discipline artistique à part entière dont les propositions esthétiques se sont diversifiées. Cela a eu lieu aux côtés d'un mouvement d'institutionnalisation

naturel qui l'a éloigné des marges de la société pour le « normaliser ». En France, par exemple, la reconnaissance en tant qu'art a été suivie de l'ouverture du *Centre National des Arts du Cirque* de Châlons-en-Champagne la même année. Et suivie, bien plus tard, en 2010, lors d'une « année des arts du cirque » faite événement pour lui donner de la visibilité, de la création de onze pôles nationaux cirque, centre de productions, création et diffusions, installés en régions aux quatre coins du pays et répondant aux besoins et contraintes spécifiques du cirque. La structuration du milieu, engagée au niveau politique, a joué un rôle majeur sur l'évolution des esthétiques de la discipline, principalement en ce qui concerne la dissociation de l'esthétique de la technique - qui met l'emphase sur la haute performance - une des stratégies avouées en vue de l'« artifice » du cirque (Guyez, 2017) qui a eu des répercussions en dehors même de la France. Au Canada, terrain sur lequel je reviendrai au chapitre 2, l'institutionnalisation avait d'autres objectifs et a donc eu des effets légèrement différents. Toutefois, en Europe et au Canada notamment, le réseau des écoles professionnelles a indéniablement changé la manière dont le cirque se transmet puisque, désormais, il « s'enseigne » et fait intervenir des artistes et professionnel.le.s d'autres disciplines, pour former des réseaux d'élites avec des critères de sélection de plus en plus stricts et standardisés. Les étudiant.e.s bénéficient non seulement de compétences techniques de haut-vol mais aussi d'une « marque » de qualité et d'un solide réseau professionnel (Guyez, 2017).

En marge de ce système d'élite, des réseaux de pratiques parallèles se sont aussi organisés. Par exemple, un modèle de rencontres professionnelles par discipline - rencontres de jongleur.se.s, de *cordistes*, de « *sangliers¹* », *d'aériens* etc - se sont mis en place et obtiennent de plus en plus de succès en Amérique du Nord et en Europe, et sont l'occasion de rencontres amateur.trice.s et professionnel.le.s sous la supervision d'un.e « maître.sse » qui a développé telle ou telle technique ou une approche propre. La majorité des pratiques hors des circuits institutionnels mélangent en effet praticien.ne.s de niveaux variés et professionnel.le.s averti.e.s lors d'échanges informels qui font évoluer les disciplines. Ces pratiques jouent un rôle non négligeable dans le développement des formes. Comme le rappelle Sean Gandini (2019), directeur artistique de la compagnie Gandini Juggling, les meilleur.e.s jongleur.se.s du monde ont appris dans les rues des villes sud-américaines en performant aux feux de circulation. Le cirque aujourd'hui est une communauté,

¹ Terme inventé par l'artiste québécois Jonathan Fortin

certes grandissante et de plus en plus diverse, mais dont les personnes qui s'en réclament sont relativement peu nombreuses et très connectées dans le monde.

Je n'ai pas fait de grande école de cirque. Je suis entrée, adolescente, dans une « école amateur » – qui s'est avérée préparer certain.e.s à l'entrée dans les écoles techniques prestigieuses et à des carrières d'artistes, sans pour autant être reconnue comme telle – et puis j'ai fait mes armes circassiennes à la volée, soit en suivant des cours spécialisés dans ma discipline, ce que je trouvais relativement peu épanouissant, soit dans des petits cirques-écoles où la transmission était avant tout basée sur le partage informel des connaissances et expériences de chacun.e. En fait, c'est ce qui m'a toujours plu dans le cirque. Au-delà de la discipline en tant que telle (pour laquelle il y a certes un amour à ne pas négliger mais qui évolue avec le temps, nous faisant naviguer au sein des disciplines qui se ressemblent ou se complètent), c'était tout ce qu'il y avait autour. Les premières années, j'adorais particulièrement quand arrivait le moment du spectacle. Pas tant pour la représentation elle-même mais pour le montage du chapiteau, en groupe, le labeur de monter les mâts comme des ouvrier.ère.s, dans l'effervescence de la fête qui approche, l'odeur de la toile cirée en entrant dans la tente, les pique-niques dans les gradins entre les enchaînements, l'effet de l'installation de ce lieu magique dans le village. Chaque fois que j'entre dans un chapiteau, je ressens ce bonheur, ce bien-être, je me sens à l'abri du tumulte du monde, je suis accompagnée de tout.es ceux et celles qui ont croisé mon chemin de cirque. Je me sens flottée et rassurée. Depuis longtemps déjà, c'est mon refuge, mon utopie.

De tradition purement physique et orale, les techniques se sont longtemps transmises « à la volée » et il existe encore aujourd'hui peu de théorisation de tous ces développements et savoir-faire. Comme je le notais plus haut, les écoles professionnelles ont commencé à formaliser des méthodes d'enseignement des disciplines et à répertorier les figures, mais beaucoup se perpétuent de personne en personne, certains individus étant porteur.se.s d'un certain savoir, soit dans des cours formels soit de manière informelle lors de pratiques ou par imitations à partir de vidéos mises en ligne avec des praticienne.s. L'enjeu de la formation, accompagnée par les questions de formalisation, de répertoire et de droits d'auteur.trice.s sont brûlants et font aussi écho à des considérations sociales. Alisan Funk, ancienne artiste, metteuse en scène et chercheuse en sciences de l'éducation, a écrit une maîtrise qui est une étude des curricula et pédagogies dans les écoles de cirque professionnelles au Québec. Émilie Salamero, en France, s'attache à la question de la formation d'artistes au sein des écoles et, plus tard, dans le processus de professionnalisation. Les débats autour de la question du répertoire de cirque ont été ouverts, notamment par le groupement professionnel des arts du cirque et de la rue en France, *Artcena*, débat qui n'a pas encore trouvé de consensus. Celles et ceux qui souhaitent conserver les valeurs communautaires du cirque, dans un esprit collectif de mise en commun des savoir-faire et la passation des connaissances de manière

organique, ne vont pas dans le sens de la création d'un répertoire. Pour ces dernier.ère.s, cela reviendrait à figer des techniques et instaurer un système de hiérarchie et de reconnaissances de droits d'auteur.trice.s qui ne correspond pas aux valeurs de la discipline. Les choses doivent s'inventer, s'emprunter et évoluer sans sens de priorité ni acquisition de droits². Sans formalisation, c'est un art qui doit se réinventer tout le temps et qui a parfois du mal à s'identifier, mais un art ouvert dont les frontières se meuvent comme les cortèges des anciens chapiteaux, avec toute la richesse qu'il distribue sur son passage. Toutefois, le manque de perspective, d'analyse et d'une certaine introspection, a comme conséquence que le cirque a une certaine tendance à l'auto-référentialité. Pendant longtemps, et encore un peu aujourd'hui, il a parlé beaucoup de lui-même. Pourtant c'est une forme performative singulière qui a des choses à dire sur la société. Dans les pays comme le Québec et la France, où il a atteint une certaine maturité, le cirque est entré dans un processus d'auto-analyse et d'exploration intérieure qui lui donne progressivement une capacité à exprimer sa vision du monde.

1.1.3. Le cirque en introspection

Après une renaissance pourtant assez drastique dans les années 1980, le cirque aujourd'hui continue sa quête d'identité – peut-être d'ailleurs que cela sera toujours et que c'est dans cette quête, dans ce questionnement, qu'il continue d'évoluer -. Pour tenter d'y voir plus clair, il s'est longtemps défini par rapport à ce qu'il n'est pas. Dans ses tâtonnements à mieux s'identifier et une volonté maladroite de se représenter et de se légitimer, il a souvent recours à la justification de ses expérimentations créatives. Cela a été qualifié par un groupe de chercheur.se.s belges, Bauke Lievens, Sébastien Kann, Quintijn Ketel et Vincent Focquet, dont je parlerai plus longuement au chapitre 3, de déficit de perspective et de capacité réflexive du cirque. Ensemble, il.elle.s ont amorcé en 2018 un projet de recherche-crédation, soutenu par la KASK School of Arts en Belgique, qui organise des rencontres expérimentales pour mêler pratique de cirque et théorisation. Leur projet, *The Circus dialogues*, invite le cirque à redéfinir ses raisons d'être et les artistes leurs raisons de faire. Dans leurs lettres ouvertes à la communauté, il.elle.s ont initié des discussions

² J'invite les plus curieux.ses à suivre les échanges autour d'un petit scandale qui a animé la fin de l'hiver 2021 dans le milieu cirque français. Yoann Bourgeois, metteur en scène de cirque incontournable est alors accusé de plagiat d'un grand nombre de ses camarades artistes, suite à la publication d'une vidéo qui met en scène des présumés copiés-collés. La question du plagiat vs inspiration est alors béante et ne trouve pas de réponse. Les échanges entre – notamment – Yoann Bourgeois, « accusé » ([ici](#)), et Chloé Moglia, « victime » ([ici](#)), sont passionnants.

dans le Nord de l'Europe. Selon les deux artistes précurseur.se.s, Bauke Lievens et Sébastien Kann, être capable de théoriser les pratiques est une condition sine qua non à l'évolution des arts du cirque.

« If we want circus to become more innovative, surprising, weird (unique) and disturbing, we need to understand the intimate bond between the forms of the circus and the contents that we can express within those forms. We need to find out what specifics define circus as circus, and this beyond technical skill. The attempt at defining what we do goes together with marking out the possible field for artistic research within circus. The two overlap. They are two poles on the same continuum. Without research no 'new' definition of the medium » (Lievens, 2015)

En parallèle, et même depuis plus longtemps, au Québec et en France notamment, d'autres réflexions et projets de recherche ont été amorcés. Plusieurs réseaux de recherches commencent à s'organiser aussi. En 2010, Louis Patrick Leroux créait le *Montreal Circus Research Group* dans le but de réunir des chercheur.se.s interdisciplinaires pour étudier le phénomène autour du Cirque du Soleil. Au fil des années, et aux côtés de Charles Batson, Karen Fricker et Erin Hurley, le groupe et les questions de recherche se sont élargis à d'autres problématiques ayant trait au cirque ainsi qu'à d'autres territoires, principalement en Amérique du Nord. Le groupe de recherche a organisé trois colloques internationaux, stimulé beaucoup d'échanges et de discussions entre toutes les instances concernées de la communauté et à tous les niveaux, politiques, pédagogiques, pratiques et académiques, et engagé des recherches au niveau de la maîtrise et du doctorat. En France, *Le Collectif Des Chercheur.se.s En Cirque* (CCCirque) organise depuis quelques années, des journées d'études, des conférences et séminaires pour mettre en commun des recherches, connecter des chercheur.se.s, stimuler les collaborations et encourager les publications. Le *Centre National des Arts du Cirque* (CNAC), en France, a une chaire de recherche et collabore avec L'*École Nationale de Cirque de Montréal* (ENC) qui, elle aussi, a ouvert son propre laboratoire, le *CRITAC*. De plus en plus, colloques, journées d'études et événements ont lieu un peu partout. La France détient un rôle relativement central. Les festivals de cirque sont également le lieu de réflexions scientifiques mais aussi d'échanges bilatéraux avec le terrain. Enfin, des réseaux et plateformes moins académiques voient le jour pour écrire sur les pratiques récréatives et professionnelles du cirque comme *Circus Now* aux États-Unis, ou mettre en réseau les professionnel.le.s et partager les ressources sur *Circus Talk*.

1.1.4. Réalités et (a)normalités

Le cirque a depuis toujours un rapport ambivalent avec la société. Tout d'abord, le cirque peut difficilement être déconnecté d'un certain mode de vie communautaire et marginal qui, bien qu'il ne soit plus présent chez bon nombre de compagnies actuelles, reste encore très ancré dans l'imaginaire collectif ainsi que comme idéal fantasmé chez beaucoup d'artistes (Rosemberg 2004). Longtemps, il a été un monde à part entière, socialement autonome et en marge. Lorsque le cirque arrivait en ville - c'est encore le cas des cirques familiaux ou de formations itinérantes -, il ne venait pas seulement avec son spectacle mais avec sa maison, sa famille et l'entièreté de sa vie. En invitant le public sur son aire de vie et en ouvrant la toile de son chapiteau au public, il le laissait entrer dans son intimité et partageait plus qu'une représentation, avant de continuer sa route. Les rythmes sociaux des sociétés autour desquelles il gravitait n'étaient pas les siens. Faire du cirque n'était un choix ni éthique ni artistique, mais une étape obligatoire dans une passation héréditaire, les liens avec le monde sédentaire ayant lieu principalement dans les échanges marchants.

« Le cirque est une institution temporaire qui instruit un rapport singulier entre les habitants et leur localité. Le cirque fait toujours référence au « ici », là où il se trouve, mais à un ici altéré, à une localité qui se représente depuis un ailleurs, à un dedans qui se regarde au-dehors. » (Lallier 2008, 159)

De cette époque, il reste chez le public du cirque une fascination couplée d'une idéalisation du saltimbanque, de l'artiste marginal.e et voyageur.se. Une personne libre en fin de compte. Ce statut marginal est un principe qui habite encore les discours des professionnel.le.s des arts du cirque qui revendiquent cette caractéristique comme constitutive de l'identité du cirque, alors même que la position sociale de ce dernier a changé (Covez, 2012 ; Guyez, 2017 ; Lallier, 2008). Je reviendrai sur cet intéressant paradoxe. En outre, le cirque se targue d'être un lieu où la différence est depuis toujours acceptée et valorisée. Longtemps, il a été le refuge de personnes dont les attributs en dehors de la norme leur limitaient l'accès au reste de la société : les personnes que l'on a nommées communément « phénomènes de foire » ou « freaks » en anglais - monstres en quelque sorte - étaient accueillies au cirque : les géant.e.s, hommes et femmes de petites tailles, femmes à barbe, - siamois.e.s et autres « étrangetés » étaient présent.e.s sur les scènes itinérantes du cirque. Ils et elles avaient alors une place où on ne leur demandait plus de se cacher. Le cirque leur ouvrait ses portes, leur donnant le droit de travailler en tant qu'artistes à part entière. Il paraît pourtant aujourd'hui nécessaire de questionner le fait que le cirque, en exposant des corps humains

différents, difformes, « monstrueux », comme des curiosités à observer, ait réellement participé à bousculer les idées de la normalité telles qu'établies de manière dominante et que l'on puisse considérer, sans en douter, ces collaborations comme le signe d'une ouverture d'esprit plutôt qu'un vague opportunisme. Ces figures alors présentées comme « hors-normes » et la fascination et l'intérêt qui les entouraient n'ont-elles pas, au contraire, renforcé à situer ces personnes à la marge de la société, telles des bêtes sauvages ? Quelle qu'en soit la réponse, ou les avis sur la question, il ne fait aucun doute que les scènes circassiennes gardent de cette tradition une éternelle quête d'inédit, d'invention, de « jamais vu ». Elles n'ont eu de cesse, depuis lors, Marion Guyez, chercheuse française, nous le rappelle (2015), de montrer les corps les plus extraordinaires – les plus virtuoses comme les plus surprenants –, elles font vivre un imaginaire de l'étrange en invoquant des images inhabituelles, des scénographies les plus originales, des agrès toujours plus innovants. Mais Guyez (2015a) continue légitimement d'interroger : le cirque d'hier et d'aujourd'hui viennent-ils réellement bousculer notre rapport à la norme ou ces représentations de la différence et de l'extraordinaire renforcent-elles l'opposition entre ce qui est jugé normal et anormal ? Fricker et Malouin (2018) posent la question autrement dans leur introduction de la revue en ligne *Performance Matters*, en se demandant si le cirque est un art à propos de la différence ou tout simplement l'incarnation-même de la différence. J'ai tendance à partager la vision de Charles Batson qui y répond, dans le même numéro de la revue. Le cirque n'a pas besoin de parler de la différence puisqu'il est intrinsèquement « queer », hors de l'ordinaire, et détient un grand potentiel anti-normatif même, à l'intérieur de codes hétéro-normatifs relativement prononcés. Batson (2018, 163) décrit le cirque comme des lentilles de vue correctrices (ma traduction). Andréane Leclerc artiste québécoise, parle de « *petit déplacement* » (2020). Cette question est posée largement dans les conférences désormais biennales *Circus and Its Others*, organisées par Batson et Fricker, qui devait voir sa troisième édition se tenir en novembre 2020³ et où ce rapport norme / hors norme est problématisé dans la question de la relation que le cirque entretient à l'Autre, dans toutes les formes que cela puisse prendre.

Le cirque, l'altérité, l'Autre, la marge, la normalité, la différence, sont des thèmes récurrents dans l'histoire du cirque qui habitent encore le cirque d'aujourd'hui. Ces notions sont plus ou moins

³ Conférence reportée à novembre 2021, à cause de la pandémie COVID-19. Quelques panels et discussions ont eu lieu en ligne entre novembre 2020 et novembre 2021.

explicités et concrètes mais le traversent et contribuent à lui donner sa particularité. Car le cirque occupe un territoire social flottant dont nous allons continuer d'explorer les contours et les aspérités. Or, c'est particulièrement dans la performance de cirque et ses formes singulières qu'il m'intéresse d'aller regarder le social qui s'y cache. Face à cette première présentation introductive du cirque dans le social, il faut maintenant comprendre comment le cirque se compose et se joue sur scène ou en piste, afin de décrypter les représentations sociales qu'il y porte. Car les évolutions des approches créatives et performatives du cirque sont intrinsèquement liées aux évolutions de son rapport au social.

1.2. Les écritures circassiennes

« Le cirque « s'écrit », se « compose », se « chorégraphie », se « met en scène » ou « en piste », pense sa « dramaturgie », crée des « pièces », élabore des « partitions », des « synopsis », des « story-boards », des « scénogrammes », etc » (Guyez 2017, 156). Pourtant le cirque n'a pas de terminologie propre pour parler de la spécificité de son écriture scénique et fait preuve de peu de formalisation de ses processus créateurs. Louis Patrick Leroux, praticien et chercheur en théâtre à Montréal, s'en étonne et entame en 2016 une recherche-crédation d'envergure au Québec sur le sujet de l'écriture du cirque québécois qu'il nomme la « *Poétique Du Cirque Contemporain : Dramaturgie et Grammaire D'Une Écriture En Mouvement* ». Le terme dramaturgie est alors utilisé, comme chez le chercheur français Paul Bouissac, pour faire référence à ce tout qui permet d'organiser, de structurer et de lier pour composer le spectacle (Bouissac, 1992). On parle néanmoins aussi « d'écritures » (Leroux, 2016). Le cirque manque de manière générale de termes à lui pour nommer ses spécificités en ce qui concerne sa gestuelle, ses qualités de mouvement, son rapport à l'espace, de mise en scène ou mise en piste. Il emprunte aux autres arts et peine – bien que cela change lentement - à développer un vocabulaire propre qui le caractérise. Certain.e.s artistes se sont attelé.e.s à faire de la question de l'écriture le cœur de leurs créations, comme le Collectif Mosjoukine avec *Notes On The Circus*⁴, dans lequel les quatre artistes nous présentent

⁴ [Extrait.](#)

avec autodérision les différentes étapes d'une composition et d'une mise en scène, le « spectacle » en tant que tel ne commençant jamais réellement. Ou encore, Maroussia Diaz Verbèke, ancienne membre du même collectif désormais dissout, avec *Circus Remix* alors qu'elle déconstruit son processus créatif fragment par fragment en les exposant de façon brute au public. Elle parle de « circographie » pour qualifier l'écriture scénique propre au cirque. Toutefois, faute de mieux, le terme « dramaturgie » semble en effet s'être imposé ces dernières années sans pour autant faire consensus, et est largement contesté plus récemment. En effet le vocabulaire employé pour parler de l'écriture du cirque correspond généralement aux postures artistiques dans lesquelles les artistes de cirque se reconnaissent et les oppositions auxquelles il.elle.s font face. La « dramaturgie » a tendance à être associée à une démarche plus intellectualisée dont se démarque le cirque qui prône davantage une écriture scénique du corps (Guyez, 2017). Historiquement d'ailleurs, suivant le code Napoléonien en France qui donnait des privilèges aux différents arts de scène, le cirque s'était vu interdire l'utilisation de la parole afin qu'il n'empiète pas sur le terrain du théâtre (Jacob, 2017). Seul l'Auguste – type de clown - pouvait présenter oralement le déroulement du spectacle. Les autres artistes de la piste devaient trouver des subterfuges, utilisant le mouvement pour faire passer un message. Or, Marion Guyez montre le rapport complexe que le cirque entretient toujours avec le texte alors qu'il semble avoir trouvé une légitimité parmi les arts du corps à un moment où les arts de la scène et les arts en général donnent de plus en plus d'importance au visuel, au corps et à la sensation, face à la narration et à la fiction (Guyez, 2017). Ce qui n'a pas empêché certaines compagnies contemporaines à y faire appel, particulièrement au Québec. C'est notamment une des spécialités du cirque des 7 doigts, compagnie sur laquelle je reviendrai plus tard.

Pourtant, s'il ne se trouve ni dans un récit à proprement parler, ni dans un cadre formel, et que les conventions évoluent, le cirque a bien un langage artistique avec des caractéristiques spécifiques. En premier lieu, il y a son rapport prédominant, quoique de plus en plus ambivalent, à la prouesse physique qui a longtemps été au cœur de la représentation du cirque comme démonstration de pouvoirs extraordinaires et d'une capacité sans cesse renouvelée à repousser les limites des possibles et à jouer avec le risque physique. Le cirque met en place des « situations périlleuses avec un raffinement sophistiqué et une complexité troublante » (Goudard 2010, 32). Les artistes se mettent dans des situations hors normes et dangereuses en vue de transformer l'impossible en possible grâce à leurs prouesses physiques. Pour cela il.elle.s font preuve d'une haute technicité et

d'une virtuosité gestuelle. Par un assemblage d'éléments et de stratégies, l'artiste produit ce que Goudard nomme une « esthétique du risque » (2010) qui est toutefois, contrairement à la technique acrobatique sportive, « un moyen d'expression extérieure d'un contenu psychique intérieur (émotion, signification, réaction) que le corps a pour mission de communiquer à autrui » (Goudard 2010, 42). Il reste pourtant du plaisir, pour le public, à regarder un acte de prouesse physique spectaculaire. Longtemps au cœur des compositions circassiennes, c'est un procédé et une démarche qui sont aujourd'hui contestés par certain.e.s, notamment en ce qui concerne la notion de prouesse, dont le sens et les perspectives sont matière à discussion et à création. Ces questions de virtuosité et de prouesse sont centrales dans les débats disciplinaires actuels.

Une autre particularité se trouve dans la présence d'*agrès* - ou *appareils* - et le fait que c'est dans la relation à ce dernier que naît le mouvement et le propos. L'artiste de cirque est rarement seul.e en scène puisqu'il est, la plupart du temps, accompagné de son appareil de travail, sa spécialité, au même titre que l'instrument est le compagnon du.de la musicien.ne. Balles de *jonglage*, *trapèze*, *corde lisse*, *trampoline*, *roue Cyr*, *vélo acrobatique* et bien d'autres encore s'accompagnent respectivement d'une technique propre. En ce qui concerne la contorsion ou l'acrobatie, c'est la technique du corps seulement qui fait la spécialité. Grimper sur une corde ne nécessite pas les mêmes compétences que celles qui permettent de jongler. Cela ne procure pas non plus les mêmes sensations chez l'artiste ou chez les spectateur.trice.s. Chaque agrès amène son imaginaire et c'est à partir des possibilités qu'inspire l'appareil, dans la relation à lui et à ses techniques, qu'émerge une créativité d'un certain type. Cela génère une diversité et une hétérogénéité de formes et d'esthétiques qui peuvent être rassemblées au sein d'un même spectacle. À l'origine, parler de technique de cirque signifie parler de la maîtrise de combinaisons de mouvements sur l'agrès, souvent hiérarchisés selon la difficulté de leurs réalisations. Aujourd'hui, la notion de technique s'est élargie depuis la seule démonstration de ses « gammes » pour englober d'autres dimensions du sensible, une perspective plurielle de rapport aux disciplines comme je le préciserai plus tard.

D'un point de vue de la composition formelle, il y a plusieurs échelons, soient : la figure, le numéro et le spectacle. À l'échelon le plus petit, c'est traditionnellement à partir de la « figure » que les circassien.ne.s travaillent et c'est elle qui est, en premier lieu, utilisée pour communiquer quelque chose, le figurer. Peu importe l'agrès, la figure est une forme plus ou moins technique composée

par ce que Grotowski (1971) appellerait « l'approche artificielle » - qui part des formes établies et qui, en général, a été apprise - et « l'approche organique » - ayant émergé d'improvisations et où les impulsions et les intuitions sont à l'origine de l'action. Une figure est donc un mélange entre un certain degré de formes instituées, de « répertoire » si on ose dire, et de digressions créatives. Là encore, les figures ne portent pas les mêmes noms selon les individus, les groupes ou les formateur.trice.s (Goudard, 2010). Au second échelon de l'écriture traditionnelle, il y a le numéro. La prouesse technique, longtemps maîtresse de la création circassienne, est au cœur de la construction du numéro traditionnel. C'est par l'agencement d'une pluralité de figures que se constitue un numéro. Sa trame se construit alors avec une progression dramatique suivant la tension grandissante qui accompagne l'exécution de figures de plus en plus risquées (Goudard, 2010). C'est un dispositif d'écriture qui permet de mettre en avant l'extraordinaire de la performance sans chercher à lui donner un sens outre mesure. Dans son ouvrage *Le Cirque Entre L'Élan et La Chute* (2010), Philippe Goudard définit la figure et le numéro comme des principes d'une dramaturgie fragmentaire propre au cirque d'origine, car mettant l'accent sur la démonstration de techniques de virtuosité, autrement qualifiée de prouesse, et une écriture scénique axée sur l'effet spectaculaire. Barbara Métais Chastanier, dans son article *Écriture(s) Du Cirque : une Dramaturgie ?* (2014), décompose et classe les écritures circassiennes, parle de dramaturgie du numéro comme du degré moléculaire en quelque sorte, souvent – mais pas uniquement – accompagnée d'une dramaturgie de la virtuosité basée sur une gradation de l'intensité et de l'exploit. Ces dernières ont été remises en question dans les années 1980 et ne sont plus constitutives de la majorité des créations circassiennes contemporaines, à part au Québec où elles sont encore fortement présentes. D'ailleurs, même s'il est fortement contesté, le numéro reste encore souvent au cœur de la création circassienne car relativement simple à construire et facilement commercialisable (Goudard, 2010 ; Lavers, Leroux et Burt, 2020). Généralement, l'étudiant.e des écoles professionnelles sort avec un numéro à lui.elle, créé pendant le cursus, et qui pourra s'intégrer rapidement à divers genres et types de spectacles. Ceci est particulièrement pratiqué au Québec, ce qui rend les diplômé.e.s rapidement employables par les trois principales compagnies⁵ qui tournent beaucoup et qui sont toujours à la recherche de nouveaux acrobates. C'est donc une forme qui est loin d'avoir disparu, et beaucoup d'artistes vendent ainsi leurs numéros pour des événements ou dans des cabarets puisque, à l'origine, le spectacle de cirque est

⁵ Cirque Du Soleil, Cirque Éloize, 7 Doigts

construit à partir d'un enchaînement de *numéros* de différentes disciplines. Cependant, à l'intérieur même de la forme du numéro qui subsiste, la structure évolue vers des constructions plus chorégraphiées aux rythmes ralentis, aux esthétiques épurées et au contenu qui fait moins l'étalage de sa virtuosité (Guyez, 2017). Ou encore, à des numéros plus narratifs qui invitent à la création de personnages. Cela nous amène d'ailleurs à évoquer un autre type d'écriture prénommée « dramaturgie-fiction » chez Métais-Chastanier, mais sur laquelle a aussi écrit, entre autres, Pascal Jacob. C'est l'écriture narrative à la poursuite d'un récit du début jusqu'à la fin, avec des artistes qui ne sont plus eux-mêmes en scène, mais interprètent des personnages. Sofija Jovanovic a étudié dans son mémoire de maîtrise en 2018, la présence de personnages, « characters », dans le cirque québécois. On pense au Cirque du Soleil notamment mais *Les 7 doigts* ont aussi recours à ce type d'écriture narrative.

Patrick Leroux propose une lecture relativement distincte mais qui se rapproche de celle de Métais-Chastanier par quelques aspects. Au cours de nombreux entretiens et d'ateliers pratiques, le chercheur a mené une enquête sur les expériences de créateur.trice.s, d'élèves et d'enseignant.e.s, pour décrypter les singularités de ce langage scénique fait de codes et conventions, de contraintes techniques élevées, et surtout de divers niveaux et formes narratives qui se combinent plus ou moins, selon les cas, et qui forment un récit circassien relativement flou, aux connotations post-modernes, mais qui se distingue pourtant de la danse et du théâtre. Le chercheur québécois établit une nomenclature des différents types d'écriture en jeu au cirque : la dramaturgie du corps et du mouvement, celle de l'intention, celle liée à l'écriture formelle, la dramaturgie structurelle ou encore la dramaturgie basée sur le personnage (Leroux et al, 2018). Il note que l'artiste se situe souvent à la charnière entre le.la dramaturge, l'auteur.trice et le.la performeur.euse, passant alternativement de l'un.e à l'autre d'une manière qui n'est pas toujours consciente.

Dans son étude formelle sur la composition, l'écriture et la réception des œuvres du cirque contemporain, Trapp (2018) enrichit cette réflexion; il n'y a pas, chez le public du cirque, un besoin d'éliminer les ambivalences de la pièce, de chercher à mettre du sens. Ceci est permis grâce au fait que les moments d'incompréhension sont gérés par un déplacement de l'attention vers la performativité de ce qui est représenté. Elle présente cela comme une imbrication des niveaux

performatif, spectaculaire et diégétique⁶ dans les créations circassiennes contemporaines, particulièrement européennes (Trapp 2019, 331). C'est d'ailleurs pourquoi le cirque est souvent si difficile à raconter : « Le clown ça passe par le cœur et par le bide et le cirque c'est ça. Ça se vit, ça se ressent » (Cirque Trottola, 2019).

1.2.1. De la prouesse à la performativité

On peut voir deux mouvements relativement parallèles à l'œuvre dans cette artification du cirque. Le premier est une tendance forte, récente du cirque, particulièrement en Amérique du Nord, mais aussi en Australie et en Europe, celle qui a puisé dans les codes des disciplines artistiques connexes pour étoffer l'écriture circassienne. Or, cette hybridité a parfois tendance à devenir le centre du travail artistique de certains créateurs et certaines créatrices, dont la démarche se situe au point de rencontre et d'interconnexion entre les différents éléments performatifs (Lavers, Leroux et Burt, 2020). Les 7 doigts⁷ revendique son intention de mélanger plusieurs disciplines artistiques, notamment en faisant se rencontrer acrobatie et théâtre. Gandini Juggling⁸ fait collaborer danseur.se.s de ballet et jongleur.se.s dans les mêmes créations. Des artistes d'autres disciplines sont invité.e.s à mettre en scène du cirque, comme Philippe Découflé, chorégraphe, a mis en piste plusieurs spectacles du Cirque du Soleil avant de s'emparer de formes circassiennes et de les inclure à ses propres créations. Bon nombre de dramaturges, metteurs en scène de théâtre ou chorégraphes ont été invités à mettre en piste les spectacles de fin d'années du CNAC, ou encore, de l'ENC, ouvrant la voie vers des écritures et esthétiques nouvelles. Le cirque contemporain est une forme d'art hybride, puisant dans diverses disciplines et les faisant se rencontrer. Ce n'est pas un hasard si c'est le spectacle *Le Cri du Caméléon*⁹, spectacle de la 7^{ème} promotion du CNAC en 1995, mis en scène par Joseph Nadj, pionnier de la danse contemporaine, chorégraphe et plasticien, qui figure, en France, comme le point de bascule à partir duquel on commence à parler de cirque

⁶ Trapp parle des signes qui peuvent être interprétés et compris pour donner du sens à l'œuvre c'est à dire tout le contenu qui fait partie intégrante de la narration incluant « l'espace, le temps, certaines lois, des données topographiques et des personnages qui exécutent certaines actions » (Trapp 2019, 322).

⁷ Extrait de [Psy](#)

⁸ Extrait de [4 x 4](#)

⁹ Extrait de [Cri du caméléon](#)

contemporain. Cette hybridité des scènes circassiennes contemporaines ressemble à un mouvement général des arts de scène post-dramatiques. Aussi, au sujet du cirque, la chercheuse Muriel Plana (2018) interroge-t-elle : « glisse-t-il par l'appropriation des modes d' « écritures contemporaines » vers une uniformisation avec les formes dominant les autres arts de la scène? ». Or, si le rapprochement avec les autres arts de la scène a produit une sorte de courant esthétique à part entière dans le cirque, il a aussi été à l'origine d'une autre évolution en parallèle, incarnée précisément par *Le Cri du Caméléon* qui offrait une toute nouvelle manière de fusionner les disciplines scéniques. Ce second mouvement, important au cirque contemporain, dans une logique de construction par déconstruction, s'est défait de nombre des attributs qui le caractérisaient, et particulièrement de la prouesse technique, pour aller chercher son essence-même : les artifices du cirque ont laissé place à l'idée que le cirque est avant tout une manière d'envisager le réel et de le sublimer. Effectivement, depuis quelques décennies, suite à ces hybridations, les aspirations d'une partie du cirque ont changé et se sont détournées de la répétition et de la démonstration de la prouesse, vers l'innovation et la création. C'est d'ailleurs principalement dans ce rejet de l'exploit, ou au moins, dans le refus de lui accorder une centralité, que l'écriture du cirque s'est transformée ces dernières années, se transforme encore et recherche une nouvelle identité. Ce qui a longtemps distingué le cirque d'autres arts vivants était « la présentation de la chose même, le recours à la sensation physique et aux émotions » (Pencenat 2013, 89). Dimension relativement archaïque, qui fait appel aux sensations perçues directement face à des formes performatives physiques, plutôt que par l'intermédiaire plus indirect d'une quelconque narration. Avant, cela passait principalement par le frisson du public (Goudard). Aujourd'hui, Pencenat (2012) et Leroux et al (2018) nomment cette spécificité « dramaturgie du mouvement », la forme pour ce qu'elle est et ce qu'elle génère comme réaction plutôt que comme discours. La performance en soi n'a plus que peu de valeur, elle est un outil au service d'autre chose. Au sein de ce courant, qui n'est pas partagé par tou.te.s, la technique sert désormais la communication d'un propos, d'un état, d'un sentiment, ou naît d'une recherche esthétique et trouve moins de noblesse à l'expression de ses capacités, dans le seul but d'impressionner. Cette tendance contemporaine du cirque de ne plus distinguer forme et fond, ne séparant plus l'habileté technique du contenu et du contexte de la performance, a changé les écritures et les formes performatives. Si, plutôt que de parler de technique circassienne comme je la présentais plus tôt, on parle alors de « forme », qui n'est alors plus simplement une figure mais englobe « la dimension visuelle et sensible, les expérimentations liées à l'espace, au

corps, à la gravité, à la posture du corps dans l'espace, à la relation entre le corps et l'agrès » (Guyez 2017, 155), cela ouvre une perspective plurielle de rapports aux disciplines de cirque. En tant que « fond », j'entends la raison d'être, l'intention qui génèrent l'action, et soutiennent la démarche créative. Une partie du cirque contemporain européen, mais il en est de même chez certain.e.s artistes du Québec et dans d'autres parties du monde, est guidée par la velléité de fondre forme et fond en un tout dont on ne distingue pas les parties. Bauke Lievens, avec son camarade artiste Sebastian Kann, en a fait son cheval de bataille, dans un certain esprit de provocation. Lievens implore :

« We need to understand the intimate bond between the forms of the circus and the content that we can express within those forms. We need to find out what specifics define circus as circus, and this beyond technical skill. » (Lievens, 2009)

Or, Lievens est accompagnée par de nombreux.ses artistes dont, par exemple, Alexander Vantournhout¹⁰, un danseur-acrobate belge, qui développe une démarche transdisciplinaire où il ne reste plus grand-chose de reconnaissable des disciplines de cirque, l'acrobatie étant ramenée à sa plus stricte essence. Cette nouvelle approche de l'écriture circassienne a lieu à chacun des échelons présentés plus tôt de la figure, du numéro et du spectacle au complet. L'organisation des corps, des espaces scéniques, les agrès, les objets, la musique et la relation entre tous ces éléments produisent ensemble une proposition artistique complète et plus complexe. Et ces compositions souvent plus abstraites laissent aux personnes du public le loisir de se représenter ce que leur imaginaire et leurs sens leur déploient. Finalement, on pourrait dire aussi que, depuis cette vague postmoderniste du cirque, c'est l'ensemble mot, récit et prouesse technique qui ont été détrônés par la sensation et l'expérience sensorielle vécue par les spectateur.trice.s.

« Sur les scènes circassiennes contemporaines, les spectacles sont « davantage présence que représentation, davantage expérience partagée qu'expérience transmise, davantage processus que résultat, davantage manifestation que signification, d'avantage impulsion d'énergie qu'information ». La performance acrobatique s'apparente en cela au « performatif » que valorisent les scènes contemporaines. » (Guyez 2017, 145)

Les évolutions du cirque sont portées par cette relation tendue et, semble-t-il, irréconciliable, à la prouesse. Car le cirque n'a pas complètement renié son passé et garde un rapport intime à la technique, dans une quête de repousser toujours ses capacités : « La performativité de l'artiste de

¹⁰ Compagnie If not standing. Extrait [Through the Gravepine](#)

cirque se constitue en effet autour de cette ambivalence essentielle entre technique (sa "discipline" d'excellence) et artistique (l'ensemble des domaines et des codes dont il s'empare pour s'exprimer) » (Carrot 2019, 62). Pour Andréane Leclerc, contorsionniste montréalaise, la prouesse reste toujours là, juste détournée : « [l]a prouesse constitue le vocabulaire du langage circassien et elle évolue toujours dans sa forme. [...] Le langage acrobatique circassien est un langage corporel spectaculaire que le spectateur a priori ne parle pas ». Elle parle de « narration par le corps » (2013) où le corps de l'acrobate est en relation directe avec celui du/de la spectateur.trice. Nous avons là une vision décalée de la prouesse qui entre en résonance avec ce que Marion Guyez décrit du cirque de l'expérience, plus orienté vers la sensation de l'artiste. On peut déjà entrevoir ici un rapprochement avec les principes des théories de la performance qui viendront au chapitre 3. Car cette performance se situe au niveau de l'individu. Antoine Rigot est un fils de fêriste, victime d'un accident, qui a perdu l'usage de ses jambes. Qu'il se mette debout et marche, c'est un dépassement de soi et une performance exceptionnelle digne d'une prouesse de cirque, nous dit Mathurin Bolze, acrobate et metteur en scène français. On peut donc dire que s'exprime toujours, dans la performativité, circassienne, même lorsqu'il n'y a pas d'emphasis mise sur la démonstration de prouesse technique, un souvenir de la performance physique.

1.2.3. Un nouveau rapport à l'agrès : de la maîtrise à l'expérience

Dans cette nouvelle perspective de la performance, le rapport à l'agrès et même plutôt à l'objet et à l'espace deviennent des éléments fondamentaux dont les déclinaisons sont infinies dans les nouvelles formes de cirque contemporain. Dans une société où le rapport à l'objet s'est modifié et, avec lui, la subjectivité de l'individu, la relation à l'appareil acrobatique a lui aussi évolué (Lavers, Leroux et Burt, 2020). Il n'y a plus une seule manière d'approcher une discipline, avec ses conventions et ses évocations esthétiques caractéristiques. Le jonglage peut devenir du ballet, comme c'est le cas chez Gandini Juggling¹¹ et la corde lisse une exploration de l'échec et du vide avec Fragan Gehlker¹². Le cirque contemporain explore un spectre aussi large que complexe de relations aux appareils et de nouvelles subjectivités qui en découlent. Autrefois, l'artiste de cirque

¹¹ Extrait de [Smashed](#)

¹² Dans son spectacle [Vide/Essai](#) de cirque, il monte à la corde pour s'en laisser tomber sur un tapis, indéfiniment pendant plus d'une heure, jusqu'à que le public s'en aille, les uns après les autres.

faisait preuve d'une complète maîtrise de son appareil, il en était le maître ou la maîtresse. Désormais, la subjectivité de l'artiste de cirque est d'une autre nature, plus nuancée. Toute une section de *Contemporary Circus* de Lavers, Leroux et Burt (2020) est dédiée à cette question-là. L'artiste s'intéresse désormais à l'impact de son appareil sur son corps. Plutôt que de tenter de le maîtriser, il.elle écoute ce que l'agrès lui inspire, il.elle suit les chemins sensoriels qu'il lui dicte, laissant parcourir son corps de différents états qui feront naître de nouveaux mouvements. Il.elle confronte empiriquement son corps à l'agrès, à l'objet, au dispositif spatial, nous disent Aurélien Bory et Mathurin Bolze dans les grands entretiens de l'INA¹³. Si une adresse avec l'appareil est fondamentale dans le processus qui mène l'artiste de cirque à créer, ce dernier ne se voit plus dans l'obligation d'en faire preuve, « into an area with the power to explore complex nuanced emotions and subjectivities » (Lavers, Leroux et Burt 2020, 12). C'est « la dramaturgie à l'épreuve des faits et de la matière » qui « repose sur l'épuisement des possibles que semble offrir la matière et sur l'ouverture à d'autres espaces » (Métais-Chastanier 2014, 2). Certain.e.s vont jusqu'à questionner la nécessité d'interagir avec l'objet physique et parmi elles et eux, certain.e.s le font disparaître complètement pour ne plus laisser entrevoir dans la performance que des traces imprimées par son passage, son vague souvenir. C'est le cas du rapport de Chloé Moglia¹⁴ qui n'a gardé de son expérience de trapèze que les sensations que provoque en elle la suspension : « Je ne suis plus dans un rapport où il y a un projet volontariste, je suis guidée par mon désir fou de suspension. "Aller se promener à la naissance des phénomènes", j'adore cette image. Je veux connaître ce qui a lieu là, et voir où ça me mène » (Moglia 2017). Ou aller plus encore dans la déconstruction conceptuelle la plus poussée de l'objet vers des œuvres d'une dimension quasi-métaphysique comme celles de Phia Ménard¹⁵. Anciennement jongleuse et aujourd'hui performeuse, il lui reste de son histoire avec la jonglerie la chute, une « incapacité à se débarrasser de la gravité » (Ménard, 2015) qui finalement l'emmènent vers un travail autour de la transformation de la matière qui finissent par aborder les questions de trans-identité. Subsiste sur la jongleuse-performeuse, l'empreinte laissée par le mouvement du rythme des balles valsant entre ses mains et les airs. Il reste aussi des artistes pour qui l'appareil est un allié sans faille, un partenaire, une relation en constante renégociation. Il y en a d'autres encore qui ne se satisfont plus des appareils tels qu'ils sont et conçoivent de

¹³ Institut National de l'Audiovisuel français

¹⁴ Extrait de [Femme en suspension](#)

¹⁵ Extrait de [Vortex](#) et entrevue

nouveaux agrès ou dispositifs soit dans un désir d'amplifier les sensations et les effets soit dans le but d'inventer de nouveaux systèmes plus ou moins contraignants, générateurs de nouvelles perspectives dramaturgiques et sensorielles. Jimmy Gonzalez¹⁶ dans sa création primée au *Festival Mondial du Cirque de Demain, D'Argile* joue avec les possibilités dramaturgiques et esthétiques de la glaise grâce à laquelle cinq balles se transforment en trois pendant qu'il les fait voler et finissent en masque sur son visage. Yoann Bourgeois¹⁷, acrobate, jongleur et danseur, a quant à lui conçu un tas de dispositifs pour faire l'expérience de la gravité et la chorégrapheur « le point de suspension » : des marches d'escalier accolées à un trampoline ou encore une plateforme carrée en bois, alternativement suspendue en l'air par des câbles et pilotée au sol par un bras mécanique capable de la faire tourner sur elle-même. Aurélien Bory utilise la scénographie comme point de départ de ses créations. Dans son spectacle *Plan B*¹⁸, il a monté sur scène un plan incliné qui modifie le rapport des corps à la gravité. Le cirque, pour lui, permet de se confronter au réel, « d'éprouver l'espace, d'éprouver les lois physiques constitutives de l'expérience humaine » (Bory, 2018). Dans ces démarches, le cirque devient alors des expériences du monde, de l'espace et de la matière, tout à fait concrètes. Mais ces expériences physiques sont aussi de l'ordre du symbolique. Mathurin Bolze, acrobate metteur en scène français, explique que « Le cirque est un espace métaphorique, où on peut prendre au pied de la lettre des métaphores. Qu'est-ce que ça fait d'être au bord du gouffre ? De se sauver la vie ? D'avoir la tête sens dessus dessous ? » (2018). Aussi, au travers de recherches approfondies des particularités performatives propres à chacune, les disciplines se sont-elles pour beaucoup autonomisées et il n'est pas rare de voir des spectacles de cirque mono-disciplines. On pense au Collectif XY¹⁹ qui réunit sur scène jusqu'à une vingtaine d'acrobates et voltigeur.se.s dans des chorégraphies de *banquine* de haut vol ou, à l'opposé, au spectacle *Cherepaka* d'Andréane Leclerc²⁰, seule en scène autour d'un lent travail sur la forme inspirée par les techniques de la *contorsion*. Tous ces exemples poursuivent la démarche réflexive du cirque contemporain qui pousse vers le conceptuel jusqu'à « décortiquer le geste circassien jusque dans ce qu'il a de plus petit, de plus fin, d'a priori invisible » (Guyez 2017, 145-146) et s'éloigne, dans certains cas, de l'hétérogénéité originelle du cirque qui rassemble dans un même

¹⁶ Numéro [D'Argile](#)

¹⁷ Extrait de [Celui qui tombe](#)

¹⁸ Extrait de [Plan B](#)

¹⁹ Extrait de [Il n'est pas encore minuit](#)

²⁰ Extrait de [Cherepaka](#)

spectacle une diversité de disciplines. Ces tendances performatives, loin de prendre leurs distances avec le corps, cherchent au contraire à remettre du sensible, des sensations, au cœur des démarches. Et donc le corps, dans tout ça ?

1.2.4. Le corps du cirque, entre maîtrise et sensations

Pour l'acrobate qui s'est développé.e face aux vertiges de la hauteur, aux postures peu naturelles renversées, aux douleurs procurées par les agrès, aux appréhensions plus ou moins rationnelles des chutes et dans la confiance donnée aux partenaires de travail, les peurs n'ont pas disparu. Elles ont été domptées, transformées en guides et s'assimilent dans une écoute et une prise de conscience du corps. « L'ajustement des déséquilibres du corps va de pair avec l'ajustement des mécanismes psychiques. » (Guyez 2017, 188). Dans le cirque contemporain, la question du corps devient centrale, en opposition à la longue primauté traditionnelle de la technique. Alloucherie (2008) parle de corps qui s'engagent au cirque puisqu'ils vivent réellement ce qu'ils montrent et que le risque, même s'il est géré, est réel. Il est aussi un corps vivant en ce sens qu'il arrive avec son bagage, son passé. C'est un corps qui a souvent été éprouvé. Il s'est frotté aux tapis poussiéreux et rugueux parfois dans des locaux peu adaptés. Il a porté des charges, a connu la terre et le bitume. Il s'est brûlé contre des cordes, tapé contre le sol parfois dur, blessé les pieds sur des fils métalliques. Ces cicatrices, cornes, bleus sont d'ailleurs souvent portés fièrement comme des marques de légitimité d'appartenance et insignes de fort travail.

« Circus is performative, making and remaking itself as it happens. Its languages are imaginative, entertaining and inventive, like other forms, but circus is dominated by bodies in action can especially manipulate cultural beliefs about nature, physicality and freedom » (Tait 2005, 6).

Un aspect fascinant du corps de cirque se trouve dans sa polarité, la même qui se joue au niveau de la performance d'ailleurs ; la tension constante entre un corps maîtrisé et idéalisé et un corps sensible, habité et singulier. D'une part, le souci de virtuosité toujours très présent sur les scènes circassiennes tend à présenter un corps idéalisé. Ce sont des corps travaillés, en grand contrôle, dont les efforts et les effets sont rationalisés et productifs. Aux capacités plus grandes que d'ordinaire, les corps sont le plus généralement jeunes, idéalement modelés, légers, puissants et souples. Un corps infailible qui se caractérise aussi par sa capacité à agir, profondément actif, celui qui répond aux injonctions sociales actuelles et aux critères de santé préconisés par la

normativité. Finalement, un corps « parfait » esthétiquement et socialement, et parfaitement représentatif d'une société qui dicte les paramètres de cette perfection. C'est ici le corps idéalisé décrit par Marion Guyez (2017) dans sa thèse. Or dans certains cas, l'artiste de cirque se voit manipuler son environnement en étant en totale maîtrise alors qu'à d'autres, il se retrouve complètement discipliné, transformé par l'objet. Je l'ai décrit plus tôt, le cirque contemporain en mettant en place une relation à l'objet d'un genre nouveau, change la place de corps. D'outil qui permet de faire et de faire faire, le corps est transformé en matériau malléable et manipulable. En effet, le corps de cirque ne se réduit pas seulement à ce corps maîtrisé et aseptisé, il est aussi un corps plus fluide de sensations. Myriam Peignist (2009) propose une définition de l'« Homo acrobaticus » qui se distingue justement du « corps extrême ». Le corps extrême qui pourrait correspondre à celui que je viens de décrire est ancré dans la culture sportive, où les corps sont fortement contrôlés et complètement détachés de leur dimension sensorielle. Ce « corps extrême » domine l'extérieur et tous les potentiels risques qui se présentent à lui et donc se situe en dehors du sensible. Pourtant, son « Homo acrobaticus » n'est pas tant à la recherche de sensations fortes que de sensations rares, et puise les variations et la vitalité de ses gestuelles dans des mécanismes d'activation de ses désirs. Dans cette vision plus poétique et subtile du corps de cirque, ce dernier se caractérise par sa relation au tactile et à l'érogène, à des sensations plus subtiles, plus intérieures et plus personnelles. Un corps qui n'est plus vu comme un tout, une machine performante, mais où chaque détail dont la peau, la surface jusqu'à chacune de ses extrémités, est bien vivant dans l'action. Betty Lefèvre et Magali Sizorn (2004, 2) quant à elles, parlent de la transformation « d'un corps habitude en corps habité », corps comme expérience sensible.

Le corps de cirque navigue sans cesse entre le développement de techniques corporelles toujours plus grandes, dans l'affirmation d'un vocabulaire acrobatique codifié et le mouvement vers des sensations plus profondes et plus intimes. Marion Guyez nous rappelle dans sa thèse que « les emprunts aux techniques de la danse contemporaine et aux pratiques somatiques ont permis aux artistes de se détacher (sans nécessairement l'abandonner) du seul impératif de virtuosité » (2017, 147). Entre un corps qui « expose [...] un pouvoir de formation, de déformation du corps 'instrumentalisé' dans le but d'obtenir un résultat toujours plus extraordinaire » (Nery 2019, 53) et un corps de sensations plus « petites » mais plus proches de ce qui sert dans l'effort, sans tout le superflu de l'effet wow pour ne garder que l'indispensable et le nécessaire. Un corps plus

exposé, cru, vulnérable, voire même souffrant par moments. Par ailleurs, Agathe Dumont (2011), chercheuse qui a beaucoup écrit sur le geste virtuose en cirque, place la « corporéité acrobatique » entre deux moments spécifiques et séparés, et fait la distinction entre le geste expressif de l'acrobate et le geste athlétique du sportif. On parle alors de plus en plus de corporéité dans le cirque, c'est-à-dire de l'expression du corps plutôt que du corps lui-même et de ses attributs fonctionnels. Dumont insiste donc sur le fait que la corporéité acrobate contemporaine s'exprime quand se mêlent le geste dansé, on pourrait dire artistique, et le geste sportif souvent nécessaire à la réalisation de la figure. Lorsque la distinction entre les deux s'efface, apparaît le geste acrobatique. Il émerge dans l'espace entre les deux, souvent, en préparation d'une figure, ou dans le déséquilibre et la recherche de la stabilité (Dumont 2011), à partir de la stabilité procurée par la technique athlétique. On peut autrement dire que le corps de cirque se trouve aujourd'hui quelque part au sein de plusieurs corporéités, ce que Nery (2019) nomme « l'entre ». L'élan de ce nouveau corps de cirque n'est plus de circuler d'une corporéité à l'autre et d'un langage artistique à l'autre, entre cirque, danse et théâtre, comme c'était le cas au début de renouveau du cirque, mais plutôt de les brouiller en les faisant se mêler dans un territoire commun (Nery 2019, 120-21). « C'est une approche plus globale, qui articule les capacités physiques et les intuitions kinesthésiques » (Dumont 2011, 8). Par ailleurs, ce corps-là est habité par un imaginaire dans lequel le mouvement vient puiser. « Il s'agit donc d'un « corps ultra performant » (Dumont 2011, 8) qui ne fait pas l'apologie d'un corps exclusivement performatif ou sportif, mais qui constate « que la puissance physique et la polyvalence motrice gagnées par un corps entre les disciplines sont des matrices chorégraphiques riches » (Nery 2019, 171). La technique et la puissance ne sont plus seulement au service d'elles-mêmes et le rapport productiviste du cirque au corps a changé dans beaucoup de cas. Les agrès qui, initialement, servaient à donner des pouvoirs presque surhumains au corps, à atteindre ce que Dumont nomme « le corps impossible » (2011, 6), servent aujourd'hui à confronter le corps au réel. Par exemple, les recherches autour de la gravité, très présentes dans le cirque contemporain, souvent en collaboration avec la danse, développent une dimension très expérientielle et expérimentale d'un corps qui s'éprouve. Les sensations provoquées par ces confrontations du corps aux objets et aux lois de la physique provoquent des sensations qui font évoluer les états de corps et le geste acrobatique. Comme je le décrivais plus tôt, on le voit bien dans les explorations de Mathurin Bolze et Kitsou Dubois, chez Aurélien Bory, ou encore dans le travail créatif de Chloé Moglia et Yoann Bourgeois. Dans le cas du cirque québécois toutefois,

ceci est à relativiser comme ce sera développé dans le chapitre 2, mais trouve des exemples qui seront présentés au chapitre 5 et 6. En se plongeant de plus en plus dans le champ du ressenti, le corps circassien n'est plus dans une posture unidimensionnelle de la technique et de la virtuosité, il est capable, par cette nouvelle expérience artistique, d'adopter et de communiquer de multiples points de vue (Nery 2019, 196). C'est une nouvelle valorisation du corps qui est à l'œuvre (Dumont, 2011 ; Leroux et al, 2018 ; Nery, 2018). On pourrait dire que la création de cirque contemporain adopte la posture phénoménologique, que c'est par le corps que l'on est plus près de la vérité du monde, et place le public dans un nouveau type d'expérience.

1.3. Quelle représentation du monde ?

1.3.1. Performer à partir de soi

Le rapport à la performativité et les dispositifs d'écriture présentés plus haut s'accompagnent d'un rapport unique au réel et à la fiction. Il est difficile de différencier l'interprète de la personne. C'était déjà le cas au cirque traditionnel et cela persiste dans le cirque d'aujourd'hui. Rarement vraiment fictionnel, l'artiste de cirque parle la plupart du temps de lui-même et à partir de lui-même, et de sa propre exploration physique et intime. Puisque le cirque se vit dans le corps de l'artiste, on y donne une partie de soi, on prend réellement un risque.

« La production circassienne continue de s'appuyer principalement sur l'expérience pratique des artistes. À la différence d'une création théâtrale ou musicale, il ne s'agit pas d'interpréter un texte préexistant (pièce ou partition) conçu séparément par un auteur (dramaturge ou compositeur), mais d'élaborer collectivement une œuvre qui intègre des techniques acrobatiques diverses et des matériaux hétérogènes sur la base des éléments définis par le metteur en scène. » (Cordier 2007b, 46)

Je me joins à Simon Carrot (2019), directeur artistique et metteur en scène de la compagnie de cirque *La Tournoyante*, pour préciser que la création circassienne trouve initialement son origine et son sens dans sa pratique et le plaisir qu'éprouvent ses praticien.ne.s. Ainsi, c'est souvent à partir de la compréhension de la pratique elle-même que l'on peut le mieux percevoir les expressions artistiques qui en découlent. L'idée derrière cela est que le sens émerge de la pratique et ne vient pas se rajouter en surimpression sur la technique. Quel plaisir y a-t-il à passer autant de

temps et d'énergie et à prendre autant de risques pour tenir sur les mains, monter à une corde ou marcher sur un fil ? La confrontation de ses propres limites mise en jeu dans ce processus-là est en soi un processus personnel autant qu'un récit. La performance est une sorte de retranscription de cette exploration, un témoignage.

« Les sensations expérimentées sont cruciales pour le corps acrobatique, car la performance artistique des acrobates ne se concrétise pas à travers les symboles ou les métaphores. Le sens provient du corps et se retrouve dans la performance elle-même, c'est-à-dire dans le moment unique de sa durée. La présentation de l'artiste, lorsqu'il expérimente et démontre ses habilités devant le public ne fait aucune référence à une réalité extérieure et absente. La représentation et la vie se fusionnent donc dans le même acte. » (Nery 2019, 41)

D'ailleurs la représentation en piste a tendance à accentuer cette volonté de transparence et d'authenticité. Johann Le Guillerm développe tout son travail en rapport avec cet espace circulaire :

« L'espace de jeu circulaire est un espace à trois dimensions : hauteur, profondeur, largeur. L'acteur de cirque y développe un jeu forcément différent de celui de l'acteur de théâtre : il est obligé de distribuer les informations en tournant, en n'oubliant personne, pour ne pas perdre le spectateur. Il doit pouvoir jouer de face comme de dos, avec ses fesses comme avec sa face. » (Johann Le Guillerm, 1999)

L'espace circulaire autour duquel se place le public n'est censé laisser place à aucune tricherie. Le public voit tout depuis partout et l'artiste doit parler à tout le monde en même temps. Chacun.e est traité.e de manière égale puisque l'horizontalité des relations - la communauté - est une des prémisses sur lesquelles s'est fondé le cirque. En retour, le public, proche des artistes, quasiment sur « scène » et souvent interpellé directement, est immergé dans l'action. En partageant l'espace social avec des corps avec lesquels il ne se sent pas, à la base, de proximité naturelle, le public a plus de chances d'incorporer ce qui lui paraîtrait étrange en dehors du chapiteau. Bien que de moins en moins répandu pour des raisons budgétaires, logistiques et sociétales, la piste a laissé son empreinte sur la création circassienne contemporaine autant dans ses formes que dans ses discours (Guy, 2001). Même lorsqu'elles sont produites pour des scènes frontales de théâtres, les performances sont la plupart du temps construites en quasi-circulaire. Par coutume, culture, pour pouvoir plus facilement être adaptées en rue ou sous chapiteau, car il faut rester flexible, toujours, et aussi parce que les disciplines s'accordent facilement avec cette forme. Il faut toutefois nuancer cette vision simpliste de l'état de présence purement authentique de l'artiste du cirque contemporain et il existe aussi une projection dans un état imaginaire « contemporary circus

balances between representation and the production of presence. It is a symbolic form that makes visible the shocks, hitches and hesitations between simply being and fictively imagining » (Lievens 2009, 7). De plus en plus, l'artiste est lui-même, dans une volonté de partager une expérience sensible porteuse d'une perspective sur le monde.

1.3.2. Perceptions et nouveaux points de vue

En allant au-delà de la représentation physique de la prouesse, le cirque souhaite produire du sens et engager le public à un niveau plus humain (Leroux, Lavers et Burt 2020). Phia Ménard, artiste-performatrice-trans, ancienne jongleuse, présentée plus tôt, envisage ses performances comme des espaces où elle dit mettre son corps à la disposition du public, en ce sens qu'elle lui donne l'occasion de percevoir de manière sensorielle des expérimentations auxquelles il ne se confronterait pas naturellement dans l'espace social normé du monde (2019). Quand elle se jette nue dans la glace, qu'est-ce que cela nous fait ressentir à nous public ? Phia Ménard et beaucoup d'autres citées plus haut, s'inscrivent tout à fait dans les manières récentes d'aborder la performance qui envisage l'expérience artistique comme un processus de « meaning-making », selon la chercheuse Erika Fischer-Lichte (2008), c'est à dire un processus propre à chacun.e de donner de la signification à une forme performative. C'est par l'intermédiaire de perceptions individuelles et collectives qu'un sens est associé à un geste créatif. La perception d'une chose ne peut pas être distinguée du sens que la chose porte ; c'est par l'acte de percevoir lui-même que la signification existe :

« Materiality does not act as a signifier to which this or that signified can be attributed. Rather, materiality itself has to be seen as the signified already given in the materiality perceived by the subject. [...] This applies only to conscious perception. To perceive something consciously means to perceive it as something. [...]. Hence something is not first perceived as something to which meaning is subsequently attributed. Rather, meaning is generated in and through the act of perception » (Fischer-Lichte 2008, 141).

Il est intéressant de préciser qu'au cirque, on dit qu'il existe toujours un décalage entre ce qui est vécu par l'acrobate et ce qui est perçu par les personnes du public. Tait (2005) rappelle que ce qui est perçu ou analysé par le récepteur ou la réceptrice comme risqué et qui provoque alors en elle ou lui des sensations de peur, est pour l'artiste avant tout un moyen de se sentir en vie, une façon d'exister. Il n'y a donc pas de traduction fidèle possible entre les mondes intérieurs et extérieurs à

la culture circassienne. Toutefois, c'est un jeu qui s'opère avec le public, une relation qui s'installe et qui n'est jamais exactement la même. Au cirque, le.la spectateur.trice se retrouve impliqué.e dans la performance par l'intermédiaire des émotions physiques qu'il.elle ressent lors de la prise de risque de l'artiste, émotions qui font souvent appel au viscéral comme cela a déjà été mentionné. On peut déceler ici en filigrane une certaine portée émancipatrice du cirque en le rapprochant de ce que Susan Foster, ancienne danseuse, appelle dans sa conférence performative de 2011 « kinetic empathy » ou théorisé sous le terme d' « emotional meaning » par la théoricienne de la performance Jill Dolan (2005). Par empathie kinésique, Foster entend la sensation et le ressenti corporels de l'autre par l'intermédiaire de son corps en mouvement. Les corps pourtant assis et relativement immobiles des spectateur.trice.s peuvent ressentir physiquement les mouvements des performeur.se.s par une forme d'empathie sensorielle.

Le cirque est un espace pour changer de point de vue : au sens physique du terme, il exploite les trois plans de l'espace, la partie dans les airs étant une caractéristique singulière dans le champ des arts de la scène : l'espace de référence, au cirque est multiple et capable de figurer d'autres réalités chez les artistes et pour le public.

« Quelqu'un qui est en l'air propose un point de vue différent de celui qui est au sol, il recrée autour de lui un nouvel espace de rationalité. Pour un duo aérien par exemple, il faut réinventer des relations : quand le couple se balance, quand l'un est suspendu à l'autre, un espace se dessine autour d'eux, c'est un nouveau point de vue. » (Entretien avec Mathurin Bolze extrait de Bordenave, 2008)

D'autre part, en inversant les codes habituels des comportements humains, comme celui de marcher sur les mains plutôt qu'avec les pieds, le cirque opère une perturbation des repères et ouvre une brèche dans une normativité qu'on questionne peu et dégage un espace de liberté et de créativité. Il y a dans l'absurdité et le non-sens des disciplines de cirque quelque chose de profondément rassurant : consacrer autant d'efforts à faire quelque chose qui ne sert à rien, voire même qui complique la vie, met le désordre dans le système de priorisation du monde et résiste à sa prise au sérieux. A propos du corps en suspens - par exemple un corps pendu à la barre d'un trapèze, tenu par une ou deux mains - Macé (1999, 91) dit joliment « il sert à focaliser la dérision de l'existence, à ébranler la vanité des statuts. C'est ce qui nous reste du besoin de vertige, quand on ne connaît plus que le destin des assis ». C'est une respiration, pour faire une pause momentanément dans une machine si bien huilée qu'elle ne peut plus s'arrêter. Causer de la

confusion pour faire naître une pensée « et comment serait le monde si on le regardait la tête en bas ? » (Ibid). Selon Philippe Goudard, la prouesse elle-même représente un renversement des codes corporels. Les codes usuels ainsi bousculés provoquent chez le public des réactions à ces dérangements de l'ordre des choses tel qu'il le pense normal. Le réarrangement physique et psychique de chacun.e est le résultat de perceptions individuelles et collectives qui sont elles-mêmes éveillées par leurs imaginaires pour leur redonner du sens. C'est une invitation à penser autrement et la construction performative laisse place à une interprétation qui passe par le sensoriel, voire même par les « trippes ». Le point de vue nouveau se fraie donc un chemin jusqu'au public par l'intermédiaire des sensations qu'il provoque. Goudard évoque l'exploration des frontières du déséquilibre corporel. C'est par rapport à notre propre état de corps sur le moment, à nos références passées et à une certaine expérience et connaissance de ces états corporels et comportementaux que l'on juge la performance de cirque : un équilibre à une main c'est anormal, difficile, troublant. Il explique que cela s'accompagne d'un impact physique et cognitif. Or, par le partenariat cognitif entre l'artiste de cirque et le spectateur.trice, le public prend des risques par procuration et le cirque entraîne chacun et chacune au-delà de soi-même, dans une potentialité.

Ainsi, au cirque on peut vivre des choses et des sensations que l'on n'a pas l'habitude de ressentir au quotidien, « au-delà de la banalité d'une existence ordinaire » (Lefèvre et Sizorn 2004, 3). C'est en partie par ce processus que l'on peut trouver la possibilité d'un.e autre en soi-même évoqué au début de ce texte. Une invitation à expérimenter. Christophe Huysman, dramaturge et poète français, a mis en scène un spectacle de fin de promotion du Centre National des Arts du Cirque de Châlons-en-Champagne en 2006²¹, *Human*. Il confirme :

« Je mets l'humain dans une situation où on va pouvoir l'écouter. On va aussi être devant un objet sensationnel au sens propre, c'est-à-dire on va créer des sensations chez le public, à cause du vertige des corps, et du danger dans lequel le corps se trouve, ça raconte beaucoup de choses actuellement... En incitant à trouver ce vertige, les mots – et l'humain – sont mis en abyme [...] » (Huysman 2008)

1.3.3. Représentations de genres : entre clichés et transgression

²¹ [Human](#) est un des rares spectacles français ayant été repris en répertoire en 2019.

Les disciplines de cirque ont toujours été associées à certains symboles, émotions et genres. Si toutes nécessitent une grande maîtrise et une musculature développée, certaines d'entre elles sont porteuses d'images de puissance, de résistance et de force alors que d'autres mettent plutôt de l'avant des caractéristiques d'habileté, de souplesse ou de délicatesse. Traditionnellement, les différentes disciplines prolongeaient les qualités « naturelles » attribuées aux hommes et aux femmes. Les hommes étaient plutôt porteurs et les femmes voltigeaient. Typiquement, on voit cela beaucoup dans le trapèze volant où ce sont habituellement les femmes, plus petits gabarits qui « volent » et les hommes qui les rattrapent. Mais ce n'est pas toujours le cas. Aux Arts Sauts²², les hommes aussi s'envolaient. Souvent les hommes font preuve de force et d'autorité et les femmes sont belles et malléables. C'est particulièrement vrai dans le *main à main* par exemple, une discipline qui met souvent le couple en scène mettant l'accent sur les distinctions de genres. Le cirque a donc en partie été et est encore un lieu de performance de codes genrés, on pourrait bien dire un lieu d'une expression performative du genre, de jeux de relations exacerbées entre les genres. Pourtant, l'inverse est vrai aussi et il existait au cirque des hommes efféminés et graciles (les funambules par exemple) et des femmes fortes et vigoureuses. Le jeu entre identités, représentations du corps et des genres, ont de tout temps façonné les esthétiques du cirque et leur évolution. Les modes et les a priori au cirque ont changé avec les époques. Les premiers trapézistes étaient masculins – on pense à Jules Léotard, l'inventeur du trapèze volant-, tout comme les contorsionnistes. Si on remonte à un temps où le cirque était présenté dans des cabarets où le public venait s'abreuver de performances subversives (au 19^{ème} et début du 20^{ème} siècle en Europe), on peut penser qu'une certaine disruption des codes esthétiques et sociaux du cirque a participé à faire évoluer les mentalités au sein-même de la société (Tait, 2005). Par exemple, les disciplines aériennes, étant à la fois symboles de grâce, légèreté et de raffinement, mais aussi de force et de vigueur, ont été le terrain d'expérimentations et de provocations. Au début du siècle dernier, voir une femme exécuter des prouesses physiques hors du commun produisait un malaise car elle empiétait sur le territoire physique de l'homme. Tait (2000) parle de « disruption of an ideological process » (Tait 2005, 150). Par des jeux de travestissement, en floutant les contours des genres – les hommes se travestissaient en femmes et inversement - les artistes aériens ont certainement participé, dans le contexte de leurs performances au moins mais peut-être au-delà, à bousculer les

²² Voir un exemple du [spectacle Ola Kala](#) de la compagnie française spécialisée en trapèze volant Les Arts Sauts (la compagnie n'existe plus)

représentations sociales qu'on se faisait des corps. Il est possible de dire que de tout temps, le genre a été un sujet récurrent au cirque.

En outre, aujourd'hui encore, en questionnant les valeurs héroïques des corps puissants et maîtrisés, le cirque actuel change les clichés de virilité et de féminité qui ont pu être présentés dans le cirque. Même s'il reste encore une certaine répartition relativement genrée des disciplines - à titre d'exemple les filles ont généralement plus d'appétence pour les disciplines aériennes vers lesquelles elles sont plus souvent encouragées et la représentation des acrobates et jongleurs est plus grande chez les hommes -, la représentation du genre en tant que tel n'est pas nécessairement normée ou normative au sein-même de la pratique de chaque discipline. Il existe d'ailleurs de plus en plus de flexibilité entre disciplines. Les filles s'approprient le mât chinois longtemps plutôt réservé aux garçons et les garçons la corde lisse, faisant évoluer les disciplines ensemble. Les pratiques ne séparent pas les femmes des hommes; ils.elles s'entraînent ensemble sur les mêmes appareils et suivant les mêmes techniques. Guyez (2015a, 9) explique : « La grande diversité des disciplines circassiennes semble, quant à elle, capable de déjouer toute tendance normative dans la mesure où chaque discipline façonne les corps à sa manière. À force d'entraînement, des corps d'homme, comme des corps de femme, sont donc techniquement capables de satisfaire la part de virilité de la virtuosité qui domine les scènes circassiennes ». En outre, puisque la virtuosité tend de plus en plus à s'exprimer en dehors de grilles d'excellences acrobatiques, mais plus à partir d'expériences sensibles (Dumont, 2012) intimes, cela brouille d'autant plus les distinctions d'ordres de genres. Il faut souligner que cela est une tendance qui tend à s'affirmer mais qu'Alisan Funk, dans un article en 2018 sur l'asymétrie des genres dans la formation du cirque, a noté qu'il existait encore quelques disparités notables entre les hommes et les femmes en termes d'accès aux disciplines et de représentativité à la fois dans les écoles et dans le monde professionnel. Cela est en partie lié à des processus de recrutement et de socialisation à l'œuvre dans les écoles professionnelles. Si on ne peut donc pas considérer que c'est complètement égal, il faut reconnaître le fait que les frontières bougent et qu'on ne peut toutefois pas certifier que certaines disciplines soient réservées à un genre en particulier.

Reste la figure un peu particulière du clown qui est une discipline où les femmes ont longtemps eu du mal à trouver leur place, bien qu'il en ait existé de grandes artistes comme Annie Fratellini en

France ou Francine Côté au Québec, et qu'on commence à entrevoir une plus grande diversité des femmes clownes aujourd'hui. Qu'il s'agisse du clown blanc ou de l'Auguste, le personnage, dans son rôle emblématique, était traditionnellement réservé aux hommes qui, historiquement, avaient l'autorisation de faire rire d'eux-mêmes et de leurs « faiblesses ». Le comique et les comportements extravertis étaient jugés vulgaires et peu appropriés pour les femmes invitées à la discrétion et à la politesse (Cordier 2007b, 90). Aujourd'hui fortement politisées et engagées, même si elles restent encore un peu marginalisées, elles revendiquent de plus en plus une place dans le paysage circassien. Le chercheur Zed Cézard a notamment écrit sur l'activisme des clownes au Brésil en précisant que l'acte-même de faire du clown, quand on est une femme, est un acte de militantisme féministe pour le changement social.

1.4. Intrinsèquement social et politique

1.4.1. L'art du paradoxe

À partir de ce regard porté sur la création contemporaine du cirque et les représentations sociales qu'il porte, je voudrais proposer une lecture actuelle du cirque comme un art de la cohabitation des paradoxes. Un paradoxe est une situation qui défie notre sens de la logique et qui provoque un certain trouble du fait que notre intuition ou raisonnement nous suggèrent que cette situation ne devrait pas exister comme telle. En introduction, j'ai mentionné la relation complexe du cirque à l'étrange, à l'autre et son ambivalence face à la marge. Une attirance vers le hors norme mais une mise à distance de la différence ; une incorporation des attributs de l'altérité en même temps que son exacerbation et son ostentation. C'est une question controversée qui fait couler beaucoup d'encre sans trouver de réconciliation : dans certains cas, le cirque rend l'étrange d'autant plus étranger puisqu'il propose au public de l'observer de loin, depuis le point de vue rassurant de la normalité, qui entrave toute remise en question de cette norme. Dans d'autres cas, le cirque trouve sa vocation sans sa capacité à réunir celles et ceux qui ne se regardent pas, et à créer une empathie kinesthésique qui met en lien avec cet autre que nous n'avons pas l'habitude de croiser. Je souhaite avancer le fait qu'il n'y a pas de choix satisfaisant entre les deux et qu'il n'est nul besoin de statuer car le cirque existe dans cette ambivalence. En effet, ce type de position équivoque se

retrouve à plusieurs autres niveaux. La quête du dépassement de soi vient avec le repoussement des frontières de la normalité, aussi bien physique que sociale, mais peut aussi participer à la renforcer. D'ailleurs, cette question du « dépassement » est autant une question philosophique que dramaturgique et qui n'est pas sans lien avec un autre paradoxe que j'ai énoncé plus tôt, celui de l'ambiguïté entre authenticité et simulacre, réel et fiction. Lorsque l'artiste de cirque contemporain pousse de plus en plus loin ses limites, il est désormais pris dans un tiraillement : montrer la difficulté de l'acte, en exprimant les sensations vécues ou, au contraire, cacher le travail et la douleur qui l'accompagnent pour ne garder que l'aboutissement ? Le cirque raconte-t-il avant tout l'exploit ou les tentatives qui permettent de le faire advenir ? Le cirque est-il la représentation de la maîtrise ou celle du risque de l'échec ? Puisque le dépassement de l'échec réside alternativement dans la capacité de l'artiste à l'accepter, à tenter un nouvel essai ou à trouver une nouvelle manière de faire, c'est là que se loge aussi le potentiel dramaturgique et la posture épistémologique. Jérôme Thomas, jongleur français ayant secoué les fondements de la discipline dans les années 1990 est allé jusqu'à dire qu'un jongleur qui ne fait pas tomber de balle par terre pendant son spectacle n'est pas bon jongleur : « C'est qu'il assure. Il refuse le risque. Faut pas assurer » (Covez 2012, 99). Il me semble que ces questions sont au cœur des questionnements, des tiraillements et des mouvements qui accompagnent les développements du cirque dans ses formes performatives. Ils sont aussi utiles pour poser la question du rapport du cirque à la norme et à la marge dans la performance. En outre, si le cirque est un art du risque, la maîtrise totale de la technique vient alors à l'encontre des fondamentaux du cirque. Le cirque est un art où se mêlent puissance et fragilité, un art qui prend vie dans la tension entre le lutter contre, et l'aller vers. Va-et-vient éternel entre la volonté d'assumer la peur, de montrer l'effort et l'acharnement à l'outrepasser et à savourer, explorer ou endurer le ratage et ses conséquences. Le risque et l'échec se trouvent être de merveilleux outils pour faire évoluer les esthétiques et les techniques ou encore être à l'origine de l'idéation de nouveaux appareils. Ils sont, avec la chute, reconnus comme éléments dramaturgiques constitutifs du cirque, accueillis par les artistes et le public avec une certaine jubilation cathartique, qu'ils soient le fruit du hasard ou prévus à cet effet. Enfin le cirque est pris dans un tiraillement entre son origine de divertissement populaire qui fait partie de son identité, et de nouvelles velléités artistiques : se faire reconnaître parmi les arts, accéder aux mêmes statuts, scènes et public que la danse et les théâtres (Guyez, 2017). Or, toutes ces contradictions et ces ambivalences sont au cœur

des évolutions du cirque, et nous le verrons, sont des enjeux particulièrement présents dans le milieu du cirque québécois.

Le cirque est maîtrise de la technique mais il est aussi quête constante de plaisirs et de sensations. Des plaisirs coquins, inhabituels, malsains, inavoués. Sa tendance à l'auto-référentialité lui permet, par ailleurs, de se moquer sans cesse de lui-même, dans une forme d'autodérision aussi émancipatrice qu'autodestructrice. Il y a une obsession à s'attarder à regarder ce qui ne marche pas et à faire l'éloge de la maladresse. Rater, perdre la face. Tomber pour faire peur. La performance de cirque, et c'est vrai aussi de sa pratique, valorise le chemin parcouru autant que le point d'arrivée. En cela, il propose un discours sur le monde dans un rapport autre que l'efficacité et l'atteinte d'objectifs. D'ailleurs, de cette place unique dans l'espace social, sans arrêt en mouvement, entre les mondes, le circassien porte en lui cet état de déséquilibre constant. Aussi les disciplines, techniques et formes circassiennes se sont-elles développées dans cet interstice entre instabilité chronique et quête d'équilibre. Le cirque comme art du déséquilibre comme le répète Philippe Goudard : « L'artiste de cirque rompt avec l'état stable statique ou dynamique en se plaçant volontairement dans une situation de déséquilibre qu'il résout par une figure ou une posture pour revenir ensuite à l'état stable. » (2010, 40). Nouvelle illustration d'un art paradoxal. Car le geste du.e de la performeur.e de cirque, en créant et valorisant le déséquilibre, démontre aussi sa capacité à le défier et le réduire néant : la prouesse tient justement à retrouver un équilibre. D'ailleurs, l'acrobate n'est-il pas étymologiquement « celui qui marche sur des extrémités » (Diaz Verbèke, 2019) c'est-à-dire en prenant des risques de tomber ? Aussi le cirque n'a-t-il de cesse de construire des systèmes sophistiqués pour produire des déséquilibres physiques qui obligent les artistes à chercher des moyens de retrouver une forme d'état stable. Ces situations d'instabilité, ces états de transitions, dans lesquelles sont mis.es les artistes sont des métaphores de la condition humaine. Le mouvement dans le cirque est une alternance incessante entre la recherche d'une forme d'instabilité et celle d'un équilibre nouveau. Un équilibre dans l'instabilité. Et l'ingéniosité des circassiens pour inventer de nouvelles manières de créer des états de déséquilibres est infinie. Johan le Guillerm, artiste français, fait entrer en résonance son travail et le mouvement du monde. Envisager la vie comme un état d'équilibre est une erreur semble répéter le cirque, selon lui. Non seulement le mouvement et donc le déséquilibre, quoique parfois imperceptible, est permanent et

omniprésent mais il est nécessaire et bénéfique. Dans un entretien donné à La Villette sur son spectacle il dit :

« C'est certainement une erreur de cristalliser sa pensée mais cela permet de l'arrêter un temps pour la regarder et la transmettre ; quand je dis que c'est une erreur, c'est que la pensée doit rester vivante et de toute façon reste vivante. On pense à quelque chose, on y repense cinq minutes après et on a déjà transformé sa pensée... Tout comme le monde est en mouvement et malgré ce mouvement, on cherche à le stabiliser pour se stabiliser soi-même. C'est aussi une erreur, celle de tous les hommes qui cherchent à trouver des repères dans une pensée fixe. C'est a priori rassurant, on s'assied sur une pensée, le monde continue à avancer et un jour on s'aperçoit qu'on est à côté du monde » (Le Guillerm, 2019)

1.4.2. De la marge à l'entre-deux

D'après Lievens (2009), c'est notamment parce que nous caractérisons le cirque dans un conflit romantique et idéalisé avec le monde qui l'entoure qu'il devient difficile de tirer ce monde extérieur dans le monde du cirque lui-même. Elle questionne : « Dans cet état d'esprit, pouvons-nous considérer que le cirque est bien positionné et légitime pour parler du monde social ? Est-il possible de penser que le cirque peut créer des spectacles réellement engagés ou subversifs s'il se situe consciemment en dehors du monde ? »

Il apparaît que le rapport du cirque à l'altérité, à l'ailleurs, ne se situe pas (ou plus) exactement au niveau littéral tel qu'il a pu être présenté dans le passé, mais à un niveau plus symbolique et peut-être aussi plus politique. D'une part, le cirque garde un lien physique et spirituel avec la marginalité, non pas dans une position statutaire à la marge de la société, mais en tant qu'espace entre deux mondes, au sein-même de la performance. Il se promène d'une extrémité du monde social à l'autre. Aussi, l'autre du cirque peut être pensé non pas comme autrui mais comme étant une perception du soi, l'autre en soi. Celui qu'on rejette, dont on a honte, qu'on nie pour ne donner qu'une partie de la totalité de soi-même qui soit acceptable. Lallier (2008) emprunte à Michel de Certeau l'idée que le cirque n'est « pas fondamentalement un contenu de pensée ou d'autres conceptions, mais le revirement qui fait du recto au verso d'une société » (1973, 33). Il faut envisager le cirque comme le miroir de l'envers de nous-mêmes, qui nous renvoie la projection de notre monde intérieur et stimule notre capacité à le projeter dans le monde extérieur, dans le monde social. Aussi, il ne représente pas l'autre en tant qu'être extérieur et différent de nous, mais il

stimule le désir de reconnaître l'autre *de* nous-même. En cela, le cirque, plutôt qu'art et communauté marginal.e complètement en dehors du monde, ouvre des seuils et peut être envisagé comme un espace de liminarité, ou pour permettre de connaître des états de transition entre habitude et nouvelles expériences extra-ordinaires du monde. L'extraordinaire n'est jamais loin du bizarre, ni du divin nous rappelle Pencenat en donnant la figure du clown comme l'exemple parlant d'une figure liminaire, entre le quotidien et le sacré : « le rire qu'il provoque par ses actions et par ses paroles n'est possible que parce qu'il surgit en messager d'un au-delà dont tout un chacun éprouve le mystère [...] la folie du clown est la folie de tous les possibles » (Pencenat 2012, 189). Les clown.e.s existent dans une temporalité hors du temps qui est celle de l'éternité « Le sacré est inscrit dans ce rire qui surgit d'un fond de terreur par lequel il règne » (Pencenat 2012, 189).

Au sein de tout cela, il me semble entrevoir déjà une pensée du social qui change. Car ce qui a émergé de ces premières pages est le fait que la création de cirque se définit aujourd'hui avant tout dans l'expérience des corps, à la recherche de sensations sensorielles, d'états, par sa mise en relation des corps avec les lois de la physique, avec des espaces, des objets ou encore un public. C'est un cirque où les artistes vont au plus loin d'eux.elles-mêmes, non plus dans le but d'impressionner par la démonstration d'une dextérité hors du commun, mais afin de se mettre dans des situations où il.elle.s peuvent évoluer en tant qu'humain.e.s en expérimentant différents points de vue. Aussi, s'éloignant de la marginalité à proprement parler, les représentations sociales portées par ces postures trouveront des échos dans mon interprétation de la pensée queer au troisième chapitre.

En effet, le caractère hybride et inclassable du cirque lui donne une place subversive dans le paysage artistique puisqu'il ne peut être saisi par une définition stable. Comme je le nommais plusieurs fois au cours de texte, le cirque puise sa singularité dans ses polarités, ambiguïtés, éternels paradoxes. Entre opposition et adaptation, marginalité et insertion, tradition et avant-gardisme, maîtrise et déséquilibre, il occupe un territoire mouvant et flou qui trouble et désoriente; il existe justement dans son incapacité et impossibilité à s'identifier tout en étant tout de même capable de se reconnaître. Cela rappelle la pensée métisse de Serge Gruzinski (1999), que je décrirai plus longuement au prochain chapitre. Tantôt proche des divertissements de masse, tantôt au théâtre, et plus récemment de la danse et de la Performance, le cirque s'est construit comme

une « alternance d'étirements et de repliements » pour emprunter aux termes que Serge Gruzinski (1999, 195) utilise pour décrire un monde métis. C'est un brassage où chaque fragment, chaque nouveau concept s'intègre au reste par ajustements et improvisations successives pour devenir indissociables les uns des autres mais impur, divers, complexe et transitoire (Gruzinski 1999, 197). Cette hybridité et ces métissages défient nos repères et présentent une version d'un monde multiple. Un espace que l'on pourrait rapprocher du concept de Certeau de « seuil », pour indiquer un franchissement, et que je préférerais nommer « entre » dans une idée de transformation. Or l'esprit humain a du mal à penser le mélange, à concevoir l'entre-deux mondes, les espaces intermédiaires. Il cherche des repères stables, fixes alors que la nature est « désespérément complexe, floue, changeante, fluctuante, toujours en mouvement » Gruzinski (1999, 54). C'est dans cet espace social intermédiaire que je propose de penser le cirque, son rapport au monde aujourd'hui, et sa subversion légendaire, dans son renouvellement permanent, son aspect insaisissable, son refus de s'immobiliser, de s'ancrer. La tendance contemporaine du cirque épouse le mouvement, permet de penser les transitions, les continuités et les sensations plutôt que de présenter des états fixes entre lesquels rien n'existerait. Alors que le cirque traditionnel s'ancrait dans un présent idéalisé, le cirque d'aujourd'hui est un espace qui ouvre une temporalité indéfinie et qui donne la possibilité de penser la transition, d'observer la durée et le mouvement des choses. Un social plus fluide. Le cirque voyage au travers des sphères intimes et des sphères sociales, il ère et traverse la totalité des spectres individuels, collectifs et sociaux. C'est en cela qu'il reste à ce jour indéfinissable et échappe toujours aux classifications culturelles (Lallier, 2008). Et lorsqu'il s'institutionnalise, il faut qu'il se déplace, qu'il trouve une place un peu à côté pour continuer à être ce qu'il semble être : un lien d'éternels questionnements et expérimentations du monde. C'est en cela qu'il est profondément politique et capable de transformer la pensée. C'est bien cela que je propose d'étudier dans les chapitres 5 et 6 en regardant les évolutions du cirque montréalais à partir de l'analyse de nouvelles expériences performatives de cirque au travers de leur capacité à proposer d'autres conceptions du monde.

CHAPITRE 2 / Montréal : un cirque local dans un cirque global

« *Imaginer un langage signifie imaginer une forme de vie* »
Cavell 2012, 35.

Le temps est arrivé de s'attarder aux spécificités du contexte qui m'intéresse dans cette thèse, le cirque montréalais. Dans ce chapitre, je dessinerai les contours du milieu circassien montréalais en précisant les particularités de sa structuration, de son identité, et les enjeux qui façonnent actuellement le développement de ses formes performatives, dans son tiraillement entre normalisation de l'institution et désir d'altérité. Puisque Montréal est là où se situe mon terrain d'étude, ce second chapitre ancre la réflexion initiée au chapitre 1 des représentations sociales portées par le cirque, dans un cadre plus précis, qui est celui au sein duquel mon étude se déploie dans les prochains chapitres. Cette section doit mettre les bases contextuelles pour engager le travail réflexif qui suivra et qui propose d'analyser certains types de performances de cirque montréalais comme des espaces pour donner une nouvelle lecture du social.

2.1. L'institution du cirque montréalais

2.1.1. La naissance d'un système

Aujourd'hui, Montréal se présente dans les médias et auprès du grand public comme la capitale mondiale des arts du cirque. Le niveau de formation de l'École Nationale de Cirque, le succès immense du Cirque du Soleil, dont l'esthétique est devenue à la fois source d'inspiration et de résistance dans un grand nombre de pays du monde, ainsi que la reconnaissance internationale de nombreuses autres compagnies québécoises, font du Québec le lieu d'une nouvelle ère du cirque (Jacob, 2016). C'est l'argument principal de l'ouvrage *Cirque Global* dirigé par Louis Patrick Leroux et Charles Batson en 2016. Le cirque québécois a rebattu les cartes d'un milieu fortement structuré autour des gros cirques traditionnels américains et d'un cirque contemporain européen, et a proposé une nouvelle idée du cirque dans le monde moderne. « The strength of what sprang

forth contributed to reframing an understanding of the circus arts in Quebec and circus history worldwide. » (Jacob 2016, 32). Grâce à l'ingéniosité de créateur.trice.s-entrepreneur.e.s et à un appui public conséquent, Montréal a développé un pôle cirque majeur en Amérique du Nord et l'évolution artistique du cirque québécois, qui est venue s'ajouter au mouvement mondial de professionnalisation général, a eu un impact important sur le développement des esthétiques et des représentations du milieu aussi bien localement qu'internationalement. Le Québec est en effet aujourd'hui une des références du cirque dit contemporain.

J'ai parlé, dans le chapitre précédent, du fait que la création et la performance de cirque étaient porteuses de représentations sociales, qui se développaient dans la communauté sociale, plus ou moins large, dans laquelle elles évoluent, et en rapport avec elles. Dans les milieux très institutionnalisés tels que la France et le Québec, un autre mouvement est aussi à l'œuvre, qui permet de comprendre certains mécanismes. Rosemberg (2004) a montré qu'il existait un lien direct entre les représentations sociales du cirque, c'est-à-dire l'image que l'on se fait de l'identité du cirque et les critères institutionnels d'évaluation et de soutien qui encadrent ses productions et son développement. Ces représentations imprègnent les discours des personnes du milieu (institutions qui les financent et qui les diffusent, artistes, journalistes, public etc) et les discours façonnent les représentations en retour. Les mots et les images, apposés à une pratique, en définissent la vision et les contours et par conséquent en influencent les développements esthétiques par le « pouvoir des sémantiques institutionnelles » (Rosemberg 2004, 193). Comme Kann (2009) l'explique autrement « we are bound by a local resolution, whose reality is performatively maintained ». Identifier qui est l'institution et d'où viennent les discours portés sur le cirque québécois permet de mettre en perspective les représentations qui en découlent et de comprendre les formes du cirque québécois qui existent aujourd'hui, et son tiraillement global / local.

Le cirque contemporain québécois naît dans les années 1980. Une école est d'abord ouverte en 1981 par des artistes de rue, de théâtre et de cirque, Circus qui deviendra plus tard l'École Nationale de Cirque de Montréal (Jacob et Vezina, 2007). En 1984, c'est la naissance du Cirque Du Soleil (CDS) à la suite de sa participation à un événement culturel majeur dont le succès incontesté fait immédiatement connaître la petite compagnie. À ses tout débuts, le CDS est une

troupe de joyeux lurons, animateurs de rue, *cracheurs de feu* et *échassiers*. Leur spectacle « Fête foraine » (1982) est d'ailleurs une collaboration avec un théâtre de rue. Elles et ils sont des marginales et marginaux, aux idées communautaires et plutôt égalitaires, qui par opportunité et grande intelligence entrepreneuriale, ont créé une véritable industrie. Il faut toutefois noter que, dans une certaine mesure, l'entreprise gardera un lien avec ses origines plus sociales, en conceptualisant une approche d'intervention sociale par le cirque et en développant un réseau mondial de cirque social. J'y reviendrai. Guy Liberté, à l'époque artiste de rue dans la troupe, est déjà un entrepreneur dans l'âme. Il réussit à obtenir un soutien public très conséquent et a déjà l'esprit d'un conquérant. Cet apport financier les propulse rapidement et c'est le début d'une grande histoire du cirque québécois. En 1985, Guy Caron, à l'origine de la création de l'école *Circus* (bientôt ENC) prend la direction artistique du CDS, les liens se tissent. Guy Caron est proche des arts de la rue et des courants français d'un cirque revendiqué comme art alternatif. 1985 à 1988 est une période où ENC et CDS travaillent de concert dans un système de vases communicants affiché. Ils partagent d'ailleurs les mêmes locaux dans la gare Dalhousie (l'actuel emplacement du Cirque Eloize). L'ENC s'emploie à former les futur.e.s artistes du CDS. L'ENC reçoit du financement de CDS et devient une sorte de prestataire de services sur mesure pour le Cirque du Soleil et ce dernier, l'employeur principal des finissant.e.s de l'ENC. Les programmes de formation sont développés spécifiquement pour répondre aux besoins des artistes du CDS et sont, par conséquent, donnés aux étudiant.e.s des programmes. Ce qui tombe bien car cela permet de former les futur.e.s recru.e.s du CDS. En 1992, Daniela Arendasova, *coache* en acrobatie venant du monde de la gymnastique, devient directrice pédagogique de l'école. L'ENC se voit « édificateur du monde circassien » (Jacob et Vezina, 2007). En 1993, se crée le Cirque Eloize par des jeunes des Iles de la Madeleine, diplômé.e.s de l'ENC et qui ont travaillé pour le CDS. La cité des arts du cirque est imaginée à l'initiative du Cirque du Soleil et sort de terre en 1999 dans le quartier populaire Saint Michel à Montréal : le premier véritable pôle cirque en Amérique du Nord où sont réunis le Cirque du Soleil, l'École Nationale de Cirque de Montréal abritant en son sein l'association En Piste, le regroupement professionnel des arts du cirque, et la Tohu, un lieu unique spécialisé dans la diffusion des arts du cirque. En 2002, c'est la création du Cirque des 7 doigts de la main, dont la majorité sont des enfants des premières promotions de l'ENC et des ancien.ne.s du CDS. En 2004, Cavalia voit le jour. Cette concentration d'acteurs interdépendants forment ce que je considère être l'institution du cirque à Montréal qui exerce une influence très importante

sur les évolutions des formes circassiennes. L'impact du Cirque du Soleil est particulièrement considérable dans le développement du secteur. Leroux rend public en 2016 des données financières qui appuient ce constat. Cela montre que le CDS a joué un rôle non négligeable dans les destins du Cirque Eloize (dont le Cirque du Soleil a longtemps détenu 50% des parts jusqu'à ce qu'Eloize les lui rachète, seulement très récemment) et des 7 doigts de la main, compagnies qui détenaient, en 2016, chacune autour de 10-12 millions de dollars de chiffre d'affaires et dont la plupart des revenus proviennent de la tournée (Leroux, 2016). À titre indicatif, les activités de la quarantaine de compagnies québécoises de cirque restantes équivalent à un million de dollars. Dans ce contexte, même s'il est partiellement financé par des aides publiques non négligeables (selon les compagnies et les moments et avec de grands écarts), le milieu du cirque québécois pâtit de l'image erronée et non représentative renvoyée par les quelques compagnies-entreprises, de bonne santé financière et créative du secteur (En piste 2017, 3), alors qu'il reste la discipline artistique la moins soutenue au Québec et au Canada. Étant par conséquent soumis à la rentabilité financière, le secteur du cirque de la province, pour pouvoir grandir (ce qui est son objectif), doit vendre et pour vendre, il doit obligatoirement s'internationaliser. En 2017, 90% des revenus du cirque québécois (représentant plus d'un milliard de dollars) provenait de l'étranger ou d'événements spéciaux et corporatifs. Montréal trouve son statut de capitale mondiale pour la production de cirque, mais on peut se poser la question de savoir si cela se ressent localement. En effet, du fait de ce fonctionnement, la ville a été désertée par ses artistes qui passent la majorité de leur temps en tournée, et il existe encore peu d'infrastructures et d'accompagnement local, mais si cela a commencé à changer ces dernières années, notamment dû au contexte²³.

Il n'est donc pas surprenant qu'à Montréal, le CDS soit désigné dans le langage courant par la dénomination « le cirque ». Mentionner le cirque est donc souvent interprété automatiquement comme une référence au CDS. Cela indique le territoire que le CDS occupe au point de satisfaire la définition complète de la discipline et donne une première idée de la représentation que Montréal se fait du cirque. Le Cirque Du Soleil est devenu à lui tout seul à Montréal et au Québec, l'image du cirque dans les représentations collectives. Cette image simplificatrice du cirque qui s'est formée dans l'opinion est celle du cirque comme un divertissement de grande ampleur, grand

²³ La pandémie de COVID-19 aura eu un impact considérable sur les arts, et notamment le secteur des Arts du cirque au Québec.

public et familial, hautement acrobatique et joyeux. Une pratique certes exigeante techniquement mais lucrative. Pas vraiment un art ou un art de seconde zone. Il est devenu, pour beaucoup, une référence d'un cirque moderne, et pour d'autres, le modèle à ne surtout pas suivre et contre lequel lutter. Si c'est un système relativement mercantile qui s'est majoritairement développé au Québec, le cirque québécois reste imprégné, depuis ses débuts et jusqu'à aujourd'hui par une tension institution / alternatif qui traverse sa dynamique de développement.

2.1.2. Une économie du cirque

Dans sa stratégie de développement, le CDS amène une nouvelle idée du cirque qui répond au contexte local : il ne s'oppose pas aux cirques traditionnels comme c'est le cas en France mais il s' imagine plutôt comme prenant la relève des gros cirques américains et se développe face à eux comme une alternative circassienne en Amérique du Nord (Fagot, 2006). Ce cirque ne naît pas « d'une rupture sociale ni d'une volonté de transformation de repères esthétiques existants, mais plutôt d'une démarche de consolidation et de perfectionnement de la forme classique. » (Fagot 2006, 236) En cherchant à parfaire et à optimiser des techniques et des modèles déjà existants ces types de spectacles suivent les codes d'un système plutôt normé. Leroux (2016) en a beaucoup parlé, la performance, aussi bien physique qu'économique et qui résonne si bien dans la société actuelle et d'autant plus en Amérique du Nord, est au cœur de la culture, des ambitions et du succès de ces cirque-entreprise. Par ailleurs, s'il a été brièvement influencé et inspiré par les idéaux libertaires et communautaires du nouveau cirque français, il s'est plutôt rapproché des exigences et de l'excellence athlétiques des cirques russes et chinois, qui sont culturellement plus proches de la gymnastique de haut niveau (Leroux, 2016). Si le cirque parle de la société dans laquelle il naît et grandit, le cirque québécois a éclos dans une société du capitalisme et du développement où la surenchère est de mise (Fagot, 2006). Une société où l'on pense qu'il n'y a pas de limite à la prouesse physique de même qu'il n'y pas de limites aux pouvoirs de l'homme. Une société libérale basée sur la récompense au travail. Ceux que Leroux (2016, 54) nomme « Quebec's "Big Three" » (CDS, Cirque Éloize, 7 doigts) ont en effet opté pour un modèle commercial de l'économie de l'expérience, dans l'industrie du divertissement où le développement de la marque est primordial et où le succès économique, l'art et le mythe national sont intrinsèquement liés. Ces compagnies

se font les dignes représentantes d'un Québec prospère et performant, joyeux et dynamique et leurs spectacles offrent un moment reconfortant qui sait satisfaire son public.

Le cirque à Montréal est l'histoire d'un succès, « un symbole économique et culturel d'un mariage réussi entre créativité et, oui, entrepreneuriat » (Leroux 2016, 3) et au Québec, le cirque est désormais tenu au rang de fierté nationale. Non seulement c'est - en partie - une industrie fortement lucrative pour la province avec des répercussions dans plusieurs autres secteurs de la création et de l'innovation, mais elle lui apporte aussi une aura d'ampleur internationale. Par ailleurs, la Tohu, pour rappel, organisme spécialisé dans la diffusion de cirque à Montréal et installé aux côtés des locaux de l'École Nationale de Cirque et du Cirque du Soleil, se positionne aujourd'hui comme « leader » et « gatekeeper » du cirque en Amérique du Nord. Lors d'une intervention au Segal Center à New-York à l'été 2019, Ruth Wikler, directrice adjointe de la programmation, développement, et diffusion des arts du cirque, utilisait ces termes exactement. Sa place de porte d'entrée du cirque dans toute l'Amérique du Nord, faisant le lien avec le reste du monde, rend la Tohu prescripteur du type de cirque qui se diffuse et qui se fait connaître sur le nord du continent. En outre, l'organisme de diffusion la Tohu organise chaque année un marché lors du festival annuel, qui est, entre autres, une vitrine des plus grosses productions québécoises, tout en œuvrant plus largement à se placer comme joueuse au niveau de la diffusion internationale.

Pourtant, comme je l'évoquais plus tôt, l'image florissante que renvoie ce cirque québécois comporte une certaine distorsion de la réalité. C'est aussi un secteur extrêmement déséquilibré, inégal et segmenté à tous les niveaux : formation, création, financement, diffusion. Le Québec se positionne donc comme une nation de cirque à laquelle on adhère et dont on s'inspire, ou au contraire contre laquelle on réagit et à laquelle on s'oppose (Leroux, 2016). La formation est particulièrement représentative de cette fracture. Une frange des futur.e.s artistes de cirque du monde entier se battent pour venir se former à l'École Nationale de Montréal qui donnera un passeport de réussite, et une carrière plus ou moins tracée, à celles et ceux qui voient une opportunité d'allier pratique du cirque et carrière professionnelle confortable et rémunératrice. Une autre partie du monde du cirque y résiste obstinément. Alisan Funk, dans son mémoire de maîtrise déposé en 2017, a précisément établi les particularités et lacunes du système pédagogique propre à l'ENC qui priorise avant tout la professionnalisation. Les conclusions de ses recherches font état

du fait que « after reflection and analysis, it is apparent that the Quebec post-secondary circus education community has a common understanding of the learning objectives surrounding physical, artistic and vocational content, but disparate understandings of how academic content relates to the program objectives. » (2017, iii) L'enseignement de matières académiques - elle entend par là des matières plus classiques telles que l'histoire de l'art, la philosophie ou l'éthique car ce sont celles qui sont enseignées en marge de la formation acrobatique des écoles professionnelles, mais cela pourrait être poussé beaucoup plus loin – est donc dévalorisé et peu mis en avant dans ces écoles de techniques circassiennes. Or poursuit-elle, l'enseignement de ces matières, qui ne paraissent pas essentielles de prime abord, sont en fait indispensables au « devenir artiste ». Les matières plus intellectuelles offrent une ouverture sur le monde, un espace pour le raffinement des idées, pour la discussion, pour la mise en perspective et la découverte de la variété des environnements créatifs, passés et présents, circassiens et transdisciplinaires. Elle ajoute que « if Circus Arts wishes to be considered among other fine arts, circus artists must be able to reflect and interpret cultural and emotional experiences, they must be able to speak verbally and symbolically to those outside of circus arts. For this to happen, the inclusion of academic content during the educational process is essential » (2017, 106). Or cette possibilité d'apprentissage n'existe nulle part ailleurs au Canada, même en dehors des écoles techniques, hormis quelques séminaires ponctuels et ciblés, comme ceux proposés par En Piste à moindre coût depuis quelques années. Et cela n'est pas sans impact sur les possibilités d'évolutions du secteur en matière de recherche et de génération de nouvelles écritures circassiennes, d'appareillages et de pratiques novatrices.

2.1.3. Conséquences sur la performance

Le type de développement qui s'est opéré dans le cirque québécois s'accompagne d'une réduction du risque artistique, et mène ultimement à une forme de convergence des visions et de complaisance esthétique. Leroux et Lavers nous l'expliquent dans leur article *The Diverse Narratives Of Cirque Du Soleil* (2019). Une des stratégies du cirque québécois pour répondre aux exigences de l'internationalisation des productions, et accéder au grand marché, notamment dans la figure du Cirque du Soleil, a été de développer une esthétique adaptable à une culture « globale »

et donc relativement neutre. Du point de vue de la diversité sociale et physique, l'identité du cirque québécois - il existe bel et bien une esthétique reconnaissable, une sorte de label de qualité - s'est donc construite grâce à un polissage culturel. Cela sert un second objectif, à savoir que cette économie de production et de tournée, où les spectacles jouent de nombreuses années, a dû opter pour un « produit » - le spectacle - capable d'être répliqué et « reproduit » et donc où les interprètes sont interchangeables afin d'être facilement remplaçables. Les corps sont alors peu à peu formés et choisis pour correspondre à des standards passent-partout. Les spectacles quant à eux renvoient à ce que Karen Fricker nomme « purposeful cultural blankness » (2009, 130) à l'image de ce que Frédéric Martel (2011) cité dans Leroux (2016) décrit dans son ouvrage sur les industries culturelles globales ; le cirque québécois présente une diversité standardisée qui est à la fois très efficace et omniprésente (Leroux 2016, 9). Hurley fait état du paradoxe du Cirque du Soleil qui raconte venir d'une « imagi-nation », alors que pour le Québec, dont il reçoit des fonds conséquents, il est un symbole de la province. Cela soutient l'analyse de Fricker pour décrire l'esthétique du CDS « corporate and aesthetic homogeneous and unified » (Hurley 1999, 314). En outre, puisque j'ai expliqué que les programmes de l'ENC favorisent une formation hautement technique et peu axée sur le développement de la créativité, notamment pour remplir les besoins des trois grosses compagnies de recruter des interprètes dont les compétences performatives sont plus valorisées que leurs qualités artistiques, l'école s'efforce de modeler un corps efficace pour en faire une ressource bien calibrée et optimisée. De ce corps, Marcos Nery, dans sa thèse (2019, 38), dit : « Il vise donc, par son entraînement, une automatisation et une virtuosité du mouvement de même qu'une prise maximale de risque en même temps qu'une grande sécurité ». Sorte de transposition littérale au cirque du principe d'optimisation d'un produit ou d'un service. Cela rappelle le corps « politique » de Michel Foucault tel que Saïd Chebili le décrit « tous les segments de son corps, ses attitudes, ses gestes seront jaugés, analysés et évalués en référence à une conformité ancrée dans l'hétéro-normativité et le capitaliste occidental, afin d'en tirer le meilleur rendement » (2009, 63). Un corps qui ne laisse rien au hasard et qui doit obéir aux injonctions de l'entreprise pour être le plus utiles et le plus serviles possibles.

2.1.4. Quand l'alternative devient la norme

Pourtant ce n'est pas toujours le discours que souhaite propager l'institution. Le Cirque du Soleil s'est longtemps flatté de présenter des points de vue divergents, une multiplicité de corps et finalement une certaine forme de marginalité sur les pistes de ses chapiteaux. On pouvait effectivement y rencontrer des hommes et des femmes de petites tailles, des géants et tout une panoplie de personnes avec des talents tellement inattendus pour qu'on les qualifie d'anormaux. Mais il serait plus juste de parler de tentatives du CDS à mettre en scène les corps extraordinaires de ses artistes face aux corps ordinaires des spectateurs.trices. Car à l'inverse des vieux cirques traditionnels, les mises en scène du CDS, grandioses et impersonnelles, opèrent une dépersonnification des corps, qui, même lorsque ces derniers présentent une forme d'exceptionnalisme, ne rendent pas possible une quelconque identification à ces corps non-ordinaires (Hurley, 2008). En réalité, le Cirque du Soleil, en recouvrant ses interprètes de costumes, masques et maquillages aux esthétiques homogènes, cache leur individualité et efface leur singularité. En fait l'esthétique unificatrice du Cirque du Soleil peut être vue comme un effort concerté pour régir les corps insoumis et hors-normes. Selon Erin Hurley (2008, 138) « cet effort nie le caractère foncièrement exceptionnel de ces corps – c'est-à-dire une étrangeté aux racines profondes et significatives, bien que désormais moins apparentes dans la culture du cirque ». Ce dispositif artistique, Leroux (2013), citant Rachel Adams (2001), le décrit comme une tendance de réappropriation et d'exploitation de la marginalité, une contre-culture réinvestie en produit de masse. D'autre part, comme le dit aussi Leroux (2013, 76) cette spectacularisation du « freak » - particulièrement étudiée dans le spectacle Zumanity du Cirque du Soleil – repose finalement plutôt sur « la mise en opposition du “nous” et du “eux”, entre les gens normaux et les déviants » (Dennett, 1996 : 325, nous traduisons) » (ibid). Ce jeu de dichotomie n'a pas, au final, la capacité de créer une forme d'identification ou d'empathie face à la différence. En effet, le public est tenu à distance de performeur.se.s non seulement par la taille des chapiteaux qui éloigne physiquement la piste des personnes dans les gradins mais aussi par le spectaculaire et grandiose qui impressionne. Aussi, l'empathie kinésique de Susan Foster (2011) que je décrivais plus haut au sujet du travail de Phia Ménard ne peut être à l'œuvre ici. À l'inverse, cela a tendance à renforcer l'opposition moi / l'autre.

À un tout autre niveau et de manière assez différente, la compagnie des 7 doigts se situe elle aussi aujourd'hui dans la normativité du milieu. Fondé en 2002 par sept diplômés de l'ENC

anciennement interprètes du Cirque du Soleil et en réaction à l'ampleur que prenait ce dernier, le Cirque des 7 doigts de la main - désormais nommé plus simplement Les 7 doigts -, s'est pensé comme un cirque à taille humaine, dans une volonté de porter des valeurs d'intimité et d'authenticité en racontant des histoires personnelles et universelles au travers de leurs spectacles (Batson, 2016). En effet, la compagnie imagine un cirque qui est capable de dérouler un récit clair du début à la fin, dans une construction dramaturgique inspirée des codes du théâtre. Les spectacles sont d'ailleurs accueillis dans les théâtres. Les 7 doigts se sont construits sur ce discours et ce positionnement « face à », apportant une nouvelle couleur au nouveau cirque québécois. Il s'est longtemps considéré comme défenseur de l'alternatif puisqu'à la marge du grand frère mais il fait aujourd'hui partie intégrante de l'institution qui a créé la norme et continue de la faire perdurer. Dans le monde, Les 7 doigts fait suite au Cirque du Soleil et au Cirque Eloize et ses spectacles créés et initialement interprétés par les sept fondateurs sont un franc succès. La compagnie bénéficie rapidement de l'aura positive du cirque québécois. Elle apporte un souffle nouveau, plus jeune, plus « street » et donc plus humble et plus humain. *Traces*, un de leurs premiers spectacles qui mêlait une esthétique urbaine à de la performance acrobatique de cirque renouvelait indéniablement les codes de l'époque en mélangeant les genres performatifs. Au contraire des spectacles du CDS, le côté humain est accentué par le fait que l'on peut identifier les artistes, qui souvent, dans ces performances parlantes, nous racontent des bribes de leurs histoires. Le spectacle *LOFT*, invite fictivement le public à entrer dans leur loft, lieu de création et de vie des sept artistes-fondateur.trice.s, presque constitué en mini-communauté. Les artistes accueillent le public personnellement, se présentent et accompagnent individuellement les spectateur.trice.s jusqu'à leur siège (Batson, 2016) avec l'objectif de créer une relation intime public-artistes, loin du côté impersonnel du CDS, et de créer plus d'émotion. Finalement, Les 7 doigts cherchaient à reconnecter l'humain à l'exceptionnel. Au fil des années la compagnie a grandi et pour coller aux impératifs du marché international dans lequel elle est entrée, elle a fini elle aussi par normaliser son identité, ses propos et ses techniques. L'authenticité que Les 7 doigts persistent à mettre en avant ressemble aujourd'hui davantage à une recherche d'universel précisément forgé dans la norme occidentale conventionnelle libérale capitaliste qui prédomine dans le milieu. Le cirque qui parlait de la différence semble oublié. Au niveau de la performance, la forme narrative des spectacles se forge dans un récit très écrit, issu d'un travail de plateau où les performeur.e.s sollicitent des expériences personnelles pour créer des morceaux de textes autobiographiques

(Batson, 2016 ; Lavers, Leroux et Burt, 2020). Ces derniers construisent alors ce que Lavers, Leroux et Burt (2020) appellent la « meta-structure » du spectacle, qui contient aussi des interventions parlées des interprètes et donne légèrement l'impression d'être plaqué à des numéros préexistants. Françoise Boudreault fait référence au « cirque parlant des 7 doigts de la main » dans son article pour la revue *Jeu* en 2012. Les expériences et récits sont forgés dans la norme d'un cirque québécois international certes, mais bien loin des marges du monde social. Au niveau de la composition, s'il y a un fil conducteur pour tenir ensemble la création dans un tout homogène plutôt qu'une pluralité de voix et de disciplines comme au cirque d'antan, les créations restent construites autour de la forme du numéro dans un rapport à l'appareil qui a peu évolué. La technique acrobatique, de très grande qualité et de très haut niveau, reste centrale et suit les évolutions des programmes de l'ENC puisque les artistes, désormais recrutés pour les créations - ou pour remplacer les distributions des productions plus anciennes qui tournent toujours -, sortent généralement tout droit de l'école. La narration littérale remplit l'espace comme pour prémunir le public de l'ennui. Le cirque doit divertir et impressionner. Finalement peu de place est laissée aux respirations, à l'interprétation de sensations. D'autre part la pluralité des voix, des visions, des énergies qui faisait la force du collectif d'origine a dû laisser place à une forme de consensus dans la création. Les individualités créatrices ont moins de place pour s'exprimer. Le succès contribue à maintenir une zone de confort qui donne des productions qui rencontrent le succès du public mais sont aujourd'hui peu source d'innovation socio-esthétiques. Ce que Charles Batson présentait dans son texte de 2016 semble aujourd'hui de l'histoire ancienne, par rapport aux évolutions récentes du cirque, au Québec et ailleurs. Des années plus tard, en dépit de l'effort de la compagnie de « reject dominant aesthetics », présenté par le chercheur américain, Les 7 doigts contribuent aujourd'hui activement à construire le standard du cirque québécois. Les 7 doigts ont ouvert leur propre lieu, gigantesque dans le centre-ville de Montréal, où ils peuvent produire des grosses créations. Ils ont plusieurs spectacles simultanément en tournée. Ils ont créé un spectacle pour Broadway et fait la cérémonie d'ouverture des Jeux Olympiques de Sotchi en 2014. Il semble loin le temps de l'intimité, même si Patrick Léonard avec *Patinoire* et Gypsy Snider avec *Sisters*²⁴ font encore des tentatives de spectacles de plus petites envergures. S'il rencontre toujours autant de succès, il fait désormais partie de l'institution et c'est aussi face à lui que de nouvelles créatrices et de nouveaux créateurs, se positionnent.

²⁴ Ces deux spectacles ont été des échecs soit du public soit de la critique.

Enfin, les productions circassiennes dominantes au Québec sont modelées par un sensationnalisme qui a tendance à dicter au public ce qu'il doit ressentir et qui ne laisse pas vraiment de place à une lecture interprétative par les sens, présentes dans le cirque européen, et principalement français, décrit par les chercheuses Marion et Franziska Trapp présentées plus tôt. Ces dernières nous livraient une analyse du cirque où la sensation, le sensible et les imaginaires occupent une place importante de l'expérience du cirque contemporain plutôt que la représentation, la fiction et la narration. À l'inverse, le cirque québécois majoritaire est un cirque qui insiste sur la démonstration de prouesse, et valorise la productivité dans une sorte de retour sur investissement effort / effet. C'est une performance prévisible dont les écritures, autour de présentations de numéros acrobatiques, ont été modernisées par l'ajout d'une enveloppe narrative et scénographique. Les images et les codes présentés, généralement consensuels et facilement identifiables, génèrent une proposition claire et la promesse tenue laisse le public dans une relation plutôt passive au spectacle. C'est un cirque où les éléments sont mis en scène avant tout à partir de ce qui les oppose afin de faire mieux ressortir des contrastes. Un cirque efficace qui parle d'un monde de polarités et d'extrêmes.

2.1.5. La place pour l'audace

A l'ombre de ces mastodontes, il est difficile pour les autres de se faire voir et de se faire entendre. L'état des lieux d'En Piste, le regroupement professionnel des arts du cirque au Canada qui œuvre pour son développement sur tout le territoire, en 2019, le stipule ainsi :

« En levant le voile sur sa véritable situation, on aperçoit une communauté circassienne qui souffre d'une profonde méconnaissance et d'une absence de reconnaissance de la réalité et de la diversité des arts du cirque d'ici. La communauté est considérablement essoufflée, contrainte pour survivre de disséminer ses énergies et ses effectifs aux quatre vents. » (2019, 5)

Car il existe pourtant une quarantaine de compagnie de cirque au Québec, quelques nouvelles compagnies ont toutefois réussi à voir le jour et à acquérir une certaine notoriété localement et à l'international : Cirque Alfonse, Flip Fabrique, Machine de cirque, plus petites mais elles aussi

issus des tuyaux de l'institution. Le Cirque Kalabanté, cirque guinéen acrobatique et 100% mâle, installé et développé au Québec, a aussi su se faire une place.

On pourrait nommer Vague de cirque ou Nord Nord Est. Certaines cherchent d'autres approches que celles présentées en première partie de cette section, pendant que d'autres restent proches des codes du milieu. Le Cirque Alfonse²⁵ est un cirque familial qui reconnecte avec ses origines québécoises et son terroir. Son nom lui vient du village dont sont issu.e.s certain.e.s des fondateur.trice.s. C'est un cirque rugueux, qui utilise des codes du cirque classique et du cabaret, à la sauce rigodon. Les fondateur et fondatrice Antoine Carabinier et Geneviève Morin ont fait leurs armes à l'ENC, au CDS et dans les cabarets variétés allemands. Leurs spectacles font fureur au Québec et en France. Flip-Fabrique²⁶ est une compagnie fondée à l'école de Québec qui reste assez proche des codes classiques de la performance et du jeu acrobatique. La compagnie a acquis au fil des années une petite reconnaissance internationale et joue chaque été dans la ville de Québec, en extérieur, des spectacles à relativement gros déploiement. Machine de cirque²⁷ est un autre exemple d'une compagnie à visée internationale, créée par des finissant.e.s de l'ENC et ancien.ne.s artistes des trois grosses compagnies. La compagnie propose des spectacles composés de hautes prestations techniques dans une démarche et une esthétique contemporaine et avec une forte dose de création musicale, souvent jouée sur scène. Vague de Cirque²⁸ quant à elle est une des rares offres circassiennes en chapiteau itinérant, sur les routes du Québec, pour des spectacles aux esthétiques plus traditionnelles, très axées sur la composition par numéros. La compagnie a joué ses spectacles dans les cabarets GOP allemands²⁹. À l'inverse Nord Nord Est, compagnie à l'approche multidisciplinaire, était une tentative de se rapprocher d'une esthétique contemporaine très épurée où la technique était au service du visuel et de la poésie du geste et où la scénographie détient une place importante. Valérie Doucet, artiste virtuose québécoise aux tournées internationales, qui apparaîtra dans un des terrains de recherche, a participé à leur dernier spectacle

²⁵ [Site](#) de la compagnie Cirque Alfonse

²⁶ [Site](#) de la compagnie Flip-Fabrique

²⁷ [Site](#) de la compagnie Machine de cirque

²⁸ [Site](#) de la compagnie Vague de Cirque

²⁹ Cabarets de cirque où l'on peut voir des numéros de cirque de haut niveau, présentés par une maîtresse ou un maître de cérémonie dans des ambiances un peu déjantées. Il est possible de boire et de manger pendant le spectacle. C'est une forme de présentation de cirque très appréciée en Allemagne et qui recrute beaucoup d'artistes québécois.es.

comme *Une Chambre De Verre*³⁰ joué à la Tohu en 2017. Ce serait une des propositions performatives les plus proches d'un cirque contemporain français. Il y aurait d'autres exemples encore, Throw2Catch, fondée par un ancien de l'ENC passé par les compagnies habituelles, producteur de spectacles grand public et pour des événements corporatifs. Le Gros Orteil, du théâtre acrobatique jeunesse, l'Impro-cirque adaptation cirque des ligues d'improvisation de théâtre, ayant lieu à la Tohu. D'autres tentatives plus ou moins réussies, quelques petits festivals, existent.

Depuis peu, deux compagnies se sont données pour mandat de diffuser du cirque sous la forme de cabarets. Inspirés des cabarets de variété GOP allemands où beaucoup des artistes montréalais passent une partie de leur carrière, ils permettent de donner une occasion régulière aux artistes de Montréal de jouer chez eux plutôt qu'en tournée à l'extérieur, ce qui finalement, est rare. Cirquantique est une compagnie de cirque burlesque gérée par six femmes. Elles autoproduisent des spectacles et numéros pour des événements privés. Elles occupent un lieu, le Bain Mathieu dans le quartier montréalais d'Hochelaga où il est aussi possible de louer des espaces pour s'entraîner. Une fois par mois le dimanche soir, un cabaret y a lieu dont l'objectif est d'être, pour les artistes, une plateforme de diffusion de nouveaux numéros ou de recherches en cours. Il n'y a pas d'esthétique particulière. Les artistes, confirmé.e.s ou émergent.e.s, ne sont pas payé.e.s pour leur prestation mais bénéficient en échange, de photos et d'une captation qui leur seront utiles pour leurs communications. C'est un rendez-vous social pour la communauté circassienne, qui en général constitue la majorité du public. Le cabaret Monastère, qui occupe, depuis 2018, un lieu dans une église du centre-ville de Montréal a été complètement pensé sur le modèle des variétés allemandes et se destine à un public plus large. Le principe d'un spectacle de variété est une succession de numéros animée par une maître de cérémonie. Des tables sont disposées devant la scène où il est possible de boire un verre en regardant le spectacle (voire de manger). Les prix des billets sont relativement élevés et les numéros présentés sont triés sur le volet avec une esthétique plutôt *corporative*, de très haute technique, ce qui a pour conséquence que les artistes présentés sont de haut calibre, généralement issus du milieu institutionnel et des grandes compagnies. C'est une occasion de voir des numéros de très haute qualité en dehors du cadre des spectacles des grosses compagnies. C'est un moment de grand divertissement, par le spectaculaire. Pour les

³⁰ [Extrait La chambre de verre](#)

artistes, cela leur donne l'occasion de jouer chez eux. Les occasions sont rares puisqu'il.elle.s sont majoritairement en tournée en dehors du Canada. C'est donc du travail pendant les pauses. Le Monastère produit aussi des spectacles ou « offres de service » pour des événements privés avec des esthétiques thématiques. En journée, des espaces sont aussi mis à disposition pour l'entraînement libre professionnel.

Ceci n'est pas une liste exhaustive, mais le reste a très peu de visibilité. Le constat est assez clair ; à Montréal il existe peu de formations en dehors du cursus ENC, la majorité des créateur.trice.s sont issu.e.s des mêmes circuits, il y a peu de lieux d'entraînement, les projets de création peinent à recevoir de l'aide financière, les lieux de résidence manquent cruellement. Globalement le « reste » du milieu se structure autour de quelques occupations principales : la vente de numéros « corporatifs » pour animer des événements privés, l'enseignement de cours professionnels notamment pour praticien.ne.s venu.e.s des États-Unis ou du reste du Canada qui peuvent accéder à un haut niveau de compétences à relativement moindre coût, et enfin l'exil, la moitié de l'année, dans des cabarets de variété en Allemagne, d'artistes en mal de travail local. Le plan directeur 2017-27 d'En Piste dresse le portrait d'un secteur dont les représentations ne s'accordent pas avec la réalité et ne font pas justice à sa diversité, certes limitée, mais qui existe, et ne soutiennent pas son potentiel de déploiement. Le rapport propose d'ailleurs, cette année-là, cinq orientations majeures pour le cirque de demain : 1. la formation à partir de l'enfance. 2. La diversité artistique et la création. 3. La diffusion et la rencontre des publics. 4. La structuration du milieu. 5. La valorisation des arts du cirque. Parmi le développement de ces orientations dans le rapport, deux points ont particulièrement retenu mon attention : encourager l'audace et la prise de risque dans la création et reconnaître le cirque social et la médiation par les arts du cirque. Il faudra voir les prochaines années ce qui est mis en place pour répondre à ces enjeux mais nous allons dans la bonne direction. J'y reviendrai dans la conclusion de cette thèse, mais il est indéniable que la crise sanitaire de 2020-21 aura eu des répercussions considérables sur la structuration du milieu, en mettant un point d'arrêt aux tournées internationales et donc aux revenus venant de l'étranger, et en rassemblant, une fois n'est pas coutume, les artistes québécois.es, sur leur terre d'origine. Mais pour revenir au travail d'En Piste, l'assemblée générale de l'organisme de 2019 avait fait de l'audace le thème des panels, tables rondes et discussions de l'après-midi. Étaient d'ailleurs invitées à parler deux des compagnies sur lesquelles cette thèse se concentre : Nadère Arts Vivants

(avec Andréane Leclerc) et Carmagnole (avec Élise Leblanc pour représenter Éliane Bonin). Les deux autres intervenantes étaient aussi des femmes : Holly Treddenick de la compagnie Les femmes de feu à Toronto et Gypsy Snider des 7 doigts. Toutes quatre entre fin trentaine et quarantaine, sont relativement connues dans la communauté. Andréane et Éliane seront présentées plus longuement plus tard. Éliane incarne un cirque subversif et libre, émancipateur, tout en étant très inclusif. Andréane a fait ses armes classiques à l'École Nationale depuis toute petite avant de s'en éloigner. Elle entretient un rapport ambivalent avec les institutions du cirque à Montréal par qui son travail n'est pas toujours reconnu. Holy Treddenick a monté une compagnie de performeurs 100% féminine à Toronto, anciennement de danse avec le feu, qui a peu à peu inclus du cirque dans ses créations. Enfin, Gypsy Snider une des fondatrices des 7 doigts, a grandi dans le cirque Pickle Family Circus en Californie, une compagnie de cirque aux idéaux égalitaires plutôt alternatifs fondé dans les années 1970 et qui a inspiré le Cirque du Soleil à ses débuts. Après des témoignages personnels sur leurs relations et expériences de l'audace, elles ont évoqué en priorité l'importance d'avoir des « safe space », des espaces où les artistes se sentent en sécurité pour créer, où ils.elles peuvent se donner des permissions pour prendre des risques en toute liberté et vulnérabilité et avoir droit à l'erreur sans honte ou peur du jugement. Il me paraît pertinent de faire le lien avec les démarches européennes, et notamment françaises, qui restent, en ce qui concerne la liberté de créer, une référence. Dans sa lettre au cirque – le cirque en général – Sebastian Kann (2018) appelait à envisager le cirque comme une écologie « shaped by artistic practices but also by social, administrative, and epistemological ones ». Il n'est pas seulement question de créer de meilleurs spectacles – cela ne fait aucun sens – mais de rechercher une plus grande marge de création artistique, des espaces où les circassiens peuvent écrire une pluralité de futurs possibles pour le cirque. (Kann, 2018.) Un cirque qui retrouve son « agency » c'est-à-dire une capacité d'action et le sentiment d'être capable d'avoir une réelle influence dans le monde des arts et dans le monde tout court. C'est en effet, ce que certain.e.s artistes québécois.es appellent de leurs vœux.

Ruth Wikler, dans son intervention lors des discussions sur le cirque au Segal Centre de New-York en octobre 2019, mentionnait que la légitimité de Montréal à porter le titre de capitale mondiale des arts du cirque tenait non pas au seul fait qu'elle était la maison de grandes entreprises-cirque mais plutôt que, par ricochet, elle avait su créer un écosystème dont les ressources étaient riches et diversifiées (lieux, équipements, écoles, réseau professionnel, technicien.ne.s, formations,

chercheur.e.s, reconnaissance institutionnelle de la discipline, etc). Ceci est particulièrement vrai quand on considère le contexte américain et particulièrement nord-américain dans lequel se situe Montréal - et c'est pourquoi il me semblerait plus correct de réajuster Montréal au statut de Capitale américaine des arts du cirque. Si le cirque a en effet un fort potentiel, il nécessite encore d'être animé, soutenu, reconnu. Nous l'avons vu, il reste encore beaucoup d'inégalités et de contradictions dans ce milieu fortement polarisé. D'ailleurs, l'événement du Segal Center, co-organisé par Louis Patrick Leroux à l'occasion de la sortie de *Contemporary Circus* co-dirigé avec Lavers et Burt (2020) rassemblait artistes, diffuseur.e.s, financeur.se.s et chercheur.e.s du Canada et des États-Unis pour parler de l'état, en grande partie paradoxale, du cirque contemporain dans ces régions. C'était une première pour commencer à fédérer des communautés, petites, éparpillées mais qui partagent des enjeux et aspirations communes. Une des solutions à cet énoncé de bonnes intentions se trouve parmi toutes les autres parties prenantes de la vivacité de cet écosystème, qui méritent donc qu'on y attarde notre regard. Car, en effet, à Montréal, quelle place est laissée aux explorateur.trices, aux marginaux.ales, aux autodidactes, aux tardif.ve.s, aux curieux.ses ? Petit à petit, de nouvelles initiatives voient le jour, portées par des artistes, des événements et des lieux culturels.

Quand je suis arrivée au Québec, mes aventures circassiennes ne dataient pas de la veille. Comme beaucoup, j'avais été fascinée par le Cirque Du Soleil pendant mes années d'adolescence, empruntant même des morceaux de musique pour accompagner mes numéros de corde lisse et trapèze. J'avais assisté à leurs spectacles à Londres, à Birmingham, New-York et Buenos Aires. Et puis, à force d'en voir et de suivre le développement corporatif de l'entreprise, je m'en étais éloignée, intéressée par des démarches plus intimes, plus proches du public et des artistes. Plus « humaines ». Les années qui ont précédé mon immigration canadienne, je m'entraînais dans un chapiteau permanent, déposé en tout absurdité avec les caravanes des artistes en résidence, au beau milieu d'un campus universitaire situé aux alentours de Paris. On venait s'y entraîner le soir entre professionnel.le.s et amateur.trice.s ou en journées, consacrées aux professionnel.le.s. On y croisait des artistes de grande renommée, des autodidactes, de simples passionné.e.s ou encore des novices, de tous âges. À Montréal, je m'attendais à trouver le même genre de lieu en pénétrant dans La Caserne, lieu qui m'avait été recommandé par un certain Samuel Jabour, directeur du cirque social népalais où je revenais tout juste de donner deux mois d'ateliers, un Québécois qui connaissait bien le milieu cirque montréalais. Dans cet espace le plus communautaire qui existe à Montréal, je me heurtais pourtant à un choc des cultures. Bien que hors des terrains balisés de l'ENC et des grandes compagnies, et se présentant comme une alternative, la culture du cirque y était assez différente de ce que j'avais connu en France, par exemple. Chaque artiste s'entraînait de son côté, sur son agrès. Le partage de compétences ne se faisait pas de manière aussi informelle que je l'avais connu et aimé, et il valait mieux payer un « coach » si on voulait découvrir de nouvelles techniques. Alors que tout ce petit monde se sentait relativement alternatif et

communautaire, je les trouvais bien conventionnel.le.s et individualistes. Les tentatives d'entraînement de groupe que j'ai, un temps, cherché à mettre en place se sont toutes avérées des échecs et il a fallu que je découvre mieux la structuration du milieu, l'histoire et le contexte socio-culturel du cirque pour comprendre ses dynamiques propres. J'ai compris le lien ambigu qui existait entre les « petits » et les « gros ». Et petit à petit, j'ai pu participer à d'autres formes de socialités et partages artistiques, comme par exemple le spectacle et soirée annuels et mythiques de la Caserne, Cirquazerna. Finalement, découvrir les paradoxes propres au cirque québécois....

2.2. Les temps changent et des voix se lèvent

2.2.1. Les débuts avortés de Cirque OFF

Moins exposé.e.s dans les feux des projecteurs et des agendas culturels, il y en a qui n'adhèrent pas aux pratiques et aux valeurs du cirque institutionnalisé et dominant que je viens de présenter. Certain.e.s se revendiquent d'un cirque engagé (Spiegel, 2016), c'est-à-dire qui porte un discours politique qui n'est pas en accord avec les orientations actuelles, pendant que d'autres s'attèlent à interroger la nature du cirque et ses frontières, remettent en question la forme qui leur a été imposée jusqu'ici, tentent d'étirer ses contours, de proposer d'autres discours, d'autres formats, d'autres espaces de performance. Leroux l'avait senti en 2016, le vent tourne et il existe dans cet écosystème relativement fermé, normatif et hiérarchisé, un terreau vivant qui germe. Montréal s'est présenté au monde comme la nouvelle terre du cirque et, des talents qui s'y rejoignent et s'y croisent, naissent des possibilités qu'il faut s'attarder à observer.

« Québec circus provides fertile ground for research and exploration. [...] Already, there is growing sense among younger companies and artists not wanting to be affiliated with "the Big Three" that circus is less about performative exceptionalism and more about a spirit of athletic and aesthetic actualization. In other words, experimentation and radical departures from circus topoi are set to become the norm for the current explorations into contemporary "post-nouveau" cirque. And this exploration will be happening, for the most part, outside a corporate model and in a, ongoing exchange transgressing borders and artistic boundaries. » (Leroux 2016, 21)

Leroux a d'ailleurs participé, dès 2016, à engager des réflexions sur d'autres manières de créer du cirque et initié de premiers travaux d'exploration créatifs lors de sa recherche-crédation *La Dramaturgie Du Cirque, L'Écriture Du Mouvement*, en collaboration avec l'ENC. De nombreux ateliers ont eu lieu avec des étudiant.e.s de l'ENC, en marge de leur formation, et un panel de coaches et metteur.e.s en scène dont on peut citer entre autres Louis Patrick Leroux, Claudel

Doucet, Veronica Melis, Alisan Funk et Jesse Dryden. Afin de comprendre quelle était l'écriture spécifique du cirque, le chercheur et ses acolytes ont engagé, trois travaux créatifs à partir de trois sujets : le théâtre de l'absurde et de l'imprévisible, l'expérience authentique et enfin la mise en texte du corps. Dans un second temps, les chercheur.e.s et assistant.e.s chercheur.e.s - dont j'ai fait partie - ont suivi un certain nombre d'étudiant.e.s dont il.elle.s ont observé le cadre de formation technique de l'ENC, puis le processus de création sur agrès. Les résultats des travaux ne sont pas encore publiés mais ont fait l'objet d'une exposition à l'Université Concordia en 2018 pour lequel a été créé un document intitulé *Quand La Recherche-Création Fait Corps Avec Le Cirque contemporain* (2020). De plus, des essais à l'ENC, des séminaires de recherche-création organisés chaque été par Louis Patrick Leroux depuis l'Université Concordia, ont attiré déjà 100 *thinkers* (chercheur.e.s-créateur.trice.s) à Montréal pour explorer la différence, et dans la différence.

Depuis quelques années, on voit se profiler de nouvelles compagnies, initiatives, événements et réseaux qui vont ouvertement à contre-courant des compagnies commerciales, grand public. Un cirque parfois moins accessible mais qui promeut la diversité. Ensemble, ce cirque qui se situe plus en marge de l'institution et de ses discours, ne se structure pas comme une entité homogène et en totale cohésion mais il est constitué d'une multitude de petites communautés, aux frontières plus ou moins poreuses selon les moments et les événements. Il cherche d'autres expériences de cirque et a le mérite d'ouvrir le cirque québécois à l'altérité et aux risques de l'art. Ce mouvement est composé d'approches variées et forme une écologie du cirque complexe et interconnectée. Il a émergé en réaction mais aussi aux côtés du circuit plus professionnel et commercial que je viens de décrire. Un événement marque un tournant dans l'expression concrète de ces démarches. En juillet 2017, les plus engagé.e.s des professionnel.le.s et des praticien.ne.s du cirque québécois, celles et ceux de la communauté du cirque à Montréal qui ne se reconnaissent pas dans ces pratiques et ses visions, se sont réuni.e.s lors de l'événement *Cirque Off*. La rencontre était initiée par quatre femmes du cirque organisées en collectif pour l'occasion, Les Does, Éliane Bonin, Dana Dugan, Andréane Leclerc et Angélique Wilkie. Deux de ces artistes se trouvent être celles qui représentaient l'audace lors de l'assemblée générale annuelle d'En Piste mentionnée plus tôt. Dana Dugan est une artiste de cirque et performeuse américaine et Angélique Wilkie est une artiste pluridisciplinaire, professeure à Concordia University et qui prône l'interdisciplinarité. Si Wilkie soutenait le projet, elle était moins impliquée. Pendant trois jours se sont tenus dans le cadre du

programme de résidences du Studio 303, un organisme montréalais qui offre un espace dédié à la danse et aux « performances indisciplinées », échanges et discussions en vue de l'écriture d'un manifeste pour un art circassien plus libre, inclusif, divers et interdisciplinaire. Un cirque hybride qui puisse s'affranchir des codes sociaux et esthétiques du milieu et où la performance, qu'elle soit physique ou économique, ne soit pas au cœur de la démarche. Un « manifeste vivant pour la biodiversité et l'écologie d'un cirque post-acrobatique, queer, féministe, politique, alternatif, non-commercial, axé sur l'expérience, l'ouverture, la sensibilité, la démarche artistique et humaine, embrasse la prise de risque artistique et la prise de parole. » (*Cirque Off*, 2017). La démarche de ces trois jours était profondément ancrée dans le collectif, dans le but de voir émerger de la communauté des voix en donnant à chacune un écho égal. Il était question de pluralité des propositions, de nouvelles manières de créer, de faire reconnaître des propositions artistiques circassiennes marginales dont il fût nommé qu'elles étaient souvent reprises par l'institution, qu'elles nourrissaient sans trop de reconnaissance, de lutter contre l'autocensure de l'artiste de cirque très présente, procédé qui renforce le stéréotype. Mettre en avant la vulnérabilité du corps circassien, pas seulement le côté super-héros. « Un cirque humain » qui vient d'une pratique réflexive et expérimentale et non pas seulement un entraînement » (2017). Deux ans plus tard, à l'été 2019, Olivier Bertrand, directeur artistique de La Chapelle Scènes contemporaines, qui avait participé à ces discussions, lançait en partenariat avec la Tohu la première édition d'une programmation en *off* du festival annuel Montréal Complètement Cirque. La Chapelle Scènes contemporaines est un haut lieu d'explorations des arts de la scène à Montréal qui propose résidences et diffusions d'œuvres pluridisciplinaires, éclectiques, inclassables, et audacieuses. Elle est citée en tant que faisant partie des deux principaux lieux qui offrent des espaces de diffusion plus expérimentale de cirque à Montréal, avec ceux des événements Carmagnole, sur lesquels je reviendrai dans le chapitre 5. L'idée de la Chapelle, comme pour tous les *off* des festivals, était de donner une scène soit à des artistes émergent.e.s soit aux propositions artistiques en dehors du courant dominant. Le terme utilisé alors est « l'Autre cirque ». « Autre » donc, comme celui qui n'est pas le même que celui qu'on connaît. Qui est différent de celui qu'on voit habituellement. Le terme *autre* est utilisé faute de terme plus adapté à des créations, artistes et compagnies qui ne partagent pas nécessairement de vision artistique commune ou « reconnaissable ». Ce qui les réunit se trouve dans le fait qu'il.elle.s revendiquent des formes qui se distinguent du cirque établi, tout en étant en relation avec lui. J'y ai puisé l'inspiration pour ma dénomination d' « Autres cirques »,

en redonnant à la notion d'Autre, la diversité dont le cirque montréalais est pourvu. En 2019, ont été sélectionnées et programmées cinq petites formes dont tou.te.s les artistes étaient soit issu.e.s de l'ENC soit d'ancien.ne.s artistes des grandes compagnies préalablement citées, présentant des formes qui se détachent dans une certaine mesure des règles du marché. Deux des artistes programmé.e.s présentaient des formes développées dans le cadre des recherches dramaturgiques du Professeur Louis Patrick Leroux. Le festival annonçait cette programmation en ces termes « *L'Autre cirque*, celui, hors normes, qui dérange, mélange, travestit ! » ce qui semble être, en ce qui concerne cette édition en tout cas, un peu surestimé. Une seconde édition de *L'Autre Cirque* était prévue en 2020, à laquelle devaient participer les artistes Andréane Leclerc et Dana Dugan, mais ne s'est finalement pas tenue à cause de la pandémie COVID-19.

2.2.2. Les autres cirques

D'autres organismes, compagnies, collectifs et coopératives d'artistes œuvrent à diversifier les propositions et participent à renouveler à la fois les écritures, la structuration du milieu et les représentations portées par le cirque. Sans passer en revue la totalité de ces compagnies, lieux et événements de cirque – je ne saurais être exhaustive – il me paraît important de mettre en lumière une partie des acteurs et actrices moins médiatisé.e.s du cirque montréalais mais qui font toutefois vivre ce milieu. La Caserne 18-30, plus couramment dénommée La Caserne, est un espace d'entraînement libre, unique en son genre à Montréal. J'y retrouve quelques valeurs du cirque communautaire que j'ai connu en Europe. Tou.te.s les professionnel.le.s et semi-professionnel.le.s ont accès, quotidiennement, à des espaces d'entraînements communs et collectifs, ajustés à leurs besoins disciplinaires, moyennant un abonnement peu dispendieux. Situé dans le quartier montréalais d'Hochelaga où beaucoup d'une fange d'artistes indépendant.e.s et alternatif.ve.s vivent, il permet à toute une partie de la communauté du cirque de s'entraîner, créer, répéter, partager, dans une ambiance libre qui valorise la diversité. On y croise des artistes en tous genres. Celles et ceux qui n'ont pas accès à d'autres lieux d'entraînement, certain.e.s qui recherchent un esprit plus communautaire. Il est possible de prendre des cours privés, avec des instructeur.trice.s de haut niveau, un genre d'offre qui attire d'ailleurs beaucoup d'artistes américain.e.s ou de la côte ouest canadienne. Tous les soirs, des cours plus amateurs sont donnés, sur un autre type

d'abonnement, par des professionnel.le.s qui s'entraînent en journée. Chaque année des *ateliers intensifs* et *classes de maîtres* sont organisés, par les artistes eux.elle.mêmes afin de continuer à faire de La Caserne un lieu d'échanges. Le spectacle *Circazerna* est devenu un incontournable. Tous les mois de mai, depuis une quinzaine d'année, des artistes de la Caserne se donnent en spectacle, de manière bénévole. Pendant quelques mois, sous la direction d'un ou d'une metteur.e en scène issu de la communauté, une création professionnelle se monte pour aider à financer l'organisme. Pendant deux jours, c'est l'occasion de réunir le monde du cirque et le samedi soir, le spectacle est suivi d'une grosse fête qui rassemble joyeusement tou.t.es ces artistes. Antoine Carabinier du Cirque Alfonse est toujours au bar, et beaucoup des artistes cités dans cette section participent aux festivités d'une manière ou d'une autre. J'en parlerai au chapitre 5, la Caserne entretient un lien très fort avec l'organisme Carmagnole qui est un des terrains de cette thèse. Depuis le début de la COVID-19, la Caserne a la vie dure. Fermée en début de crise, elle n'avait toujours pas rouvert au printemps 2021.

En parallèle de ce lieu d'entraînement-crédation, des artistes pour qui cet espace n'est pas approprié, et certainement pas suffisant, tentent des choses. Quelques artistes notamment se démarquent dans leurs démarches. L'initiative de Jimmy Gonzalez et sa partenaire Erika Nguyen est à mentionner. Jimmy est jongleur, ancien diplômé de l'ENC et a lui aussi enchaîné les tournées internationales, dans les grosses compagnies québécoises notamment. Son désir de créer existait déjà à la sortie de l'école mais ses rêves de tourner sa propre création - spectacle de fin de promotion *Croisées* qui est présenté dans quelques festivals et quelques marchés - se heurtent rapidement à une rude réalité et ne font pas le poids face aux mains tendues de tournées clés-en-main. Jimmy gagne la médaille d'or du Festival Mondial du Cirque de Demain³¹ avec un numéro de jonglage avec de l'argile et le monde du cirque corporatif s'ouvre à lui « *Être capable de jouer dans un milieu commercial quelque chose de valeur qui est considéré comme du 'contemporain' par le grand public, c'est ma force* ». Il enchaîne les prestations de son numéro dans divers contextes corporatifs. Il ne considère pas avoir à proprement parler travesti son numéro, pourtant le contexte dans lequel ses performances s'inscrivent le repoussent « J'ai fait des trucs terribles, terribles... mais je sais que je suis bon à faire ça [...] mais j'en pouvais plus [...] J'ai fait de la prostitution ». Chaque fois qu'il

³¹ Compétition de cirque internationale annuelle se tenant à Paris depuis plus de 40 ans dont un jury remet des médailles aux artistes de cirque jugé.e.s les meilleur.e.s de l'année, toutes disciplines confondues.

est de retour à Montréal, il se cherche des petits projets de création. Il collabore notamment avec le Musée des Beaux Arts pour l'exposition *l'Atelier de Rodin*, pour laquelle il monte une petite forme, jeu d'argile, inspiré des figures moulées du sculpteur. Mais maintenant qu'il a un nom reconnu dans le milieu et un peu d'argent, il semble décidé à rester à Montréal pour créer autrement où dit-il « il y a tout à faire, c'est pour ça qu'à la base j'avais décidé de venir ici depuis l'Europe ». Puisqu'il fait le constat que le cirque doit changer, qu'il manque des concepteurs, des metteur.se.s en scène de cirque, il se sent investi d'une mission pour aider la communauté du cirque et pense en avoir les épaules, la place et la légitimité nécessaires. Créer autrement, d'autres formes de cirque ici aussi. Sa démarche met la jonglerie au centre de toute impulsion créative, comme une danse ou une performance. La jonglerie pour son côté physique plus que le propos qu'elle pourrait porter. « *Le corps qui parle à travers le mouvement et la chorégraphie. En ce moment ce qui me parle énormément c'est la surexcitation de notre quotidien. C'est ça qui m'inspire... le surchargé. Et le contraste, le rien, le silence.* » (Gonzales, 2019). En 2020, il entame, avec sa partenaire de vie Erika Nguyen, un projet appelé *Paysages Dynamiques*³², une pièce atypique pour plusieurs jongleur.se.s en mouvement qui est présenté au cabaret Cirquantique, puis programmé dehors à la Place des Arts à l'été 2020. Par ailleurs, il travaille sur plusieurs projets avec sa compagne circassienne, très proche du monde de la danse et de la performance. Car en effet, bien souvent, le monde de la danse est plus accueillant et mieux outillé, pour ce genre de démarches hybrides, que le cirque.

Or, dans leur envie de faire évoluer le milieu, et devant le vide d'options criant pour créer en cirque, Erika Nguyen et Jimmy Gonzales sont amenés à investir leurs deniers personnels dans un lieu dédié à la recherche et à l'expérimentation en cirque. Ils louent un lieu vacant et décrépi du plateau Mont-Royal et passent le printemps à le remettre en état pour créer un espace pluridisciplinaire où l'essai et l'exploration sont de mises : le projet *Mur Mur*. Le couple est rejoint par quelqu'un.e.s de leurs acolytes des noms de Claudel Doucet, Émile Pineault, Angel Solis et Tristan Robquin. Claudel Doucet et Émile Pineault sont deux figures importantes d'une scène circassienne réinventée et toute une section de cette thèse leur est dédiée. Si le groupe parle de pluridisciplinarité, c'est parce que le cirque qu'il.elle.s imaginent se nourrit des autres arts vivants. Ces jeunes artistes sont peu inspiré.e.s par le cirque et les six gravitent dans des milieux plus

³² Extrait de la création [ici](#)

interdisciplinaires que proprement circassiens. Au Québec, ce qui leur est proposé à voir n'est pas une source d'inspiration aussi, se tournent-ils.elles vers les arts performatifs et le monde de la danse. Ils et elles sont influencé.e.s par Manuel Roque, ancien acrobate reconverti danseur, par Peter James, performeur subversif et iconoclaste, professeur à l'École Nationale, et mentor pour certain.e.s qui aspirent à une carrière de création-performance, et qui trouvent en lui une grande inspiration. Peter James est d'ailleurs une figure importante dont le nom revient chez la majorité des personnes interviewées. Les six comparses complètent leurs formations dans ces disciplines, tournent le dos aux spectacles de cirque et s'abreuvent de créations d'autres arts. Mais pour eux et elles, les autres arts ne se juxtaposent pas à la forme circassienne pour l'enrichir, ils se mêlent et s'entremêlent. Jimmy insiste néanmoins sur le fait que c'est avant tout le cirque qui a besoin de se doter d'un tel lieu. Ensemble, ils ressentent qu'il y a momentum dans le cirque québécois en ce qui concerne le renouvellement des écritures. Claudel me dit « *On sent qu'il se passe quelque chose de fort et qu'il faut faire quelque chose mais on sait pas quoi. Il faut encore définir la nature de ce groupuscule. On a toutes sortes d'envies. Ce sera pas tout mais quels objectifs ensemble.* » (2020). Si toutes et tous n'ont pas les mêmes envies, il y a pourtant un besoin de mettre des ressources en commun pour donner les moyens à chacun.e de tendre vers les formes auxquelles ils et elles aspirent. L'idée d'un espace laboratoire création et diffusion, de recherche et d'expérimental plutôt que présentation de travail fini. Tristan, un diplômé en acrobatie de l'ENC, 23 ans, est un des plus radicaux. Il collabore avec Peter James sur un projet de duo qui est présenté au MainLine theater en février 2020. Il parle d'un principe de coopérative plutôt que de collectif où chacun.e a des intérêts particuliers mais partagent des moyens pour y arriver. L'idée étant donc de se donner de l'espace ensemble pour soutenir des envies personnelles mais pas forcément pour créer ensemble. Une conception moderne de la collectivité. La question du degré d'ouverture du lieu et de son inclusion était encore en suspens quand je leur parlais mais tendait vers le choix d'une relative exclusivité avec une direction artistique. Le 12 juillet 2019, le premier événement-performance *No Matter qu'est-ce que c'est / Peu importe what it is* officialise le lieu. La programmation artistique est pluridisciplinaire et l'esthétique proche de celle d'une soirée performative. Au printemps 2020, ce lieu a fermé faute de consensus, de vision collective et d'entente financière. Il coûte trop cher en investissement personnel et financier.

Cette même saison 2019, le Valby Ruta Project³³ naît d'un financement du *Conseil des Arts et des Lettres du Québec* (CALQ) visant à augmenter la visibilité numérique des artistes des cirque par le soutien à la création de capsules vidéo. Le projet est monté par les artistes Tuedon Ariri, Brin Schoellkopf, Basile Hermann Philippe et Una Bennett, issu.e.s d'une promotion récente de l'ENC. Les circassien.ne.s étant ce qu'elle.il.s sont, c'est à dire avant tout des performeur.e.s, des artistes du vivants, il.elles.s profitent de cette occasion pour non seulement filmer mais en faire un premier événement avec public, dans un studio de danse : des improvisations exploratoires sur l'espace limité et carré d'un tapis posé au sol. Certain.e.s des jeunes artistes organisateur.trice.s et invité.e.s font partie de la même bande que celle de Jimmy. Ces performances circassiennes se voient toutefois laisser de plus en plus de côté les disciplines portant des contraintes techniques comme celles nécessitant des gréages ou de la hauteur, faute d'espaces pouvant les accommoder et faute de moyens. Aussi, il.elle.s encouragent le développement d'une esthétique qui répond à ces nouvelles exigences, et prenant leurs distances avec la danse, et sont plus proches de la performance pure et dure, et par là je n'entends pas la prouesse technique. Ce tapis, qui crée l'espace de performance et qu'on peut transporter partout et mettre où l'on veut, puisqu'il y a si peu de lieux de représentations, en dit long, symboliquement, sur ce qu'il reste du cirque chez ces artistes. À l'occasion de notre rencontre, Tristan Robquin, m'avait affirmé fermement en 2019 que « *le corps comme concept, c'est dépassé* » en faisant référence au travail d'un cirque contemporain plutôt français, décrit plus tôt, et de sa mise en situation face au monde - explorations de la suspension, de la chute, de la gravité – et que la performance qui l'intéresse est une expérimentation des états de présence. Dépassé ou non, plus moderne ou pas, c'est aussi le chemin que le Valby Ruta Project³⁴ semble, lui aussi, avoir pris. À l'automne 2020, les différents membres du collectif s'exposent lors d'une résidence-performance dans la galerie d'art contemporain montréalaise L'Arsenal³⁵ avec Valby Ruta et « Le projet Sanctuaire », une exposition performance présentée comme « an encounter between circus, dance and visual arts ».

Dans les démarches singulières de certain.e.s considéré.e.s comme la relève, j'aimerais aussi mentionner deux créations liées au projet transnational *Acting for climate*. Le projet propose une

³³ Inspiré du nom d'un tapis de la marque IKEA « Valby Ruta ».

³⁴ Qu'on retrouve sous la dénomination « [Boy Le Bet](#) » sur facebook.

³⁵ Voir plus sur le projet [ici](#)

nouvelle manière de faire du cirque, localement, en étant respectueux de l'environnement. Les créations se font en extérieur, en harmonie avec la nature et ce qu'elle peut offrir de possibilités créatives ; une branche qui va faire office de barre de *trapèze* mais aussi de sol vertical pour des figures de *main à main*. Il s'agit de penser un projet global fait d'initiatives locales, plutôt qu'un cirque globalisé avec des tournées lourdes et chères, à tous les niveaux. Un cirque durable en quelque sorte. C'est d'ailleurs totalement en accord avec le contexte COVID qui invite à repenser la création en local, en distancé, en extérieur et qui s'adapte au manque de ressources car ne nécessitant pas de lieu prédéfini. La première tentative de création, nommé *Branchés*, une collaboration entre Barcode Circus Company, et *Acting for climate*, a eu lieu dans un parc³⁶ proche de Montréal. La seconde, Acting for Climate Québec a mené une résidence de création en Gaspésie³⁷. Des artistes impliqués dans ces projets, on peut nommer Mathieu B.-Girard, Heidi Blais, Anne-Marie Godin, Samuelle McGowan, Raphaël Filiatreault, Agathe Bissierier, Clara Prezzavento, Nathan Biggs-Penton et Valérie Doucet dans l'édition du spectacle de Barcode, *Branché*. La création est toutefois conçue pour pouvoir être interprétée et réinterprétée par divers artistes en fonction des lieux et s'adaptant aux contraintes.

Quasiment à l'autre côté du spectre esthétique, on trouve Baron Bordello, sorte de collectif qui propose ponctuellement des créations au Théâtre Sainte Catherine, avec chaque fois de différents d'artistes. Spectacles sans moyens, créés en toute autonomie et dont les thèmes explorés ont souvent à voir avec l'anarchisme, l'anticapitalisme ou la révolution et dont les esthétiques naviguent entre celles du burlesque et des arts de la rue. Sous titrés « spectacles expérimentaires », ils rassemblent une communauté de circassien.ne.s plus autodidactes, proches du cirque social, plus proche d'un « cirque pauvre³⁸ » mais aussi des artistes plus radicaux.les comme Tristan Robquin ou Maxime Blériot qui portent des visions du cirque très performatives présentées plus haut.

Concernant les démarches présentées ici, il est d'ailleurs important de garder en tête que cela reste un petit milieu et que les artistes naviguent relativement facilement d'un groupe à l'autre. Entre

³⁶ Extrait de [Branché](#)

³⁷ Extrait de la [résidence](#)

³⁸ En référence en « théâtre pauvre » de Grotowski, dépouillé de décor et de costumes, populaire et militant, en réaction au formes théâtrales intellectuelles et bourgeoises.

ces artistes, collectifs et projets, s'insèrent quatre créateurs et créatrices et une compagnie qui me paraissent faire la synthèse des enjeux qui animent le renouvellement du cirque montréalais, à la fois dans ces formes performatives et dans les représentations sociales communiquées. Il s'agit des Productions Carmagnole, de la contorsionniste-conceptrice Andréane Leclerc, des acrobates Claudel Doucet et Émile Pineault, et du fil de féryste-performeur François Bouvier. Connectés de plus ou moins proches à ces différentes tendances, ils et elles représentent, ensemble, un dynamisme et un renouveau de plus en plus présents à Montréal, qui donne du fil à retordre à l'institution et qui offre des nouvelles visions du social.

2.2.3. Une place importante pour le cirque social à Montréal

Enfin, dans tout cela, Cirque Hors Piste, l'organisme de cirque social montréalais ne se limite pas aux ateliers de cirque mais crée des spectacles que l'on peut voir au moins une fois par an sur la rue Sainte Catherine devant le métro Beaudry et qui a su développer une esthétique singulière, en assumant les codes de la marginalité des participant.e.s - artistes et en créant non seulement à partir de ces codes-là mais aussi selon les contraintes de la pratique sociale, sur des principes basés sur le collectif tout en étant adaptés à des besoins individuels. Le cirque social montréalais, héritier d'une démarche active développée par le CDS occupe une place intéressante, qui permet de faire le pont entre une diversité de pratiques, et de rallier nombres de communautés habituellement séparées. À Montréal, Cirque Hors Piste joue un rôle très important dans la communauté locale du cirque à différents niveaux. En effet, le développement du cirque social est inséparable de celui du cirque professionnel. Il a créé une relation significative avec une partie de la communauté professionnelle, notamment celle de la Caserne, et entretient des liens forts avec mon objet d'étude. Avant de terminer ce chapitre, il est donc nécessaire d'y consacrer quelques pages. Le cirque social est, comme la terminologie l'indique, une alliance du cirque et du social. Le cirque au service du social. Le cirque social se situe dans une démarche où la visée sociale prend le pas sur les objectifs artistiques, même si ces derniers n'ont pas pour autant disparu. Le cirque social propose une approche novatrice d'action sociale faisant appel à la pratique des arts du cirque pour accompagner le développement d'individus avec des besoins psychologiques ou sociaux particuliers (Caravan, 2010 ; Rivard, Bourgeault et al., 2010 ; Rivard et Vinet-St-Pierre et al., 2018). Ces pratiques se

sont fortement développées partout dans le monde, à l'initiative de plusieurs réseaux notamment canadien avec Cirque du Monde, le volet cirque social du CDS et européens comme Caravan, mais pas uniquement. Les programmes de cirque social se sont adaptés à divers contextes sociaux, auprès de populations variées. Dans cette démarche, l'apprentissage des techniques de cirque ne constitue pas une fin en soi mais vise à encourager les qualités individuelles et collectives nécessaires au développement personnel et à l'engagement ou au réengagement positif et productif des individus marginalisés, au sein de la communauté au sens large du terme (Lafortune et Bouchard, 2011). La prise de risque physique et psychologique inhérente au cirque est constamment stimulée et accompagnée au cirque social et joue aussi un important rôle de catalyseur. En étant incité.e.s à affronter leurs peurs, les participant.e.s se sentent à nouveau capables de faire et retrouvent à la fois une estime d'eux-mêmes et une forme d'autonomie. Jacinthe Rivard parle « d'agir » (2007). Les personnes se sentent valorisées à nouveau, d'abord dans l'espace restreint du programme de cirque social, puis ensuite dans leur communauté plus large et enfin dans la société. Cette reconnexion avec soi-même passe aussi par la réappropriation du corps. Le cirque est avant tout physique et souvent un contact corporel entre individus est indispensable. L'impact du cirque social se joue principalement à trois niveaux : développement personnel ; inclusion sociale ; et engagement social (Spiegel 2014, 2016). L'espoir du cirque social étant de permettre ainsi à ses participant.e.s de se (re)créer une place dans la société, de trouver une nouvelle forme de citoyenneté dans laquelle ils sont actif et elles sont actives. Une telle expérience est possible à Cirque Hors Piste (CHP), et elle a été examinée attentivement par Jacinthe Rivard depuis 2010 dans sa thèse et particulièrement en 2017-18 dans une recherche ciblée qui a donné lieu à un rapport pour CHP. Cirque Hors Piste est fondé sur des valeurs d'un « penser autrement » comme l'indique Jacinthe Rivard (2007 ; 2018) qui repense les problèmes, avant de repenser les solutions et donc change les techniques d'intervention sociale. En l'occurrence, il a été montré que le cirque est particulièrement adapté pour approcher des jeunes marginalisé.e.s par rapport à des stratégies d'intervention traditionnelles notamment car il « est cohérent avec le monde de la rue : les nomades et les tziganes ont joué un rôle prépondérant dans l'histoire du cirque et l'art de cirque » (Spiegel 2017, 405).

Les ateliers de CHP s'adressent en priorité à des jeunes adultes marginalisé.e.s en situation de grande précarité matérielle, physique et psychologique. CHP a plusieurs intérêts pour ces jeunes.

D'abord c'est un moment structurant où il.elle.s peuvent vivre une expérience positive avec un accompagnement individualisé sécurisant. Ensuite, c'est un espace où il.elle.s peuvent ressentir un sentiment d'appartenance à un groupe (Rivard, Vinet-St-Pierre et al. 2018). À CHP, ces jeunes-là « sont considéré.e.s comme des citoyen.ne.s à part entière, CHP étant fermement convaincu que tout est possible en créant à partir de leur débrouillardise, de leur potentiel et de leurs savoirs expérientiels » (Rivard, Vinet-St-Pierre et al. 2018, 17). Aussi, l'approche de CHP enclenche-t-elle le développement de compétences qui contribuent à la réinsertion sociale des participant.e.s sans pour autant les pousser à renier ce en quoi il.elle.s croient, ni à abandonner une certaine forme de marginalité (Spiegel, 2016a). Les identités et les formes de socialisation présentes chez ces jeunes marginaux restent donc valorisées et stimulées par la pratique du cirque social. Dans son rapport sur le programme « Créations Collective » de Cirque Hors Piste, Rivard, Vinet-St-Pierre et al. (2018) nous révèlent que les participant.e.s se trouvent ainsi capables de former des liens d'un type nouveau avec le milieu, à partir même de leur marginalité, en assumant pleinement qui il.elle.s sont. Finalement, CHP permet de transformer des comportements ayant tendance à être interprétés comme déviant ou marginaux en éléments porteurs de diversité et sources potentielles de créativité et de développement artistique. Il est intéressant de noter que l'approche CHP est basée sur cinq valeurs fondamentales : la créativité, la sécurité, la confiance, le plaisir, le sentiment d'appartenance. Ensemble elles forment une expérience positive ouvrant la voie vers une possible reconstruction de soi et émancipation personnelle.

Je ne me souviens pas de la première fois que j'ai entendu parler de cirque social. Dans ma mémoire, je suis directement plongée au moment où je contacte Circo Del Sur à Buenos Aires pour leur proposer un coup de main, et puis je suis là, avec l'équipe et mon espagnol précaire. Depuis l'entrepôt où une partie des ateliers étaient donnés jusque dans les « villas », bidonvilles où nous nous rendions, j'ai été témoin des bienfaits du cirque sur des personnes dont les histoires de vie étaient bien loin des miennes. Mais le cirque m'avait changée moi aussi, il avait changé ma vie alors, dans une certaine mesure, je pouvais m'identifier. Ce fût comme le surgissement de l'évidence qui était restée enfouie si longtemps. Le cirque vibrait en moi non seulement pour son côté créatif mais aussi pour sa dimension sociale. Très vite je me suis sentie investie au-delà de mes six mois de volontariat. J'ai appris que le Cirque du Soleil, par l'intermédiaire de Cirque Du Monde, soutenait de loin le projet et j'ai concocté un petit rapport à la direction de CDM pour qu'ils profitent d'un regard novice sur les activités de l'organisme, depuis l'intérieur, et bénéficient peut-être de nouvelles pistes pour mieux accompagner Circo Del Sur. Quelques années plus tard, je repartais, cette fois en Asie, et avec une amie, que mon aventure argentine avait inspirée. Au Cambodge et au Népal où nous offrons des cours d'aériens (trapèze, corde lisse, tissu et mât chinois), nous découvrons des problématiques distinctes, liées aux contextes différents des deux pays. Bien que surtout engagées au niveau de la transmission de compétences techniques

et artistiques, nous faisons des constats sur les modalités d'organisation des projets, les différentes philosophies et objectifs, les impacts sur le développement des organismes, sur les participant.e.s et sur les esthétiques émergentes. De plus en plus je portais un regard analytique. À mon retour d'Asie qui a concordé avec mon arrivée au Canada, j'étais remplie de questionnements : comment continuer à contribuer à ses projets, à distance ? Comment exploiter mes expériences qui se trouvaient à la fois sur le terrain, dans le corps et dans le cœur ? À la charnière entre pratique, création et social, je me restais à trouver ma place et mon apport, jusqu'à ce que je croise le monde de la recherche pour l'allier à mes autres compétences et connaissances.

Or au cirque social, si l'on considère que c'est le processus artistique qui structure l'expérience, nombre de chercheur.e.s et praticien.n.e.s, recommandent tout de même d'allier pratique artistique et représentation, c'est à dire d'assurer que les ateliers soient constitués de moments de création suivis de spectacles. Le spectacle, s'il naît du processus, marque aussi une finalité et représente un moment où ami.e.s et familles peuvent prendre conscience du cheminement voire de la transformation de l'un.e des leurs (Hotier, 2003 ; Rivard, 2007, 2009, 2010). Chaque séance préparatoire – dite « atelier » – et chaque spectacle deviennent alors des lieux où les participant.e.s sont des artistes. En ce qui concerne CHP, Jacinthe Rivard parle du spectacle comme du « point culminant » de l'expérience (Rivard, Vinet-St-Pierre et al. 2018, 15) notamment dans le cadre des créations collectives. Les créations collectives, un des volets d'intervention de CHP donnent à un petit groupe de participant.e.s l'opportunité de prendre part à un processus de création qui s'achève par une représentation publique dans divers organismes ou institutions qui commandent le spectacle. En été, les représentations ont lieu dans une rue de Montréal, dans le cadre du festival annuel de cirque de la ville. Ces créations portent fièrement sur le devant de la scène, qui est un bout de rue, des esthétiques bien à elles, les couleurs de la marginalité montréalaise. En effet, dans ces espaces de création, la singularité des histoires, des trajectoires et des corps est non seulement bien présente mais assumée et mise de l'avant. Grâce aux liens tissés durant les ateliers et périodes de création de CHP, des groupes se forment en dedans, qui finissent par déborder du cadre des ateliers de CHP et créer de nouvelles communautés. Jennifer Spiegel une chercheuse qui s'intéresse à l'intervention sociale par l'art a, la première, noté le fait qu'au fil du temps même si ce n'était pas son intention première, l'organisme de cirque social CHP a produit des groupes d'artistes, ouvert de « nouveaux mondes artistiques » (Spiegel, 2016b), porteurs de marques et d'attributs de la marginalité et des formes de sociabilité qui l'habitent. En lien avec ces revendications et codes sociaux-culturels marginaux, ces nouveaux groupes artistiques donnent

vie à des productions non conformes à la norme esthétique qui domine actuellement le milieu circassien québécois. Ces formes performatives émergentes célèbrent la singularité des individus et prône une vision plus inclusive du vivre-ensemble (Spiegel 2016b, 281). En outre, elles donnent une présence sur scène - et donc une voix - à des groupes sociaux peu visibles et fortement jugés. Dans les chapitres 4 et 5, je parlerai de l'organisme de création circassienne Carmagnole, qui fait partie de mes terrains d'étude et compte parmi ces nouveaux mondes artistiques qui en ont, partiellement en tout cas, émergé. Spiegel (2016b) est la première à avoir fait le lien entre cirque social et une forme de cirque professionnel plus « alternative » en mettant de l'avant un lien entre esthétique et engagement politique : « such cultural and artistic transformations informed the development of a new physical, irreverent, oriented toward collective creation and engaged with the sociopolitics of the day » (Spiegel 2016b, 268). Elle mentionne le fait que les performances engagées de milieux circassiens alternatifs lors des grèves étudiantes de 2012 ont été une étape importante dans le processus d'officialisation et de légitimation de ce cirque [je précise qu'elle fait elle-même ici référence à des artistes de la communauté Carmagnole]. Notamment, elle explique que ces performances ont réussi à défier les opinions portant sur les profils de personnes jugées légitimes ou non à avoir accès aux opportunités d'études circassiennes et à être reconnues comme artistes. Par ailleurs, elles ont permis à des voix marginales et singulières qu'on écoute peu de partager leur vision du monde, voire de participer à modeler les « rêves collectifs » (Spiegel, 2016) : « The coming together of this work [Carmagnole] [...] suggests the development of a distinct ethos celebrating at once singular bodies and a vision of nonhierarchical collectivity. » (Spiegel 2016b, 281). En 2020, pendant la pandémie, CHP a monté le collectif Cirkonstance qui mélangeait des artistes professionnel.le.s et participant.e.s aux programmes de cirque social, lors de performances déambulatoires. Ce type de collaboration existait déjà dans le cadre de services corporatifs mais pas dans cette forme-là, et bénéficiant de financements et des réseaux des arts et la culture. Parmi les personnes de la troupe, se trouvent des artistes dont je parlerai plus tard.

Depuis toujours une des spécificités de CHP se trouve dans le fait qu'il est en effet à la charnière entre le social et les arts : c'est une force mais aussi un enjeu. Si l'organisme a réussi à se faire reconnaître par les instances sociales, il a encore du mal à se faire admettre dans le monde du cirque, à s'y intégrer. Par exemple, cela fait très peu de temps qu'il a rejoint le réseau professionnel En Piste. Il est encore victime de préjugés car faisant mauvaise figure face à une image soignée du

cirque. Pourtant, CHP, joue depuis longtemps un rôle de l'ombre dans la communauté plus alternative du cirque. Il crée un pont entre les communautés. Il est un terrain d'entre-deux où celles et ceux qu'on nomme les « cirqueux » c'est-à-dire les praticien.ne.s autonomes mais non reconnu.e.s par la communauté professionnelle, les semi-professionnel.le.s et une certaine catégorie de professionnel.le.s moins institutionnel.le.s peuvent partager, explorer et dialoguer artistiquement.

Il me semble déjà possible d'envisager que l'approche, le travail et l'éthique de Cirque Hors Piste veillant à préserver l'identité singulière et anticonformiste de chacun.e de ses participant.e.s, aussi bien dans la vie que dans la création artistique, ait un impact sur le développement de la communauté à un niveau plus large, et participe à une certaine ouverture et à une plus grande diversité des formes et des artistes. Ainsi, Cirque Hors Piste semble être un des vecteurs de changement du regard porté à la fois sur les performances de cirque, mais aussi sur la personne, l'artiste et donc compter parmi les moteurs de l'évolution du milieu.

2.2.4. Un souffle de changement

Face à l'institutionnalisation du cirque depuis une trentaine d'années, direction quelque peu contraire au mouvement naturel du cirque, autonome et libre, on voit se dessiner au Québec comme en Europe, des contre-courants. De plus en plus, les femmes investissent les discours, les scènes et les pistes de cirque, engagent des réflexions. Des collectifs indépendants se forment, d'artistes émergent.e.s mais aussi de créateurs et créatrices installées, des activités et des événements s'organisent pour donner un souffle nouveau au milieu. L'écosystème se diversifie, se ramifie, tisse des liens artistiques et sociaux d'un genre nouveau et proposent de nouvelles expériences artistiques, aussi bien pour les concepteur.trices eux.elles-mêmes que pour le public. Or le cirque québécois est un milieu passionnant où les polarités sont particulièrement fortes alors même que tout reste interconnecté. L'évolution de ses formes performatives sont intrinsèquement liées à la structuration du milieu et aux possibilités laissées par ces dernières. Il s'est construit et continue de se développer par des va et vient entre institutions et réseaux indépendants, qu'ils soient plutôt alternatifs ou interdisciplinaires. Or, en choisissant de sortir des chemins tracés facilités par

l'organisation en place, ces nouveaux groupes d'artistes, portent, au travers de leurs performances, une autre vision de leur art, elle-même porteuse de représentations sociales différentes. Et font, d'un même mouvement, évoluer tout le milieu. Nous assistons à un moment crucial dans l'évolution du cirque québécois. À contre-courant d'un système qui met la performance physique, le spectaculaire, la maîtrise, le succès, dans une sorte d'industrialisation de la création, les artistes qui m'intéressent dans cette thèse semblent être dans une posture de déconstruction, de mixité, de recherche de sensations et de reconnexion à soi et aux autres dans des formats plus petits, plus sensibles. Deux pensées du monde qui s'opposent tout en continuant d'alimenter les paradoxes qui caractérisent, selon moi, cette discipline artistique singulière et fascinante que représente les arts du cirque. Le prochain chapitre m'aide à développer une pensée du social, plus fluide et moins binaire, qui me semble être utile à la lecture de ces nouvelles performances, et les enjeux socio-esthétiques qu'elles portent pour le développement du milieu.

CHAPITRE 3 / LA PERFORMANCE ET LE QUEER COMME CADRE D'ANALYSE

« La traversée est un lieu de l'incertitude, de la non-évidence, de l'étrangeté. Ce n'est pas une faiblesse, c'est une puissance. »

Preciado 2018, 35.

Mon cadre conceptuel se décline à deux niveaux. En premier lieu, il me sert à définir l'espace au sein duquel se place ma recherche sur le cirque, celui de la performance, et les différentes dimensions et enjeux à prendre en compte en ce qui le concerne. Dans un second temps, le cadre permet d'établir plus précisément les questions qu'il m'intéresse d'analyser dans la performance, en l'occurrence les représentations sociales en fixant mon attention sur ce qui constitue une pensée en dehors de la norme. Dans cette perspective, dans la seconde partie de ce chapitre, je développe une interprétation personnelle, quoique soutenue par des auteur.e.s majeur.e.s, de la pensée queer qui sera celle qui viendra se confronter aux performances de cirque analysées aux chapitres 5 et 6.

3.1. La performance : une posture de la relation

3.1.1. Circonscrire la performance

Le cirque est un art vivant, il se partage sur une piste, sur une scène ou sur un trottoir, dans un chapiteau, à l'intérieur d'un théâtre ou dans la rue. C'est précisément sur la caractéristique vivante que j'ai choisi de faire porter ma réflexion, car elle m'a semblé essentielle dans les propositions artistiques que j'étudie, mais aussi parce que je pense que c'est au cœur de l'expérience des arts du spectacle. Un art vivant ne peut être figé en une image, en un moment fixe. Il tient son essence même dans ce mot-là, « vivant », une mutation permanente et un rapport relationnel à son environnement, lui-même changeant. Il prend son sens dans l'espace temporel et physique, un espace du senti, dans lequel artistes et public se rencontrent pour partager une expérience ensemble. Aussi, le cadre de cette étude vient-il puiser dans les théories de la performance dans

lesquelles le fameux théoricien Richard Schechner (2003) envisage les théâtres, ou de manière plus générale tout espace de représentation, comme une manière de construire l'espace et l'espace social. C'est au sein de cet espace social, où se réunissent performeur.e.s et spectateur.trice.s que se situe ma recherche. Une acception large de la performance, qui considère dans le contexte « théâtral », ou plutôt celui de l'art vivant, non seulement l'œuvre, mais aussi les conditions de sa présentation et de sa réception, le moment, l'espace, les échanges. La performance comme étant à la fois « action, interaction, and relation » Schechner (2006, 30). Je trouve de l'inspiration dans l'approche de Schechner (2003) et Turner qui lient une anthropologie de la performance à une anthropologie de l'expérience quand ils nous disent « every type of cultural performance including ritual, ceremony, carnival, theatre, and poetry, is explanation and explication of life itself, as Dilthey often argued. » (Turner 1982, 13). Or dans cette « explanation », c'est-à-dire, l'explication de la vie, on entrevoit le fait qu'elle porte aussi des représentations de la vie, ou du monde.

Les études de la performance sont un domaine de recherche interdisciplinaire qui puise dans les sciences sociales, humaines et des arts « within this field, performance entails the presentation or 'reactualization' of symbolic systems through both living and mediated bodies » (McKenzie 2005, 726). Ces théories m'aident à circonscrire le cadre au sein duquel se situe ma recherche en lui donnant cette dimension plus large que la représentation scénique elle-même. Toutefois, le terme performance reste problématique pour l'écriture de cette thèse. La performance, au cirque, détient d'autres significations. Il y a la performance comme atteinte de prouesse. Il y a aussi la Performance comme variété d'arts vivants, un type de proposition artistique en soi, que j'identifierai avec un P majuscule, arts performatifs ou arts de la performance.

3.1.2. La performance, une expérience sensible

3.1.2.1. La place du public

Le.la spectateur.trice est un.e acteur.trice à part entière de l'événement performatif, déjà parce que l'idée même de performance ne peut se concevoir sans sa réception du public, et ensuite puisque

sa présence et ses réactions ont un impact sur la performance elle-même. Le français Yoann Bourgeois, acrobate et metteur en scène de cirque, nous dit que dans un spectacle « nous sommes là pour qu'il se passe quelque chose » (2019). Il parle d'un échange, du partage d'une émotion. Dans l'expérience performative collective se joue un phénomène social par lequel les individus interagissent et réagissent les un.e.s en fonction des autres. Les expériences et réactions face à la performance sont donc en partie interdépendantes et non pas uniquement personnelles et subjectives. D'ailleurs, « the act of perceiving the other is always a political act that involves projections of self and other intermingled with a variety of disciplining mechanisms » (Fischer-Lichte 2008, 46). Cela signifie que le fait de percevoir est médié par des mécanismes personnels et sociaux qui ont, finalement, un impact social, et selon elle, une dimension politique. J'ai décrit la performance comme une relation. Comme dans une relation interpersonnelle entre deux personnes, l'interaction qui a lieu dans la performance se déploie d'abord par ajustements avec ce que les éléments de la performance renvoient à chacun.e de l'image de soi. Elle est aussi le résultat des aspirations de chaque personne à satisfaire aux attentes de la situation dans laquelle elles sont alors plongées : la performance. Avec souvent en jeu, l'émotion.

« If emotion is made in the relationship between stage and the audience (the stimulus and receiver, if you will) it cannot simply be projected by the actors and caught as the same emotion by the audience. The theatre's emotional labour, then, is, in part, a negotiation. » (Hurley 2010, 20)

C'est une minutieuse et itérative, quoiqu'organique aussi, forme de consensus qui se crée entre toutes les parties impliquées dans la performance « the working consensus established in one interaction setting will be quite different in content from the working consensus established in a different type of setting » (Goffman 1959, 7). Autrement formulé par l'anthropologue François Laplantine « Cette expérience est chaque fois comme une expérience unique, c'est-à-dire sans aucun équivalent, née de la rencontre entre au moins deux subjectivités. » (Laplantine 2009, 25). Aussi, le chercheur québécois Hervé Guay nous rappelle-t-il la conclusion stimulante de Jacques Ferron, auteur canadien : « La vérité du théâtre est dans la salle et non pas sur la scène. » (Guay 2015, 5). On reconnaît aujourd'hui aux spectateur.trice.s un rôle central dans l'événement performatif. C'est un changement de paradigme majeur de l'époque contemporaine en ce qui concerne le théâtre (Bennet 1998) et l'art vivant au sens large. Cela se place au contraire de dispositifs théâtraux plus unidirectionnels dans lesquels les artistes sont placé.e.s dans une position

ascendante qui dicte des points de vue au public. Désormais le spectacle vivant renvoie le.la spectateur.trice à sa propre responsabilité en le.la plaçant dans une posture active face à la réception de l'œuvre (Pencenat 2013). Certains auteur.e.s vont jusqu'à dire que le public est engagé activement dans la représentation au titre de « participant.e » puisque sans lui, et l'interaction qui en découle, rien ne peut avoir lieu (Guay 2015 ; Bennet 1998) : « [i]t is with the spectator, in brief, that theatrical communication ends and begins » écrit Bennett (1998, p. 13) citant Ela (1980). La performance est une invitation pour le spectateur et la spectatrice à stimuler ses propres imaginaires, à écouter et assumer ses ressentis personnels, projeter ses désirs intimes et ponctuels.

3.1.2.2. Perceptions et sensations

Comme je l'ai présenté dans le chapitre 1, le cirque a toujours détenu une relation singulière avec son public. Le spectacle de cirque contemporain, en particulier, ne livre pas une œuvre littérale à prendre « au pied de la lettre ». En prenant ses distances avec la virtuosité technique, la pratique circassienne s'est rapprochée d'une expérience artistique qui se déploie dans une co-construction de sens par l'échange intersubjectif. C'est aussi un des enjeux de la perspective queer, que nous verrons plus tard, que de se révéler dans la relation, dans l'échange, la fluidité et donc dans la non-fixité propre à l'approche des théories de la performance. On parle chez Grant H. Kester (2011) de « dialogical practices » (28), une pratique qui implique la coprésence et la relation du « viewer », dans notre cas le spectateur ou de la spectatrice et du créateur ou de la créatrice, pour donner sa signification à l'œuvre. C'est l'alliage des deux subjectivités, par leurs projections, perceptions et confrontations, par la coprésence des corps en s'influençant les uns les autres, qui participe à créer du signifiant explique Erika Fischer-Lichte dans son ouvrage *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics* (2008). Erin Hurley, chercheure en études théâtrales, dramaturgie et performance à Montréal, renchérit en expliquant que l'expérience de la performance est aussi liée aux émotions produites dans la relation qui s'instaure.

J'aimerais insister sur la place du corps dans l'expérience de la performance. La performance est composée de corps et donc d'une multitude d'expériences sensorielles qui naviguent entre les corps des interprètes et ceux des spectateur.trice.s. En référence à la danse, cette dernière parle

d'empathie sensorielle où les corps assis et immobiles des spectateur.trice.s ressentent physiquement les mouvements des danseurs et danseuses. Comme elle, Jill Dolan (2005), qui s'est intéressée à la performance dansée comme expérience utopique, parle de « kinetic empathy », la sensation et le ressenti corporels de l'autre par l'intermédiaire de son corps en mouvement. Cette empathie corporelle est la même que celle qui, dans d'autres espaces de vie, procure le sentiment d'une certaine forme d'intimité avec des inconnu.e.s. Foster dans une conférence dansée réalisée en 2011, parle de « mouvements' emotional meanings » et suggère que le mouvement peut être lié de manière intrinsèque à une émotion (Foster 2011, 9'52). Le mouvement physique, en relation à une utilisation de l'espace, des tempos, des rythmes, crée des réactions sensorielles, affectives, intellectuelles ou encore spirituelles qui laissent des traces dans les corps et qui ont le pouvoir de faire bouger les cadres de référence et créer du changement (Dolan 2005, 20). Le mot *kinesis* était d'ailleurs déjà utilisé par Aristote pour suggérer le fait que le changement pouvait être induit par le mouvement et ses répercussions (Campbell 2016, 330).

À l'intérieur de ces perceptions, sensations et émotions vécues se mettent en place des systèmes de quête de sens suivant les propres chemins de pensée et d'imagination et les capacités d'adaptation de chacun.e : « We interact with the work, making it part of our own psychic economy and making ourselves part of the literary work – as we interpret it. (Holland 1975b, 174) » (Hurley 2010, 38). Finalement, cela signifie s'approprier la performance en tant qu'expérience personnelle en faisant appel à sa sensibilité, comme source d'imaginaire pour combler ce qui est laissé blanc ou inexpliqué dans la création et tracer son propre paysage sensitif. Aussi, l'expérience de la performance de chaque personne est-elle unique tout en étant indissociable de l'expérience de l'ensemble du groupe présent. La performance stimule l'imagination grâce à laquelle il est possible de « connect us to a renewed understanding of our separate corporealities, can let us appreciate communality alongside our new and deep understanding of difference. » (Dolan 2005, 164). Elle fait surgir « signs of the “not-yet conscious” » (Dolan 2005, 165) où les personnes peuvent ressentir ce qui leur manque, ce dont il.elle.s auraient besoin et qu'il.elle.s espèrent trouver (Ibid). On pourrait dire qu'elle est déjà une forme d'utopie en soi puisqu'elle est capable de nous faire vivre de nouvelles expériences en dehors des cadres habituels.

3.1.3. La performance comme rituel : la notion d'entre-deux

Schechner (2003) et Turner (1982), par leur lecture très anthropologique de la performance ont, les premiers, laissé entrevoir un point commun entre performance et rituel. Pour cela, ils font appel à la vision traditionnelle du rituel où les espaces sont configurés à des fins sociales comme celles de maintenir des relations sociales, échanger des biens, des histoires, des chansons, etc..

« When people ‘go to the theater’ they are acknowledging that theater takes place at special times in special spaces. Surrounding a show are special observances, practices, and rituals that lead into the performance and away from it. » (Schechner 2003, 189).

La performance, comme le rituel, est un espace temporel et physique partagé et délimité, au sein duquel se créent et se maintiennent des relations sociales d'un certain type. Au cœur de l'acte du rituel se met en place un processus qui permet l'accompagnement vers un changement, une adaptation au monde « Ritual conservatism may restrain humans enough to prevent our extinction, while its magmatic creative core demands that human like – social, individual, maybe even biological – keep changing » (Schechner 2003, 263). C'est un processus qui mène vers de nouvelles manières d'être au monde, l'atteinte d'un nouveau statut ou, comme le conçoit Turner (1969), un nouvel « état ». Van Gennep (1907), premier philosophe ayant théorisé le rituel comme un acte de passage et de transition, décèle une sacralisation du moment ritualisé. Il observe d'ailleurs une dramatisation - ou théâtralisation - des rituels qui jouent sur et avec les émotions collectives, idée reprise et développée par Schechner (2003). L'intensité émotionnelle, parfois irrationnelle, partagée collectivement et en rupture avec le quotidien, est souvent recherchée par les participant.e.s et contribue à former une communauté qui existe dans et pour le moment seulement. Turner parle de « *communitas* » ou communautés spontanées qui tiennent de la « grâce » plutôt que de la règle ou la norme (Turner 1982), des communautés non structurées, mais temporaires, au sein desquelles tout le monde, en cet instant, est égal. L'analyse de Van Gennep des « rites de passage » formalise le processus du rituel en identifiant trois périodes : la séparation du monde connu; le stade du *limen* (seuil ou marge); et l'agrégation au monde nouveau. Ils sont repris par Schechner dans son analyse de la performance comme acte de rituel et définis comme périodes pré-liminales, liminales et post-liminales.

La première période (de séparation) comprend un comportement symbolique qui signifie le détachement de l'individu du groupe par rapport soit à un point fixe antérieur dans la structure sociale, soit à un ensemble de conditions culturelles (un « état »), soit aux deux à la fois. « Pendant la période « liminaire » intermédiaire, les caractéristiques du sujet rituel (le «

passager ») sont ambiguës; il passe à travers un domaine culturel qui a peu ou aucun des attributs de l'état passé ou à venir. » (Schechner 2003, 96-97)

Victor Turner (1982) parlait déjà de « liminalité » (Turner 1969, 96) comme d'un entre-deux, un interstice, un passage pour passer d'un état, d'un statut, à l'autre. En outre, l'union du groupe, les modes d'interaction particuliers, l'attention accordée aux perceptions et aux ressentis lors de ces expériences ritualisées, détachées de la structure normative, permettent de penser en dehors d'elle. Turner (1982) et Dolan (2005) parlent d'un état suspendu en dehors du temps qui permet d'imaginer un système utopique et de le ressentir comme s'il existait réellement. De ce moment liminal, d'entre-deux, non normé et non normatif au sein de cette communauté temporaire, peuvent émerger de nouveaux modèles, les germes d'une créativité culturelle empreinte de nouveaux symboles. La notion d'entre-deux ou d'« Entre » tout court est parmi celles qui vont guider mon exploration.

En bref, mon étude du cirque se situe au sein de l'espace de la performance ce qui signifie, selon ce qui vient d'être dit, qu'elle existe avant tout dans une relation personnelle et collective entre tous et toutes les participant.e.s. Elle se conçoit comme une expérience sociale et sensorielle unique pour chacun.e, mais partagée entre tous et toutes. Comme un moment suspendu, hors du temps et des structures normatives, il permet de sortir des cadres habituels de pensée et du senti du monde et peut ainsi être l'occasion de représentations expérientielles singulières du social et de l'intime. C'est pourquoi dans cette thèse, je me suis intéressée à creuser quelles étaient les représentations du monde créées, communiquées et senties dans ces performances et à quels niveaux précis, dans quelles dimensions particulières de la performance, cela se jouait. J'ai, par ailleurs, déjà établi dans le chapitre 1 que le cirque se pensait et se plaçait naturellement comme un monde à part, par essence en dehors des normes. Il m'avait semblé mettre le doigt sur un aspect fondamental du cirque en identifiant son amour du paradoxe, son aspiration au voyage entre les polarités et sa capacité à réconcilier les apparentes contradictions (Rivard, 2008). C'est ainsi que la pensée philosophique queer est apparue naturellement pertinente pour regarder de plus près ce que dit, montre, fait sentir, la performance de cirque aujourd'hui, à partir d'exemples précis. En outre, comme je le montrerai à la fin de ce chapitre, la philosophie queer a déjà commencé à pénétrer les discours du milieu cirque, comme partout ailleurs, et le terme est utilisé par certain.e.s chercheur.e.s comme prisme d'analyse. C'est donc dans une tendance actuelle plus large que

s'inscrit ce cadre conceptuel, bien qu'il n'ait encore jamais été utilisé eu égard aux performances en question.

3.2. Une philosophie queer

3.2.1. Émergence de la pensée queer

Les notions queer auxquelles je fais appel forment un espace conceptuel qui permet d'imaginer une autre relation au monde social, en dehors d'une pensée dominante normative. Avant de nommer plus précisément ce qui va former mon cadre d'analyse, il me semble important de donner quelques éléments de contexte pour établir comment est née cette pensée, qui a beaucoup évolué depuis.

Les théories queer s'inscrivent dans la lignée des *cultural studies* qui se développent en Angleterre à partir des années 1960, avant de s'exporter aux États-Unis. Elles se déploient ensuite au sein des théories féministes culturalistes, poststructuralistes et s'intègrent aux études de genre à partir des années 1990 aux États-Unis. Les études culturelles s'attèlent à placer les cultures de masse comme objets d'études à l'égal des produits culturels plus élitistes, traditionnellement reconnus par la recherche académique, par exemple la littérature et le théâtre. Elles sont influencées par les penseurs français notamment Gilles Deleuze et Felix Guattari, Jacques Derrida, Michel Foucault et s'élargissent dans les années 1990 aux États-Unis aux champs des études de la performance, études postcoloniales et études du genre notamment, qui ont inspiré ce type de pensée décentralisée. Les pratiques identitaires et communautaires feront, plus tard, leur entrée sur le terrain des études dites culturelles.

Ainsi, ancré dans une tradition philosophique plus large toujours revendiquée, mais sur laquelle je ne reviendrai pas ici, et se trouvant au croisement de diverses disciplines – sociologie, anthropologie, humanités – ce courant d'études porte une volonté de changer d'approche pour sortir des analyses par le prisme d'une vision culturelle dominante, considérée comme étant la « bonne ». D'ailleurs d'origine anglo-américaine, le mot « queer » fait référence aux déviants, aux

anormaux, aux bizarres, puisque c'est la traduction littérale du terme en français. Ainsi c'est un champ de réflexion qui cherche à déconstruire les savoirs hétéro-normatifs, pour y intégrer de la connaissance minoritaire et questionner les formes de domination. Pour ce faire, l'objet culturel est souvent abordé par les personnes impliquées selon leur réception ou leur vécu.

Le concept d'hétéro-normativité est au centre de l'argument queer qui réfute que ce dernier soit la seule pensée acceptée et acceptable du monde. L'hétéro-normativité ordonne le monde selon des clivages binaires qui sont calqués sur un principe d'opposition complémentaire naturelle entre les deux sexes homme et femme – selon les besoins de la procréation –, au cœur du couple hétérosexuel (Butler 1988). L'approche queer conteste cette vision d'une société qui se fonde sur une séparation binaire entre les humains ainsi que toutes les implications que cette prémisse a sur la pensée générale du monde et propose de repenser les identités en dehors de ces axes normatifs.

Pour commencer, les théoriciennes que l'on considère comme étant aux fondements de l'élaboration de la pensée queer - Gloria Anzaldúa, Eve Kosofsky Sedgwick, Judith Butler, Theresa de Lauretis - établissent une distinction entre sexe biologique et genre. Le premier postulat est que ni la sexualité ni le genre, masculin, féminin ou autre, d'un individu ne sont entièrement déterminés par le sexe biologique. Par conséquent, l'assignation d'un sexe biologique n'implique pas automatiquement le genre, puisque ce dernier est le fruit d'un modelage complexe socioculturel, personnel, symbolique et politique. Aussi, ces théoriciennes développent-elles l'idée selon laquelle c'est l'« hétéro-genre », plutôt que le genre *per se*, qui est la source des inégalités et des privilèges de genres, c'est-à-dire un genre façonné en contexte de société hétéronormée où les genres féminin et masculin sont dans un rapport de pouvoir. Or, pour Natacha Chetcuti, sociologue française spécialisée sur les questions de genres, de domination et d'émancipation, le queer porte une dimension politique qui a le moyen de renverser les rapports de force puisqu'il est « capable de contribuer à la dénaturalisation de la domination des hommes sur les femmes » (2012, 75) en se dégageant justement de ces catégories binaires. C'est donc un appel à sortir d'un monde divisé selon deux genres imposés, qui sont la norme. Mais ce concept d'hétéronormalité déborde de la seule sphère de l'(hétéro)-sexualité, qui elle-même fixe des lois qui dépassent son cadre. Stevi Jackson rappelle ce qu'Adrienne Rich nomme « la contrainte à l'hétérosexualité » par laquelle l'institutionnalisation normative de l'hétérosexualité « gouverne tant ceux et celles à l'intérieur de

ses frontières qu'elle marginalise et sanctionne ceux et celles qui se trouvent en dehors. De prime abord le terme « hétéro-normativité » ne rend pas toujours compte des deux aspects de cette régulation sociale » (2015, 64). En insistant sur le fait que cette construction du monde dominante a un impact aussi bien sur celles et ceux qui se retrouvent dans la norme que sur celles et ceux qui se situent en dehors d'elle, Jackson laisse entendre que tout le monde est concerné par la remise en question d'une telle acception du monde, provoquée par les théories queer. C'est pourquoi la pensée queer s'est émancipée de sa culture d'origine et s'étend bien au-delà du périmètre qu'on a tendance à lui attribuer.

« These days, queer is not only about race, class, gender, ethnicity and nation, but is also about affect, citizenship, the death drive, diaspora, digitality, disability, empire, friendship, globalization, the impersonal, indirection, kinship, living underground, loss, marginality, melancholia, migration, neoliberalism, pedagogy, performativity, publicity, self-shattering, shame, shyness, sovereignty, subversion, temporality and terrorism. The semantic flexibility of queer – its weird ability to touch almost everything – is one of the most exciting things about it. » (Campbell 2016, 11)

Ce qui m'intéresse c'est que l'idée du queer aujourd'hui existe dans sa capacité à créer un espace en dehors de la norme – politique, sociale et institutionnelle – qui permette d'imaginer un paradigme sociétal autre (Halberstam 2011), « a space where transformational politics can begin » (Cohen 1997, 438). C'est une critique utopique de la norme. Un espace pour la pensée minoritaire comme dirait Gilles Deleuze (1980). Eve Kosofsky Sedgwick, une des mères de la pensée queer projetait déjà son potentiel comme pensée du déformatage. Selon elle, le queer « has the virtue of offering, in the context of academic inquiry into gender identity and sexual identity, a relatively novel term that connotes etymologically a crossing of boundaries but that refers to nothing in particular, thus leaving the question of its denotations open to contest and revision » (1990, 35). Halberstam (2011) insiste pour ne pas positionner le mouvement queer *par rapport* au normal, « différent de » ou « tout à fait pareil à ». Elle le place comme un paradigme complètement autre, pour décentrer, déplacer le regard et imaginer d'autres possibles. S'extraire complètement d'un système de pensée pour ne pas rester en réaction à, depuis l'intérieur. Ceci est bien exprimé dans les mots de Bruno Perreau :

« Le *queer*, dont l'acception vient de l'indo-européen *twerkw* qui signifie « à travers » (Kosofsky Sedgwick, 1998 : 115), ne procède-t-il pas moins d'une déconstruction volontaire des normes – une performance contre la pensée *straight* toujours menacée de n'être qu'une simple contre-performance – que du fait de se laisser traverser par leur performativité, de

sentimentaliser cette traversée et d'y faire naître un style (Foucault, 2001b : 1603) » (Perreau 2019)

L'apparente contradiction entre une posture antisystème située dans l'opposition à l'hétéronormalité et l'aspiration à penser dans un tout autre système est en fait une inclination utopique. En France, Perreau qui s'est beaucoup intéressé à la réception française du queer et qui met d'ailleurs en garde devant une certaine réinterprétation nationale et dénaturalisation du concept, souligne la malléabilité du terme queer aussi bien du point de vue lexical que dans sa dimension intellectuelle. Il insiste sur l'hétérogénéité des domaines du queer et le fait qu'il serait « pertinent de parler du queer comme phénomène et des théories queer comme phénoménologie » (Perreau 2019). Chetcuti résume ainsi la posture :

« En visant à détourner les constructions sociales et les réalités sociales et psychiques qu'elles instituent, l'enjeu d'une critique de l'hétéronormativité est d'analyser les possibilités de résistance aux rapports de pouvoir à travers la malléabilité des déplacements de la construction du désir et des subjectivités qui s'y trouvent associées. Cela implique, pour de Lauretis et Butler, d'engager un processus de déconstruction des normes binaires de genre à travers la remise en cause de la dualité hétérosexualité versus homosexualité. » (2012, 75)

Il devrait déjà apparaître clairement que dans la lecture que je fais du queer il n'est pas question d'esthétique ou de sexualité, il ne s'agit pas de subversion de genre ni de communauté LGBTQ2S+, mais j'introduis une forme de pensée, inspirée des théories queer, comme remise en question profonde d'une conception du monde. Pour reprendre Perreau (2019), cité plus haut, c'est moins le phénomène et le mode de vie queer que le penser queer comme vecteur sensible pour aborder le monde, qui m'intéresse. L'approche queer est née dans une époque post-moderne, forgée dans une crise de l'identité indéniable, où toutes les formes d'assignations identitaires, culturelles et sociales sont défiées, dans un contexte de remise en cause des hiérarchies de valeurs (Chasseguet-Smirgel 2005). Dans ce moment historique qui s'accompagne de son lot d'enjeux, la réponse queer semble à la fois représentative de l'état du monde actuel et adaptée pour intervenir à différents niveaux du social. C'est ce qui lui donne une autorité et une faculté particulières pour envisager des phénomènes qui ne lui sont pas, à première vue, liés. La pensée queer est symptomatique d'un monde en transition qui a du mal à se penser, entre le refus du passé et l'impossibilité de se projeter dans l'avenir. Cette impossibilité à envisager le futur s'exprime par un refus de le penser avec les outils du présent et du passé et s'accompagne pourtant aussi d'une

perspective utopique. Il y a ici une contradiction forte, que j'évoquerai plus tard, entre rejet du futur et illusion utopique.

La pensée queer que je développe ici englobe non seulement celles et ceux qui se revendiquent officiellement de cette école théorique, avec souvent une lutte politique qui les engage personnellement, comme Judith Butler et Paul B. Preciado, qui sont au cœur de mon travail, mais aussi les pensées qui ont pu les nourrir et celles qui me semblent leur faire écho, parfois de manière qui peut paraître inattendue. C'est pourquoi je m'attarderai sur certaines notions élaborées par Deleuze et Guattari qui ont grandement nourri les penseuses et penseurs queer. Proposer, par la pensée, d'autres avenir possibles, c'est parler d'un monde en mouvement, dont les délimitations et les catégories sont déplacées et rendues malléables. C'est une philosophie du devenir et de la déterritorialisation, au sens où Deleuze et Guattari l'ont conceptualisé. Serge Gruzinski aussi, grâce à ses notions de métissage, m'aide à extrapoler autour des questions de l'identité, qui sont au cœur des préoccupations queer. Ensemble, ces principes forment une pensée queer personnalisée, qui est avant tout une pensée de la relation, grâce à laquelle j'analyse les enjeux socio-performatifs de certains mouvements de cirque, en identifiant en quoi les démarches artistiques se situent dans cette conception du monde et participent à la construire au gré de leur performance tout en faisant évoluer le cirque. Cette vision ethno-politique du monde qui déborde le cadre et les enjeux de cette thèse est une tendance épistémologique moderne qui trouve aussi des résonances dans la pensée écologiste et critique de l'anthropocène du type de celle de Bruno Latour ou encore des approches éco-féministes. Je ne développerai pas cela ici, mais j'y reviendrai dans la discussion de la thèse.

Cette approche conceptuelle se compose dans un va-et-vient. Une notion glissera vers l'autre et la suivante ramènera vers la précédente jusqu'à former un tout dont les parties ne seront plus réellement distinctes. Loin de vouloir ériger une définition stricte de la réflexion queer, qui irait dans le sens contraire de ce mode de pensée, j'entre, dans la prochaine partie, en conversation avec ces penseur.se.s et je tente de les mettre en dialogue.

3.2.2. Une pensée de la déconstruction : oublis et utopies

En s'opposant à la culture hétéro-normative basée sur la descendance et la pérennité, l'approche queer s'inscrit dans un rapport différent au futur et donc porte une autre conception de la temporalité. Le modèle sur lequel s'est développée la société occidentale cultive l'importance de la reproduction. Que ce soit celle de son ADN, de sa culture ou de ses références sociales, la société est organisée autour de la reproduction d'un monde tel qu'il existe aujourd'hui dans le but qu'il perdure éternellement. Le déroulement de la vie « normale » est lui-même régi par un système au centre duquel se trouvent la famille, le mariage, les enfants, ce qui implique un rapport particulier au temps social. Le queer quant à lui s'oppose à toute forme de transmission et de filiation ainsi qu'à toute vision productive et reproductive des actions et des relations. La théoricienne américaine Judith Halberstam (2011) qui a écrit un ouvrage dénommé *The Art Of Failure*, utilise le terme de « production » en tant qu'engagement dans le système productif (création de valeurs telles qu'elles sont reconnues aujourd'hui, principalement financières) et entend « reproduction » dans le sens de souhaiter reproduire un modèle dont on a hérité, le transmettre et construire ainsi une situation pérenne. La transmission et la filiation, comme reproduction et rattachement à des identités et des codes, sont mises à mal. Cette tendance peut se formuler dans une volonté de coupure radicale avec le passé, associée à une idée de « *no future* » comme le propose le penseur queer Lee Edelman (2004). Ce dernier a insisté fortement sur la « *death drive* », la pulsion de mort comme étant intrinsèque au queer. Aussi la notion de non-reproduction queer peut-elle être entendue comme un refus total du monde, comme « limite » et fin absolue. Halberstam conçoit ce « *no future* » comme un non au futur tel qu'il tend à se déployer en tant que continuité du passé, et ce, à partir d'un acte d'oubli. Il faut oublier les systèmes qui nous servent de référence pour penser :

« The contingency of queer relations, their uncertainty, irregularity, and even perversity, disregards the so-called natural bonds between memory and futurity, and in the process make an implicit argument for forgetfulness, albeit one that is rarely reflected in mainstream texts about memory and forgetting » (Halberstam 2011, 74)

Parallèlement et de manière complémentaire, la vision du queer portée par José Muñoz (2009) est celle d'un « horizon » qui n'est pas une limite, une fin en soi, mais plutôt une chose qui n'est pas encore là et vers laquelle tendre. Pour cela il faut penser en dehors de l'ici et du maintenant, penser le « no longer conscious » d'après Muñoz citant Bloch (2009, 12), le « not-yet-here » (ibid). C'est

une utopie portée par une forme d'espoir. Un espoir qui n'est pas celui des personnes déçues, lesquelles se raccrochent à un idéal fantasmé issu du désespoir, un espoir qui n'est pas négatif et pathétique, qui n'est pas ancré dans une posture réparatrice. Au contraire, dans cette vision, on considère que l'utopie existe à partir du moment même où elle est imaginée et donc que le fait même de désirer à cet autre endroit et d'y aspirer lui donne une existence.

« To want something else, to want beside and beyond the matrix of social controls that is our life in late Capitalism, is to participate in this other form of desiring. (Thus the connection between queerness and utopia is most salient at this precise point – the desire for a new world despite an emotional/world situation that attempts to render such desiring impossible.) (Muñoz 2009, 278) »

C'est une exhortation à utiliser les forces de l'imaginaire pour ouvrir des mondes :

« Practicing educated hope, participating in a mode of revolutionary consciousness, is not simply conforming to one group's doxa at the expense of another's. Practicing educated hope is the enactment of a critique function. It is not about announcing the way things ought to be, but, instead, imagining what things could be. It is thinking beyond the narrative of what stands for the world today by seeing it as not enough. » (Muñoz 2009, 278)

C'est une invitation à engager un acte conscient et consenti d'imagination en dehors des cadres connus, vers l'ailleurs. Ici, le penser queer n'existe pas dans une posture d'opposition ou de transgression. Il n'invite pas nécessairement à choquer ou à entrechoquer, mais à déformer nos cadres de pensée, à déborder des frontières symboliques qui nous enferment. Or, si j'associe ici la pensée utopique de Muñoz et celle, semble-t-il plus négative d'Halberstam, c'est que je suis d'accord avec Bamber - artiste cité dans *The Art Of Failure* d'Halberstam - qui propose de réconcilier les deux en ces termes : « possibility and disappointment often live side by side. » (Halberstam 2011, 105). Cette posture me semble mettre en lumière un paradoxe fascinant et fondamental de la pensée queer énoncée dans ce chapitre.

Non-reproduction et surtout non-finalité chez Halberstam, horizon chez Muñoz, Walsh, pour sa part, parle de désorientation : « to live out a politics of disorientation, of never settling or being fully settled, might involve never feeling fully quite at home, of having arrived, in terms of one's embodied identity or location. » (Walsh 2016, 326). Il ne s'agit pas ici d'un modèle de mobilité frénétique ou de flexibilité à toute épreuve, encouragées par le néo-libéralisme capitaliste, mais plutôt d'un concept abstrait de remise en mouvement des repères dans l'idée de fournir « the

preconditions for new forms of intimacy, sociality, solidarity and belonging to emerge. » (Walsh 2016, 326). Il est inlassablement question de trouver des moyens d'imaginer un autre futur possible, non calqué sur ce qu'on connaît déjà. Michel Foucault, lui, engage à se mettre à la recherche d'un « savoir indiscipliné », c'est à dire non-prisonnier de la norme, pour lequel il suggère d'enclencher un processus de désapprentissage, sans lequel il n'est pas possible de réellement remettre en question les luttes et les débats qui paraissent déjà tranchés et incontestables (Halberstam 2011, 11). Cela implique de réouvrir les questions qui semblaient déjà résolues et désormais forgées dans l'évidence, comme si de tout temps et en tout lieu, elles avaient existé et présidé. Or, nous dit Halberstam, la vie telle qu'elle se conçoit aujourd'hui n'accepte pas l'imprévisible, l'invisible, l'incompréhensible. L'incertain, ce qui ne peut pas être prévu à l'avance, est source d'instabilité, de stress. On ne peut pas l'organiser dans un planning et dans un budget. Dans le monde queer, l'improvisation est donc un acte de rébellion et la bêtise représente, en fait, la capacité à faire table rase du passé et donc à se réinventer ; « [u]nder certain circumstances failing, losing, forgetting, unmaking, undoing, unbecoming, not knowing may in fact offer more creative, more cooperative, more surprising ways of being in the world. (Halberstam 2011, 2-3). L'échec, la vulnérabilité, l'inefficacité, l'oubli, l'absence de logique sont alors autant de nouvelles ressources créatives pour un projet de contre-société.

« The concept of practicing failure perhaps prompts us to discover our inner dweeb, to be underachievers, to fall short, to get distracted, to take detour, to find a limit, to lose our way, to forget, to avoid mastery, and, with Walter Benjamin, to recognize that "empathy with the victor invariably benefits the rulers" » (Halberstam 2011, 187)

Le positionnement queer, dans une forme de marginalité, se trouve dans l'incapacité d'incarner les valeurs de production et reproduction, si absolues dans la société actuelle (Halberstam, 2011, 95). Pour rappel, à Montréal, dans une logique de transmission et d'identité, l'École Nationale de cirque et les quelques autres acteurs et actrices majeur.e.s et détenteur.trice.s de la reconnaissance publique, ont construit une norme de succès basée sur un haut niveau technique et un divertissement tout public de grande envergure, qui implique que celles et ceux qui ne s'y conforment pas auront du mal à se faire reconnaître par le milieu comme créateurs et créatrices de cirque. En s'érigant contre ce modèle, les communautés minoritaires ou marginales de cirque s'érigent contre une certaine construction sociale du succès, du savoir et de la transmission, ce qui constituera un de mes axes de pensée pour comprendre ces artistes et performances.

Défaire pour repenser, rater, créer du nouveau, oublier et rêver, c'est inventer de nouveaux territoires de pensée, c'est se *déformer* et se mettre en mouvement. C'est se départir des identités fixes et rejeter les progressions linéaires. Dans cette perspective, le philosophe espagnol transsexuel Paul B. Preciado propose de penser le monde en termes de relations et de traversées. C'est ce que la prochaine partie s'attarde à développer.

3.2.3. Penser le monde dans la relation

Selon Preciado, nous sommes à un tournant et il faut embrasser la transformation du monde. Il explique qu'en participant à la libération des femmes, en permettant de manipuler la reproduction, les biotechnologies amènent désormais une révolution importante qui s'apprête à faire changer nos représentations. Elles participent à « de la fabrication d'une autre société, d'un autre régime de reproduction de la vie » (2019b) puisque tout sera bientôt possible au niveau des mutations des corps. Ce qu'il appelle « lutte des corps » (Preciado 2019b), c'est-à-dire une certaine réappropriation individuelle de ces derniers et une nouvelle relation avec eux, détient en elle une énergie de transformation et engage un mouvement de transition globale.

En 2018, Preciado fait l'expérience intime de la mutation de femme à homme-trans. Il expérimente cette évolution dans son corps changeant au fur et à mesure d'auto-injections de testostérone. Chaque jour, il se réveille avec un visage « brouillé » qu'il ne connaît pas, que les autres ne reconnaissent pas. Les codes sociaux qui devraient permettre de l'identifier sont désormais cryptés, comme flous. De plus, ses sensations sont en renouvellement constant, il ne peut se raccrocher à rien de stable, de rassurant, de prévisible. Or pour Preciado, le changement des cadres de pensée passe d'abord par l'expérience et l'expérimentation du corps.

« Gandhi parle d'employer sa modeste vie comme champ d'expérimentation visant à transformer l'humain : il expérimente avec la nourriture et l'éducation, la lecture et l'écriture, le rêve et la veille, la marche et la danse, la nudité et le vêtu, le silence et la conversation, l'obscurité et la lumière, la peur et le courage. Je pense mon propre processus transgenre et le voyage comme autant d'expériences sur la subjectivité. Rien de ce qui m'arrive n'est exceptionnel. Je fais partie d'une métamorphose planétaire. Le temps est venu de tout réinventer » (Preciado 2019a, 201).

Dans cette perspective, afin de chambouler les préconceptions, Preciado invite à un processus de dés-identification et de dépolarisation des cadres de pensée en mettant la relation au centre de l'expérience du monde. « Le corps n'est pas propriété, mais relation. L'identité (sexuelle, de genre, nationale ou raciale) n'est pas essence, mais relation » (Preciado 2015). En premier lieu et pour rappel de la partie introductive, la dés-identification se produit par rapport à un genre assigné à la naissance selon des catégories biologiques limitatives et la re-subjectivation du genre (le choix personnel que l'on fait de son genre, en dehors de son sexe biologique). Or, suivant ce courant de pensée, l'autodétermination de son genre remet en question les politiques identitaires, non seulement les revendications féministes ou LGBTQ2S+, mais plus largement les politiques nationales et communautaires qui toutes, *in fine*, enferment dans une case. Ces protestations sont liées à des principes identitaires qui, en cherchant à les structurer, divisent, cantonnent et rigidifient le social. Ce sont ces principes qui sont malmenés ici, mettant à mal une organisation du monde qui doit assurer une certaine stabilité. « Je propose dans ces textes de penser en termes de relation et de potentiel de transformation, plutôt qu'en termes d'identité. » (Preciado 2019a, 43). C'est le potentiel de mouvement qui existe dans le concept de relation qui permet de sentir, de vivre le monde autrement. Il s'agit d'un monde non plus connu selon des catégories avec des pôles bien identifiés qui s'opposent, mais plutôt perçu en termes d'échelles, de spectres, au sein desquels il existe des variations d'intensité, des gradations, des déplacements. C'est pourquoi Preciado offre l'idée de « traversée » dans laquelle se trouve la possibilité qu'il n'y ait pas de point d'arrivée déterminé et fixe, mais plutôt l'option de faire des va-et-vient constants en remodelant ses conditions d'existence dans chaque relation formant un écosystème unique et mouvant. En tant qu'homme-trans, le philosophe n'a non seulement pas atteint le genre masculin tel qu'il existe dans sa conception traditionnelle, mais il a rencontré un état d'entre-deux, entre mémoires d'un corps de femme et fantasme d'un corps d'homme, forme et identité, pour toujours instables. Un genre que Despentes nomme « utopique » dans l'introduction qu'elle fait du livre de Preciado *Un Appartement Sur Uranus* (2019a).

Les principes de relation et de traversée résonnent particulièrement avec le système de pensée développé par Deleuze et Guattari explicité, en toute petite partie, dans « Introduction : rhizome » de leur ouvrage phare *Mille Plateaux* (1980). Il s'agit de la notion de rhizome, qui engage aussi celles de *multiplicité*, de *devenir*, de *lignes de fuite* et *déterritorialisation*. Le concept de *rhizome*,

ces tiges souterraines nombreuses qui permettent de faire tenir ensemble les sols, est au cœur de la pensée du duo d'auteurs français. Se développant dans toutes les directions, le rhizome évolue en permanence, de manière horizontale, sans niveaux. Figuratiquement, il se distingue de la hiérarchie arborescente classique et à l'image de la racine qui communique l'image d'une passation centralisée et dirigée, une descendance et une filiation dans une seule direction qui serait la marche de la progression. Or cette pensée de l'arbre et de la racine, nous disent-ils, domine la pensée du monde dans une « logique binaire » (Deleuze et Guattari 1980, 11) qui ne comprend pas la multiplicité. Le rhizome lui, est basé sur des principes de connexion et d'hétérogénéité : n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être. C'est très différent de la référence à l'arbre ou de la racine qui fixent un point, un ordre. Ces lignes forment des lignes de fuite, aussi appelées « deterritorialisation » qui permettent des ruptures et des adaptations qui réorganisent sans cesse l'ensemble, indivisible et éternellement mouvant. Il est un mouvement sans arrivée, dont le départ même peine à être identifié. En proposant une alternative à l'unique vision d'une filiation linéaire et verticale, « le rhizome est une anti-généalogie » (Ibid, 18). Il est aussi « mémoire courte » et « carte et non pas calque [...] Une carte a des entrées multiples, contrairement au calque qui revient toujours « au même ». (Ibid, 20). Quelque part entre les aspirations de non-reproduction d'Halberstam et la traversée de Preciado, c'est un territoire nomade qui a sans aucun doute inspiré les deux auteur.e.s queer. Penser au-delà d'une vision linéaire et verticale de la transmission et de la construction d'une identité, du genre, du rapport au corps, c'est faire entrer dans la lecture du monde le potentiel d'influences multiples et concomitantes et voir cette multiplicité comme une opportunité, comme les fondations d'une plus grande capacité d'agir, mieux exprimée par le terme d'agentivité, traduction francophone de la notion anglophone « *agency* ». Pour étayer cette idée, Deleuze et Guattari mettent l'accent sur la notion de devenir. Un système en rhizome ne cherche pas à reproduire quoi que ce soit tel quel pour fixer une structure, il se développe par Devenir. Ce devenir existe par alliances improbables et imprévisibles, par des va-et-vient d'associations et de différenciations, plutôt que des mécanismes d'imitation, de ressemblances et de mimétismes. C'est l'opposé de l'être qui fige. C'est l'utilisation intransitive du verbe. Le Devenir ne se cristallise pas dans un modèle, il est imperceptible, non mimétique, dans le senti plutôt que dans la représentation. C'est l'exemple donné de la guêpe et de l'orchidée qui ne se copient pas, mais qui sont comme des extensions l'une de l'autre dans une interdépendance hétérogène. En se deterritorialisant, en faisant rupture avec

une idée de territoire propre, le devenir-guêpe de l'orchidée la nourrit, et le devenir-orchidée de la guêpe permet la reproduction de la plante, assurant l'une l'autre leur survie par alliance. D'ailleurs le territoire est entendu ici comme un espace habité de manière momentanée et non pas comme porteur d'une histoire.

3.2.4. Défier les binarismes et habiter « l'entre »

Loin de cette idée de spectre relationnel que l'on traverse et que l'on recompose sans cesse, les discours qui nous habitent sont remplis de binarismes qui ont un impact sur la façon que l'on a de concevoir le monde et d'envisager nos actions en son sein. Judith Butler, grande penseuse féministe américaine et une des précurseuses des études de genre, encourage à s'éloigner des polarités discursives qui jouent un rôle pernicieux et en partie dommageable pour la prise en compte et le jugement porté sur les objets du réel. Elle dresse une liste non exhaustive d'oppositions lexicales qui influencent et limitent nos regards et nos capacités perceptives : « secrecy/disclosure, knowledge/ignorance, private/public, masculine/ feminine, majority/minority, innocence/initiation, natural/artificial, new/old, discipline/terrorism, canonic/noncanonic, wholeness/decadence, urbane/provincial, domestic/foreign, health/illness, same/ different, active/passive, in/out, cognition/paranoia, art/kitsch, utopia/apocalypse, sincerity/sentimentality, and voluntarity/addiction. » (Butler 2006, 11). Ces exemples cherchent à prouver que les frontières instituées pour le genre ne sont qu'un exemple des antagonismes structurels et discursifs qui sont à l'œuvre à tous les niveaux de la société. C'est ainsi que le monde est organisé, ordonné et la science a fortement contribué à cette organisation. Or, le concept de transition offre justement l'opportunité de mettre en relation ces binarismes. Chaque apparente opposition fait partie d'un même ensemble, évoluant en rapport l'une avec l'autre selon des variations d'intensité. Paul B. Preciado développe l'idée selon laquelle, par l'intermédiaire d'un processus de traversée, souvent symbolique, toutes les frontières imaginaires sont rendues mobiles, celles entre réalité et fiction, entre présent et histoire, entre minorité et majorité, entre les vivants et les morts, mais aussi celles qui séparent l'humanité et le reste de la nature. Cette démarche intellectuelle émerge d'ailleurs en partie d'un monde ultra connecté et globalisé où l'ici et l'ailleurs n'étant plus indépendants, nos conceptions du temps, de l'espace et des mondes sociaux ont fondamentalement changé. On voit

s'opérer une décentralisation du regard normatif binaire vers une vision en réseau, circulaire, fluide, mouvante, désaxée. « L'heure est venue de décoloniser nos mères, d'honorer les liens multiples et hétérogènes qui nous ont construits et qui nous maintiennent vivants » nous dit Preciado (2019a, 199). Ce qui m'intéresse effectivement chez le philosophe, c'est qu'il utilise cette déconstruction de la pensée polarisée et identitaire comme outil d'analyse politique pour engager une mutation sociétale plus large. Menant sa réflexion jusqu'à son point le plus extrême, Preciado imagine d'ailleurs un système radical dans lequel il n'y a plus de différence dans rien et où l'humanisme n'est plus qu'un lointain souvenir dans le règne animal.

D'ailleurs, il est possible de mettre en perspective cette représentation du monde avec le principe de métissage développé dans *La Pensée Métisse* par Serge Gruzinski, et qui déborde du seul cadre du mélange culturel et ethnique qui lui est souvent associé, pour apporter un éclairage philosophique pour penser le monde à partir du flou et du changeant. En effet, le métissage règne en maître silencieux dans le monde et ce brassage d'influences s'opère par une alternance d'étirements et de repliements, un mouvement d'oscillation qui finit par produire un résultat où la part de l'un devient indissociable de la part de l'autre. Un accommodement provisoire. Or « tout compromis instaure un équilibre souvent passager et instable. Il dépend non seulement d'un rapport de forces toujours précaire, mais également des interprétations que chaque partie donne à l'accord obtenu. » (Gruzinski 1999, 295). Le métissage est un processus composé de phases transitoires de l'ordre du trouble et qui se situe dans l'« inter », l'entre-catégorie. Or, l'analyse de Gruzinski devient particulièrement intéressante lorsqu'il insiste sur la difficulté qui existe dans notre société à penser le mélange, notre incapacité à concevoir l'entre-deux mondes, à penser les espaces intermédiaires. Penser dans le flou, dans l'Entre, c'est accepter les doutes, les singularités hybrides d'un monde multiple et non pas uniforme et prévisible. C'est contempler les passages, accueillir l'inclassable qui changent et défient nos repères, nos critères de valeurs et nos systèmes de légitimation. C'est « s'abstraire de la pulsion de la compréhension dans l'immédiateté » (Plana 2018, 45). Décentrer les regards, brouiller. Ainsi l'identité, qu'elle soit individuelle ou disciplinaire, n'est pas fixe, pas en opposition à, mais bien en mouvement permanent. « Chaque être est doté d'une série d'identités, ou pourvu de repères plus ou moins stables, qu'il active successivement ou simultanément selon les contextes » (Gruzinski 1999, 47). Il peut en être de même des pratiques, de la création et de la performance de cirque. Ceci est vrai de chacun des

éléments du monde dont les caractéristiques sont poreuses, infiniment perméables et sensibles aux transformations. Il s'agirait alors de vivre avec l'idée de possibilités et, notamment, de possibilités de devenir.

On voit bien comment le système de pensée global développé par Gilles Deleuze et Felix Guattari (1980) et présenté brièvement plus tôt, est indispensable pour comprendre sur quelles préconceptions philosophiques se fondent les perspectives queer de penser au-delà des catégories et pour compléter les principes de désapprentissage et d'Entre notions queer qui sont présentées ici et qui les nourrissent encore ont influencé les philosophes queer et en quoi ils résonnent encore si bien aujourd'hui particulièrement chez Preciado. Déterritorialisation, hybridité et devenir sont des modes de conception du monde qui insistent sur la relation plutôt que sur l'identité, le mouvement et l'errance face à la fixité et à la filiation, l'incertitude et l'exploration devant la stabilité et la prévision. Ma pensée analytique se développe précisément autour de processus ouverts, multiples et transversaux, en opposition aux identités fermées et hiérarchisées et lutte contre une idée de stabilité. J'explorerai comment cela peut résonner chez les artistes de cirque dans leur rapport à leur œuvre performative, mais aussi dans leur rapport au public.

Je porte en moi, depuis bien longtemps déjà, une forme d'hybridité. En école de commerce, je me refusais à suivre les chemins tracés que l'on nous encourageait à prendre. Toujours un peu décalée, à la marge de mes camarades, je prenais du plaisir à montrer d'autres manières d'être possibles, sorte de bâtarde du système qui pouvait naviguer d'un monde à l'autre. Pendant toutes mes années d'école et à la sortie, bien que diplômée d'une des meilleures « Business Schools » du monde, je fréquentais les artistes de rue et troupes de cirque marginales. Non, je n'irai pas travailler pour une grande corporation malgré les tentations sans cesse renouvelées et la facilité avec laquelle l'accès m'en était donné. J'avais une passion qui m'animait et qui était mon repère, je le sentais dans mes tripes. J'étais un phénomène étrange, qui fascinait par cette forme d'intégrité et je devenais petit à petit une référence en cirque pour les plus curieux. Et puis, quand j'ai tout suspendu pour partir faire du cirque social en Asie, j'ai senti ma place dans le monde et ce, relativement au cirque. Tranquillement, je me suis installée à un endroit que je nommerais « croisement », ce petit point où se rencontrent plusieurs axes, en l'assumant pleinement. Mon rapport à la création, aux pratiques et performances de cirque est du même ordre. Je suis sans cesse entre mental et physique, entre monde des idées et des sensations. Entre fantasme pour ce monde marginal et brut et prédilection pour les esthétiques très contemporaines associées à des réflexions philosophiques. Et je savoure ces paradoxes.

3.2.5. Désirer autrement dans la relation

L'épistémologie de la traversée passe aussi par une nouvelle conception du désir et c'est le second axe de la réflexion de Preciado qui m'interpelle. Penser en dehors de la binarité signifie également avoir la capacité de penser en dehors de la distinction soit / l'autre, jusqu'à ne plus penser le soi comme séparé du reste du monde. Pour cela, Butler mobilise le corps en tant qu'entité poreuse, en partie vagabondant en dehors de son enveloppe, explorant l'environnement et s'en imprégnant au travers de tous ses sens. Ainsi le corps peut se perdre en dehors de lui-même par ses capacités sensorielles, qu'elles soient tactiles, olfactives, haptiques, visuelles, auditives. Merleau Ponty, un des pères de la phénoménologie, dirait que le corps existe à la fois en tant qu'objet et sujet, c'est-à-dire pas seulement selon une représentation que nous avons de lui, mais qu'il permet de nous engager à travers lui dans le monde. C'est par lui que nous faisons la connaissance du monde. David Abram dans son ouvrage *Comment La Terre S'est Tue* (2013) propose une invitation à revenir au sensible pour expérimenter le monde, parle du corps perceptif comme « forme active et ouverte qui ne cesse d'improviser ses relations aux choses et au monde » (2013, 75). Butler (2014) pour sa part, invite à s'extraire des mécanismes habituels qui guident nos actions et filtrent nos perceptions, à se libérer des réponses automatiques et codifiées aux choses qui nous entourent et à notre environnement et qui sont souvent prises dans des mécanismes de contrôle sur le monde. Elle engage à réinvestir tous les sens et pas seulement la vue et l'ouïe, sens qui ont été survalorisés et à, finalement, déhiérarchiser les sens. Cela permet de mieux le ressentir, qu'il nous réponde, d'accepter d'être affecté.e. Se confronter à la résistance de l'environnement et cesser de chercher à tout manipuler. Il est encore question de relation dans ces nouvelles pratiques de désir. En outre, changer notre rapport à ce qui nous est extérieur modifie le senti interne du corps face à ce monde. À l'écoute, le corps est alors capable de se concevoir dans des états transitoires, en changement constant, non pas stables, mais en devenirs permanents au sens Deleuzien du terme, phénomène bien explicité par Cohen et Ramlow.

« These practices of instituting new modes of reality take place in part through the scene of embodiment, where the body is not understood as a static and accomplished fact, but as an aging process, a mode of becoming that, in becoming otherwise, exceeds the norm, reworks the norm (UG 28). » (Cohen et Ramlow 2005)

Reconnaître qu'à chaque instant nous sommes différent.e.s de l'instant précédent n'est-ce pas reconnaître qu'il est impossible de parler de normalité ?

« Le corps est la chose la plus publique qui soit » nous dit Preciado dans l'émission radiophonique *Par les temps qui courent* (2019b) et donc la chose la plus politique et c'est bien à partir du corps, comme outil d'exploration, que l'auteur développe sa pensée. Le corps n'est pas une propriété fermée et indépendante, mais un champ d'expérimentation performatif et en relation au monde. Un peu comme Deleuze et Guattari le prônaient dans *Mille plateaux*. Car l'hétérosexualité, mais aussi l'homosexualité, tous deux le fruit du système hétéro-normatif, portent chacun leur lot de conventions et sont tous deux des régimes normatifs de gouvernement et « une politique de désirs » précise Preciado (2019a, 328) reprenant Monique Wittig. Par cela, Preciado veut dire que nous ne nous autorisons pas à accéder à un certain potentiel sensuel du corps car ce dernier est contraint par des codes sociaux. Il parle des corps en société et non pas des corps artistes ou circassiens qui évoluent dans l'espace plus ouvert où se trouve le monde artistique. Preciado parle de « thérapie politique et émancipation cognitive » par la pratique sensible d'ouverture, de soin, pour être capable d'aller vers l'inconnu, l'innommable, l'inclassable, l'ingouvernable : ce qui se trouve aux frontières du social (Roy et al. 2018). Notamment, il encourage à penser à partir du plus vulnérable. Non plus à partir d'un corps tout puissant et immortel, figé dans le temps, mais d'un « corps mortel, vulnérable, fragile et donc tendre » (Preciado 2019b). Comme Judith Butler avant lui, parlant des « bodies that matter » (2011), le philosophe trans invite à changer de point de vue et à regarder à partir des plus vulnérables, celles et ceux qui sont invisibilisé.e.s et minoritaires dans les discours, dans l'espace public et donc dans les pensées. Car, par ces expériences multiples du corps, il est possible d'apprendre à désirer autrement, collectivement, et donc d'insuffler un changement sociétal. Désirer des modèles au-delà des régimes d'oppression qui agissent sur les corps, depuis leurs esthétiques jusqu'à leur expression sensible. À l'instar de Butler, Preciado appelle à désirer autrement, en aimant au-delà des conventions, en créant des contre-rituels, en invoquant un autre performatif. Par aimer, on peut entendre ici sentir le monde, être en relation avec lui. La lutte des corps est aujourd'hui intersectionnelle et imprègne tous les combats du moment, les luttes raciales, anticoloniales, écologiques. Il s'agit aussi d'entreprendre une forme de révolution sociale en dés-érotisant notre relation au pouvoir et en érotisant notre relation à la planète, recréant le lien avec elle, alors que la tendance a été de nous convaincre que nous étions en dehors de la nature (Preciado 2018). Le théoricien expérimental propose une nouvelle approche conceptuelle du désir en invitant à l'ouverture de la sexualité et du corps, à une multiplication d'incarnations et de formes de désirs (2019b).

L'horizon de Muñoz, cet ailleurs fantasmé, se trouverait-il aussi dans la multiplicité radicale des désirs et des corps, des formes de vie, des pratiques et des sensualités ? Par notre langage, mais aussi par nos comportements quotidiens est-il possible de « résister à la violence du performatif hégémonique, mais surtout d'imaginer des théâtres dissidents où soit possible la production d'une autre force performative. Inventer une nouvelle scène de l'énonciation. » dit Preciado (2018, 105) faisant référence à Jacques Rancière.

3.2.6. Les grands principes comme balises de lecture

J'ai tenté dans cette partie de dérouler une pensée, inspirée du queer, mais pas seulement, qui guide mon étude de deux cas de performances de cirque montréalais. Cette pensée s'est construite en mettant en relation des théoricien.ne.s et en les laissant se faire écho dans mon esprit, mais aussi en confrontation avec le terrain. Les analyses des deux cas permettront donc à la fois d'être éclairée par cette pensée et de la préciser en même temps. La pensée d'un monde non-binaire du mouvement queer, issue des théories de genres et des mouvements LGBTQ2S+ s'inspire de penseuses et penseurs qui ne se revendiquent pas queer ou dont la détermination queer serait relativement anachronique comme c'est le cas pour Deleuze et Guattari, chercheurs toutefois fortement anti-pensée conventionnelle. J'ai établi des liens entre des concepts qui me semblaient faire résonner une pensée du monde non-binaire et qui met de l'avant la relation. En insistant sur la relation en opposition à l'identité, très présent chez Paul B. Preciado, j'ai puisé dans les notions de rhizome, de devenir de Deleuze et Guattari et de métissage de Gruzinski. En parlant de traversée, toujours chez l'auteur queer, j'ai rencontré la déterritorialisation et la multiplicité. En parlant de rhizome, j'ai fait le lien avec les aspirations au désapprentissage et à la non-reproduction et au rejet de la filiation verticale. En remettant le corps sensible, plutôt que le corps fonctionnel, au cœur de la relation au monde, j'ai trouvé d'autres formes de désirs chez Preciado et Rosa et rencontré l'utopie de Muñoz. C'est une vision du monde en mouvement, en changement permanent qui se profile ici, un monde qui n'est pas fait d'éléments séparés mais qui est pensé dans la fluidité. Selon moi, tous ces éléments sont liés par un concept surplombant, celui d'Entre. Il était déjà apparu chez Schechner et Turner dans la première partie de ce chapitre, pour exprimer un espace

physique ou symbolique où le social pouvait être remis en question et ré-imaginé. Lors de cette seconde partie, le concept se précise, à partir des réflexions de Serge Gruzinski, enrichies des réflexions d'Halberstam, de Muñoz, de Preciado et de Butler. L'Entre est une conception du monde à partir des interstices, du dialogue possible entre les polarités, du mouvant. L'Entre est une opportunité de voir les éléments du monde connectés, réconciliés, de les penser selon les échanges qu'ils entretiennent et pour leur potentiel de transmission et d'hybridation permanentes.

Une partie de ces notions avaient déjà surgi spontanément alors que je décrivais les symboliques et les enjeux des esthétiques et des techniques circassiennes dans le premier chapitre. J'y introduisais le cirque contemporain comme étant empreint de paradoxes, un va-et-vient permanent entre des polarités extrêmes qui semblent pourtant de prime abord, irréconciliables. Or, penser l'Entre, dans la relation, permet de faire ressortir le côté obsolète des catégories traditionnelles antagonistes. C'est ce que je mets de l'avant dans mes analyses bien que ces catégories résistent encore par bien des aspects et soient toujours dominantes. Naturellement, la relation tend à réconcilier les dualités en les faisant se rencontrer et s'hybrider. Puisque le cirque est un art métis et mouvant dont la caractérisation, selon moi, résiste à toute forme de catégorisation, qu'il se nourrit aux pôles pour se réinventer constamment dans les espaces d'Entre créant d'infinies ramifications, on peut déjà remarquer qu'un dialogue naturel semble se profiler entre la performance de cirque et la pensée queer.

Évidemment, je ne suis pas la première à faire un pont entre pensée d'inspiration queer et cirque. La prochaine partie présente un certain état des lieux des réflexions qui ont lieu sur l'articulation de ces deux sujets. Cela permet d'offrir un survol sur la manière dont le cirque est traité et pensé en lien avec le queer et de mieux me situer par rapport aux courants de pensée actuels. Je ne présente ici que certains des travaux de chercheur.e.s et de praticien.ne.s, principalement en Amérique du Nord et en Europe (France et Belgique notamment), où dominant ces réflexions critiques.

3.3. Le queer comme théorie critique du cirque

3.3.1. Le cirque est queer, un point c'est tout (Batson, 2018)

Depuis quelques années les penseurs et penseuses queer sont mobilisé.e.s par le milieu circassien, qu'il soit académique ou artistique, pour stimuler et analyser les pratiques nouvelles ainsi que pour soutenir la vision d'une autre écologie du cirque. Ces questions ont été abordées à différents niveaux. Longtemps, l'approche queer est restée très liée à des enjeux d'esthétiques et de communautés politiques relativement limitées aux mouvements LGBTQ2S+. Cependant, dernièrement, les débats se font à un niveau de lecture du queer qui est moins littéral et qui se détache de l'image simplificatrice de la performance des cabarets queer. Dans les démarches critiques qui nourrissent mon travail, Charles Batson dont les analyses traitent principalement de spectacles nord-américains porte un regard queer sur le cirque en général. Dans la revue en ligne spécialisée en performance de cirque *Performance Matters*, Charles Batson (2018) nous dit que le cirque n'a pas besoin de parler de la différence puisqu'il est intrinsèquement queer, hors de l'ordinaire et qu'il détient un grand potentiel anti-normatif même à l'intérieur de codes hétéronormatifs relativement prononcés. Batson (2018, 163) parle du cirque comme de lentilles de vue réparatrices (ma traduction). Cette question se retrouve posée plus largement dans les conférences biennales *Circus and Its Others*³⁹, et où ce rapport norme / hors norme est problématisé au travers de la relation que le cirque entretient à l' « Autre », dans toutes les formes que cela puisse prendre. À chacune des éditions de ces conférences, la notion de « the Other », le concept d'altérité « otherness » dans le cirque, sont passés au crible de diverses pratiques et concepts, débattus, mis en perspective et trouvent une place centrale, voire même s'érigent comme des caractéristiques essentielles à faire valoir quand on parle de cirque. L'Autre peut être entendu comme l'autre en soi, les populations marginalisées de toutes sortes, la nature et l'animal, l'objet ou encore le cirque lui-même au sein des arts. Les conférences sont en tous points transdisciplinaires, mais il y a toujours un sous-thème queer. L'enjeu ne se situe plus nécessairement dans une idée de freak, de monstre, de tordu. Il est plutôt question de reconnaître que le cirque offre une occasion d'assumer que certaines choses restent non-définies et non définissables et que c'est bien ainsi. Il est un art qui se permet de laisser des blancs. Pour Batson,

³⁹ Conférences organisées par Charles Batson et Karen Fricker anciennement en collaboration avec Louis Patrick Leroux, qui tiendra sa troisième édition - si tout va mieux - en novembre 2021

le cirque est queer, un point c'est tout. Bien sûr, je ne me satisferai pas de cette affirmation radicale bien que je doive reconnaître qu'elle m'interpelle.

Charles Batson prend l'exemple du trapèze qui, dans ses contraintes d'équilibre en relation à l'espace, est une parfaite traduction symbolique de « l'en-dehors de la polarité » (ma traduction Batson 2018, 23) en représentant cet état « d'entre », que j'ai évoqué longuement « enhanced by, taking movement and meaning and momentum from, the poles. » (Ibid). Le trapèze traverse l'espace entre deux moments de suspension où il ne s'arrête pas, continuant son mouvement d'allée et venue. D'autre part, et cela est aussi une caractéristique des performances de *trapèze volant*, Charles Batson insiste sur la présence du danger au cirque et du jeu continuellement entretenu avec la mort. Il rappelle que l'auteur français Jean Cocteau, dans *Le numéro de Barbette* (1926) voit la mort roder partout au cirque telle un frôlement qui cause à la fois peur et excitation dans une éternelle confrontation et provocation. Narguer la mort, l'aguicher, venir la titiller, a toujours fait partie du cirque. Alors que l'homme ou la femme se retrouve en position de défi face à la mort, tel.le un.e combattant.e puissant.e et invincible, la mort est chargée d'une dimension presque patriarco-machiste du monde. On pourrait dire que le cirque vient jouer avec la mort de la normativité, faisant ainsi écho au « no future » queer.

Le chercheur Taylor Zajdlik a assisté à la présentation de Circus Sessions en 2016, une résidence de création annuelle d'une semaine organisée par le collectif de Toronto Les Femmes de Feu et rassemblant un groupe éphémère d'acrobates aux côtés d'un.e artiste de renommée. Il parle de cette expérience comme de son initiation au cirque contemporain et c'est pourquoi son témoignage est intéressant. Zajdlik explique que cette performance de cirque « open the audience up to new physical and ethical potentialities » (2018, 40) et nomme sa capacité à « create moments of intimacy and emotional connection through stimulating and intricate acts of physicality that cleverly call into question many preconceptions of normativity, thus opening up spectators like myself to new lifeways and potentialities of the human form » (2018, 44). Il parle d'effacement de différences physiques préétablies. Ceci est le propre des performances queer en général qui s'appliquent à ébranler les repères qui servent généralement à créer un sentiment de fausse sécurité, mais qui en fait, enferme, freine, limite. En effet d'un point de vue esthétique, les expressions et incarnations du queer sont porteuses « d'hétérogénéité, de complexité et d'ambivalence dialogique

entre fantasme et réalité » (Plana 2018, 102) ce qui lui confère une puissance émancipatrice. Souvent dans ses esthétiques, mais pas toujours, le queer « transforme les corps, les expose, les use, les sublime, les fait déborder » (Plana 2018, 102). C'est une manière d'échapper symboliquement à la réalité et aux esthétiques préformatées. Le queer permet une démultiplication des identités (Plana 2018, 103) et invite à la fluidité qui résonne au cirque. La fluidité vécue comme continue comme c'est le cas en ce qui concerne le genre, par exemple chez les personnes transgenres, au-delà du genre binaire. Mais aussi à la fluidité discontinue que l'on peut retrouver dans les identités, si l'on pense à une personne qui peut être à la fois artiste et mère, acrobate et danseuse, ou encore dans les désirs, la volonté d'être virtuose sans démontrer de technique, à l'intersection des fantasmes et des situations de vie, de la fiction et du réel. D'ailleurs, on reconnaît ici, comme chez Charles Batson une lecture très Muñozienne de la performance de cirque. Le cirque est un ici-ailleurs, l'espoir de la possibilité d'une altérité.

3.3.2. De la remise en question du genre à la notion d'Autre

Les chercheur.e.s s'intéressant au queer, Charles Batson en tête de file, insistent particulièrement sur la présence d'une certaine fluidité et liminalité des genres dans le cirque, sujet évoqué brièvement dans le chapitre 1. Notamment, j'avais présenté le cirque comme un lieu connu de travestissement, où les codes de genres sont depuis toujours remis en question. En France, haut lieu de cirque et où la recherche sur la discipline est relativement présente, les réflexions sur les dimensions queer du cirque s'arriment généralement à des considérations plus larges soulevées par les inégalités homme-femme et sont reliées aux études de genre. Un groupe de recherche et de travail « Cirque et Genre » s'est formé en 2021, mais traite avant tout de la sous-représentation des femmes sur les scènes et à certains postes et sur la stigmatisation des corps des femmes, ou selon les genres. La sociologue Marine Cordier a étudié dans quelle mesure le fait de repenser les corps et les techniques dans le cirque contemporain, a permis de faire évoluer les normes de genre. Dans son article *Corps En Suspens : Les Genres À L'Épreuve Dans Le Cirque Contemporain* qui date déjà de 2007a - à une époque où tout change très vite - elle explique que bien que les nouvelles pratiques et esthétiques aient changé le type de virilité à l'œuvre, on peut tout de même se demander si un autre type de masculinité ne domine pas toujours la création. En fait, il se serait

opéré un simple déplacement. Si les représentations de genre ont changé, s'éloignant des stéréotypes traditionnels, les hommes restent plus reconnus, plus médiatisés et plus nombreux que les femmes, d'un point de vue artistique. Mais en plus de ces problématiques qui restent à l'avant des centres d'intérêt, la recherche en France s'ouvre lentement à une analyse plus queer, traditionnellement moins proche des cultures intellectuelles hexagonales. Marion Guyez, acrobate et chercheure, participe à ce mouvement. Elle a d'ailleurs organisé, en 2014 à l'Université Montpellier, un colloque dont une des journées se concentrait sur « le cirque au prisme du genre » et pendant laquelle quelques communications avaient porté un regard queer sur le cirque. Cyril Thomas, directeur de la recherche au CNAC⁴⁰, y avait développé l'idée que l'hybridité des corps circassiens était notamment permise par un mécanisme de *body hacking*, le piratage des corps – habituellement par des produits biochimiques – pour en amplifier les possibilités. Marion Guyez est co-fondatrice d'un collectif de femmes, *Les Tenaces*, qui a pour objectif de féminiser le cirque. Ensemble les membres organisent des rassemblements artistiques, des laboratoires créatifs et mettent de l'avant sur les réseaux sociaux les démarches de femmes artistes dans le milieu. Si les réflexions de Marion débordent du simple cadre féministe, comme dans son article (2015b) inspiré des théories queer : *Cirque et Queer. Représentations et Mises En Scène Des Genres*, le focus reste avant tout celui des représentations de genres, comme le titre du texte l'indique, ce qui n'est pas tout à fait l'angle d'analyse que je propose dans ma thèse. Toutefois, elle conclut en posant clairement la pertinence qu'il y a à penser le cirque à partir du queer :

« Oscillant entre des mises en scène qui reproduisent les normes et stéréotypes attachés aux sexes, aux genres et aux sexualités et d'autres qui les renversent, exposant des corps aux genres ambigus, troubles, fluctuants, le cirque offre une multitude de motifs capables d'alimenter une approche queer. L'indétermination en matière de genres, de sexes, de sexualités que le queer révèle permet également d'élargir et d'affiner l'observation et l'analyse des représentations du cirque, notamment des corps qu'il met en jeu. Tant dans les spectacles de cirque que dans les traces de leur réception, le queer permet de penser avec une grande palette de nuances le hors-norme circassien, d'en saisir l'hétérogénéité et la malléabilité, de révéler les enjeux souvent dissimulés par les dimensions spectaculaires et divertissantes du cirque. » (Guyez 2015b, 9)

Le cirque vu du queer est alors capable d'illustrer toute la diversité et la fluidité de l'humain contemporain. Un point sur lequel les chercheur.e.s s'accordent est le fait que le cirque parvient à ouvrir le regard en s'extrayant du rapport normal / anormal en ce qui a trait au genre, mais

⁴⁰ Centre National des Arts du Cirque (France)

justement, pas seulement. L'analyse de la performance *L'Éloge Du Poil* (2007) de Jeanne Mordoj développée par Magali Sizorn (2018) est intéressante à cet égard. À la fin de son spectacle, l'artiste qui présente l'aspect d'une femme normale soulève son voile pour faire apparaître une barbe. La chercheuse explique que plutôt que de mettre en lumière la différence et l'étrangeté, en exposant des caractéristiques monstrueuses, la performeuse se joue du réel en défiant les codes de la féminité ce qui permet d'aborder la question plus large de la perception de la différence et de ses effets plutôt que de se cantonner au thème du genre (Sizorn 2018). Dans un autre article, la chercheuse française précise : « [i]l nous est apparu que les créations contemporaines donnent à voir « l'inquiétante étrangeté » des corps, quelque chose de l'ordre de la barbarie, c'est-à-dire ce qui stigmatise notre peur de l'Autre, le différent, l'étranger, le monstrueux » (Sizorn 2018, 3). Elle note par ailleurs dans un autre article sur les métissages sur les scènes de cirque actuelles que « Les productions de cirque « contemporain » exposent « des identités complexes, des corps différents, des corps débordants, reflets de personnalités kaléidoscopiques » (Lefèvre et Sizorn 2004, 4). Une autre manière intéressante de le nommer, toujours chez Magali Sizorn et sa co-auteure dans leur étude comparant les corps de danse et les corps de cirque :

« Ce que nous avons pu observer dans les spectacles de danse contemporaine ou de nouveau cirque, ce n'est pas la séparation, mais la conjonction, le « et + et + » des identifications multiples, une sorte d'errance d'avant le temps de la différence. Cette hybridation ou plutôt cette marqueterie identitaire, en substituant à la cohérence de l'Un la cohérence du Multiple, construit une invitation à expérimenter, comme l'écrit Michel Maffesoli « une communauté émotionnelle dans laquelle chacun simultanément se voile et se dévoile (Maffesoli M., 1988) » (Lefèvre et Sizorn 2004, 5)

Franziska Trapp, chercheuse allemande en sémiologie du cirque – avec une attention particulière apportée au cirque français - insiste aussi sur la capacité du cirque à aller au-delà de l'opposition normal / anormal, en sortant de la binarité moi / l'Autre par laquelle l'autre est envisagé à partir de soi, puisque défini comme étant extérieur à soi (Trapp 2018) et reconnu comme différent. Elle explique que le cirque permet de sortir du conflit « intérieur soi / extérieur à soi » en modifiant les attributs qui sont habituellement associés à certains objets ou comportements. En donnant un rôle à l'objet, du sens dans la relation à l'objet, la position de soi en tant que sujet change d'elle-même. Il s'agit donc plutôt de faire bouger les frontières en soi et en l'autre et ainsi « attributing reality, unreality, animality, abnormality, humanity, normality, and freakery to both me and the other. [...] Through its structure and substance, The Other simultaneously others and de-others the other »

(Trapp 2018, 76). Pour Trapp, toutes les caractéristiques énumérées sont attribuables alternativement à chacun des éléments de la création. Au cirque, ce qui est considéré comme l'autre change constamment, il se déplace puisque les codes et les repères ne sont jamais fixés pour de bon. Le cirque et son amour du paradoxe réussissent souvent à montrer l'un et l'autre en même temps, défiant les oppositions et les frontières traditionnelles, très proches de la pensée queer. À ce titre, Zed⁴¹ artiste montréalais et chercheur en sociologie qui travaille sur les femmes clownes et leur rôle politique, fait preuve d'une portée queer dans ses écrits. À tendance féministe à la base, ses dernières analyses empruntent aussi largement aux théories queer, qui inspirent également sa pratique et son mode de vie. Particulièrement présente dans ses travaux, la pensée de Judith Butler et sa vision de la socialisation de genre et de la performativité de genres, sont utilisées pour expliquer pourquoi être une femme clowne détient intrinsèquement une dimension politique et subversive (Cézar 2020) puisque ce rôle ne respecte pas, de fait, les codes comportementaux associés aux femmes dans nos sociétés. Zed performe le queer sur ses *agrès*, dernièrement sur le *mât pendulaire* pour lequel iel a reçu des prix⁴² lors du 41ème Festival Mondial du Cirque de Demain en 2020. Anciennement prénommée Delphine, iel est d'ailleurs en processus pour faire reconnaître son nouveau prénom, non-binaire : Zed.

3.3.3. Une idée du queer qui inspire ma posture conceptuelle

Plus proche de chez nous à Montréal, Dana Dugan, artiste performeuse, a engagé un travail sur le corps de cirque comme corps (dés)obéissant au cours d'une maîtrise de recherche et création. Elle mobilise elle aussi les théories queer, dont la pensée de Paul B. Preciado. Sa réflexion porte essentiellement sur le « *undoing* », le fait de se défaire des habitudes pour imaginer des passages vers de nouvelles manières de faire, et donc créer de nouvelles formes de connaissance. Elle a cherché à se débarrasser des réflexes qui se sont formés au cours de pratiques fortement guidées par la poursuite et l'entretien d'un niveau physique et technique. Sa démarche se trouve dans le fait d'aller à l'encontre de ce qu'un corps de cirque peut faire car il l'a appris par cœur/par corps. « Technique is what a circus body can do. Technique is the driving force behind a circus body's

⁴¹ Pour voir son travail d'artiste : <http://zedcezard.com/>

⁴² Coup de cœur du festival. Prix spécial du jury.

epistemology (embodied knowledge) and aesthetics » (Dugan 2019, 32). Très inspirée par Paul B. Preciado et son incitation à la résistance par le corps, elle est aussi dans la lignée philosophique Deleuzienne. La quête de son autodétermination est menée au travers de sa relation à son corps dans son rapport à l'autorité, à l'habitude et à la désobéissance, qui sont des sujets qui ont été évoqués dans les parties précédentes. Elle part de son corps pour créer une nouvelle connaissance du monde, plutôt que l'inverse. Son approche s'inscrit très près de mon cadre de lecture queer du cirque, surtout au travers des notions d'un désapprentissage revendiqué et d'« embodied knowledge », connaissance incarnée.

Elena Zanzu, italienne basée à Barcelone que j'ai croisée à diverses conférences, serait un autre exemple intéressant d'artiste-chercheur-activiste dont l'affiliation queer pourrait être mise de l'avant. Son travail créatif, qui s'inscrit aussi dans une recherche philosophique plus formelle, évolue autour des questions de la vulnérabilité et du genre. Dans sa prochaine création, elle explore comment la diversité, la différence, peuvent-être une source de créativité. Elle enseigne un cours sur le cirque et le genre à l'Université autonome de Barcelone. Son travail de « recherche » se fait sur le plateau, dans ses explorations performatives.

Camille Damkjaer est une autre auteure queer rattachée aux études de genres qui s'est intéressée au cirque et qui était invitée comme intervenante *Keynote* à la conférence *Circus And Its Others 2* en 2018. La méthodologie de ses recherches sur le cirque m'apparaît en elle-même queer parce qu'elle arrime la recherche et la création – par la pratique amatrice de cirque – en tentant de les mettre au même niveau. Les deux s'informent simultanément sans que l'un soit au service de l'autre. Fortement influencée par Deleuze, elle aussi a créé un pont entre cirque et notion de *devenir*. Selon elle, l'artiste de cirque ne se reconnaît pas dans une identité spécifique qui soit liée à sa pratique ou sa discipline, mais dans la relation qu'il ou elle entretient avec sa discipline et donc dans un *devenir* discipline plutôt qu'un « être discipline ». Car désormais, au cœur de la pratique de recherche du cirque se trouve la quête de ne plus distinguer ce qui est le résultat d'une manipulation de *l'appareil* ou ce qui provient au contraire de l'adaptation, par le corps de l'artiste, des caractéristiques propres à l'agrès. En prenant l'exemple de la corde lisse, elle explique que cette dernière réorganise le corps et provoque « the possibility of dissolving bodily hierarchies »

(Damkjaer 2016, 140) laissant alors présager la possibilité d'un devenir Deleuzien, naissant dans la relation artiste-appareil sans nécessairement d'objectif de production préalable.

Sa démarche de dialogue entre théorie et pratique de corde lisse m'interpelle et m'inspire. Si je ne prétends pas, dans cette thèse, faire un travail de recherche-crédation au sens littéral du terme, je me sens proche de cette démarche qui lie les deux pratiques comme deux approches complémentaires d'une même chose. Cela me paraît naturel. De manière un peu différente, le travail de conceptualisation à partir de la philosophie queer qui a mené à une déconstruction des cadres de pensée dont j'étais aussi tributaire, m'a changée dans mon vécu personnel. Les concepts qui émergeaient de mes lectures et se modelaient dans mes écrits ont commencé à résonner dans mes relations humaines, ma relation à moi-même et jusque dans mon corps. Je me suis retrouvée à la recherche, mais aussi à la disposition, d'autres sensations. Elles surgissaient, m'envahissaient. Mes séances de corde lisse étaient teintées de ces nouvelles notions qui m'habitaient, et ces dernières changeaient ma relation à ma corde, à mon corps dans ma corde, mes mouvements et mes chemins de créations. En retour, mes sensations couraient des chemins de pensées qui revenaient nourrir mes réflexions. Ma pensée quant à elle, s'est ouverte, elle bougeait, passait, elle était mouvante. Figurer les choses dans des chapitres, des parties et des sous-parties m'est apparu inadapté. Mais surtout tout s'entremêlait avec ce qui se passait dans ma vie. Je faisais des ponts, des liens, je voyais des fils se tisser partout autour de moi avec une sensation euphorique et submergeante. Cette période a duré environ deux ans, avant qu'il faille faire de réels choix et que quelques portes se ferment, momentanément.

Enfin, les réflexions menées par le groupe de penseur.se.s et praticien.ne.s qui se sont rattaché.e.s à Bauke Lievens et Sebastian Kann et qui font des émulations jusque dans la communauté canadienne, notamment chez Dana Dugan et François Bouvier, me semblent révélatrices d'une tendance occidentale grandissante vers l'intérêt de désenclaver le cirque et de le faire dialoguer avec d'autres pratiques et à différents niveaux de réflexion. Le terme « dialogue » est d'ailleurs un des maîtres mots de leur démarche qui a commencé à Ghent, en Belgique, par des lettres ouvertes au milieu du cirque avant de se transformer en une recherche plus grande portant justement le nom de *Circus Dialogue*. Les participant.e.s au projet œuvrent au décroisement du cirque tant aux niveaux physique que réflexif, en tentant d'entrecroiser travail du corps et mise en mots pour continuer à faire déborder le cirque de l'espace relativement restreint de la technique et de l'esthétique et lui donner une dimension plus politique et plus sensible. L'ambition est de prendre conscience des pratiques et des procédés créatifs d'un cirque qui a entamé un processus de changement, et d'imaginer une autre « écologie » du cirque. Or, la démarche s'inscrit dans la lignée directe de la pensée queer. Un autre terme, celui d'agentivité, c'est-à-dire capacité et responsabilité à agir avec conscience, est encouragé comme démarche réflexive et active dans les

pratiques et dans la création. D'après Jane Bennet, cela implique de reconnaître qu'être affecté.e par quelque chose et le fait d'affecter vont ensemble (Lievens 2020). Le récent ouvrage en auto-publication dirigé par Lievens, Kann, Focquet, Ketels, *Thinking Through Circus* (2020) donne la parole à de nombreuses et nombreux artistes dont François Bouvier et Sébastien Kann, sous forme de notes, de croquis, de témoignages. La plupart des témoignages insistent sur ce qui n'est pas montré dans la performance, ce qui est de l'ordre du sous-texte et des perceptions, dans la quête de faire advenir un autre « possible ». La maîtrise des objets ou agrès et de la technique y est fortement stigmatisée, représentative d'un rapport au monde utilitariste, capitaliste et hétéronormatif. Des points de vue sont clairement exprimés et au-delà de leur portée analytique et compréhensive d'une tendance, le groupe de praticien.ne.s-chercheur.e.s prend une posture assumée de prescripteurs et prescriptrices d'un type d'évolution du cirque qui n'est pas endossé par tou.te.s mais participent, du moins, à la variété des approches, qui toutes peuvent exister au même titre. Il est toutefois important d'en parler car bon nombre de textes, qu'ils soient témoignages ou manifestes, de l'ordre de l'intime ou plus politiques, portent des visions sur le monde qui font écho aux notions queer de relation, de non-binarité et d'utopie. L'intervention de Vincent Focquet dans ces échanges m'a particulièrement interpellée. Pourtant non-praticien, il a écrit un mémoire de maîtrise en 2019 qui prône un cirque humble dont les contours ressemblent à mon idée du queer. Contrairement à Bauke Lievens, il établit le cirque en tant que discipline globale, ne séparant pas la pratique de l'esthétique et de la performance, ce qui est très proche aussi de ma vision du cirque et de la manière dont je l'aborde. Il appelle à un cirque qui soit uniquement guidé par la relation, (relation à soi, aux disciplines, aux espaces, au public) et cela par l'imbrication de trois « tactiques » qui sont le « caring » c'est-à-dire le soin, le « tuning » ce qui signifie « s'accorder » et donc implique une forme d'adaptation à l'environnement par une disponibilité sensorielle fine, et le « crafting », le modelage qui est plus proche de l'artisanat que de l'art. Je reconnais dans cette analyse des éléments de la pensée que je viens de tenter d'établir et nous les retrouverons dans l'analyse au chapitre 6 et dans la discussion.

3.3.4. Le cirque et le queer dans cette thèse

Même si cela évolue, le queer semble rester avant tout relié aux questions de genre lorsqu'il est sollicité pour l'analyse des enjeux de la création de cirque. Or ce chapitre a montré que c'est une représentation sociale queer plus ample qui attire mon attention dans cette thèse. La pensée queer trouve son intérêt, pour moi, dans sa posture critique de la filiation héréditaire linéaire et verticale introduite par Judith Halberstam, en écho à la philosophie deleuzienne d'une vision du monde en rhizome. Dans une prise de distance avec les principes d'identité, de fixité, et de hiérarchie, ces postures philosophiques proposent de regarder le monde à partir des notions de relation, de processus dynamiques, sans début ni fin, mais qui se développent à partir du milieu et de la multiplicité, et qui sont symbolisés par le concept d'Entre. Cette pensée du queer, que j'ai faite au cours du chapitre, se situe dans le déplacement et la déformation des cadres et des symboliques, dans une proposition de se décaler, mais pas nécessairement dans un désir de transgresser les codes pour désobéir et indigner, ni dans un acte d'opposition ou d'affirmation, mais davantage dans une invitation à se décentrer et à percevoir autrement. C'est d'ailleurs ce que Bauke Lievens remarque comme étant une posture centrale dans certaines formes de cirque aujourd'hui. Pour elle, la qualité la plus subversive du cirque aujourd'hui et sa capacité de déconstruction, n'est pas qu'il transgresse les tabous sociaux, mais plutôt qu'il réussisse à toucher et à affecter à partir de la création d'expériences collectives d'intimité. (Lievens 2009, 83)

La pensée queer déroulée au cours du chapitre va me permettre dans les prochains chapitres de réaliser un examen plus complexe et plus subtil des enjeux socio-performatifs des performances de cirque étudiées. Dans le cadre de cette thèse, les concepts queer servent de clés de lecture des représentations du monde portées par les performances de cirque et non pas à les caractériser comme des performances queer. Ils m'aident à décrypter ce que certaines tendances artistiques circassiennes nous disent du monde d'aujourd'hui et de quelle manière cela est exprimé dans la performance. Le cirque que j'étudie présente des artistes à la marge d'un milieu très territorial, très stable⁴³, ancré dans une culture locale et technique très forte. Ils et elles s'opposent à la carrière toute tracée qui s'ouvre devant elles et eux et refusent de participer à la reproduction d'un système hiérarchique et homogène dont les créations ne représentent pas leur vision du monde. En créant

⁴³ Si l'on se base sur une période de l'avant COVID-19, car la pandémie a tout bousculé et l'avenir est incertain pour toutes formes de cirque. Je l'évoquerai dans le dernier chapitre.

un autre type de performance, ils et elles œuvrent à créer un autre regard, un autre rapport au monde.

CHAPITRE 4 / DEUX TERRAINS, DEUX MÉTHODOLOGIES (et une pandémie)

« Les êtres se définissent autant par leurs chimères que par leur condition réelle. Cette vérité, qui vaut pour chacun de nous, vaut aussi pour une société ou une époque »
Benichou, 1996.

4.1. Cadre méthodologique

4.1.1. Une méthode qualitative

4.1.1.1. L'approche

Pour étudier des performances et créations circassiennes dans le contexte conceptuel que j'ai présenté au chapitre précédent, la méthode qualitative m'est apparue comme la seule option possible. La recherche qualitative est un phénomène social en soi (Muchielli, 2007) puisqu'elle propose une représentation du monde parmi d'autres. De ce fait, elle est avant tout une posture globale d'ouverture qui ne cherche pas de certitude. « La recherche du sens des éléments composant le phénomène et du sens du phénomène tout entier est donc l'aboutissement de la recherche qualitative et, tous les processus [...] y concourent » (Muchielli 2007, 21). Elle correspond à une série de pratiques interprétatives qui permettent de rendre le monde visible et plus intelligible (Creswell, 2006). C'est une des manières possibles de lui donner du sens. Les observations et les entrevues sont les outils qui correspondent à cette aspiration de faire parler le terrain. D'autre part, le chercheur.e joue un rôle clé dans la récolte des données et donc, ce sont dans une large mesure, ses qualités et caractéristiques à lui ou elle, les miennes donc, qui sont engagées. Les données de terrain présentées dans cette thèse ne sont donc pas, dans cette méthode, des données brutes mais des « données « travaillées » » (Muchielli 2007, 24). De surcroît, cette méthodologie selon Aktouf (1987) sur ce à quoi « adhère le chercheur, c'est-à-dire sa démarche

intellectuelle, son état d'esprit, son arrière-fond philosophique » (Gagnon 2005, 13). Finalement cette approche offre une proximité entre la chercheuse et son terrain et permet de créer de la connaissance en collaboration.

4.1.1.2. Considérations

Ma recherche est intrinsèquement liée à ma position personnelle - ce que je suis en tant qu'individu - à ma manière d'interpréter les données - ma culture, mon éducation - mais aussi à ma position épistémologique, philosophique et politique. J'ai bien conscience, comme le remarque Pires (1997), qu'un objet de recherche naît d'une construction de la chercheuse et donc, qu'il ne représente qu'une partie de la réalité. Une partie de la réalité délimitée, mise en valeur et éclairée par la chercheuse. Les délimitations que je marque par rapport aux groupes d'artistes, aux œuvres artistiques et aux performances que j'ai décidé d'étudier sont en quelque sorte élaborées de manière arbitraire et personnelle, puisque fondées sur l'interprétation de mes observations et des postulats aussi empiriques que théoriques, instinctifs et spontanés. J'espère pouvoir expliquer en grande partie, dans les prochaines lignes, comment ce choix s'est opéré progressivement et laisser voir par quoi il a pu être influencé. Il n'est pas si étonnant que Pires parle de la recherche comme d'un réel « projet de société » (Pires 1997, 28). Comme l'avait fait auparavant Bourdieu dans son texte *Pour un savoir engagé* (2001), Pires explique que le.la chercheur.e joue un rôle politique en choisissant ses sujets et l'orientation théorique qu'il ou elle donne à la description d'un ensemble de faits sociaux. En tant que chercheur.e.s nous menons des enquêtes car nous souhaitons donner une voix, une visibilité ou une reconnaissance à une personne, un groupe ou une œuvre. D'ailleurs, comme Grégoire de Lagasnerie dans *Penser L'Art Dans Un Monde Mauvais* (2018), je pense que la pratique du.de la chercheur.e et celle de l'artiste sont similaires dans leur régime discursif et dans leur culture, lorsqu'elles sont prises en dehors de leur captation institutionnelle. Nous désirons comprendre des phénomènes et des mécanismes sociaux mais aussi relater des histoires et créer de la connaissance. Or, par les postures tant conceptuelle et épistémologique que nous lui apposons, notre objet se dessine, se construit. Car « [u]n matériau ne parle pas de lui-même, il doit être interrogé. » C'est le but « de l'angle d'approche, du projet. » (Paillé 1997, 118). Ce sont donc des choix qui sont subjectifs et qui ont une portée sociale et créative. Chez le.la chercheur.e comme

chez l'artiste, les choix des sujets, les modes de narration, les manières de problématiser engagent. Je considère donc mon travail de chercheuse comme un acte créateur et engagé. Ce qui n'empêche pas, bien évidemment, de faire un travail réflexif et critique.

Au fil des performances que j'observais et des personnes que j'interviewais, je détricotais l'enchevêtrement des liens d'un milieu très connecté. Ce n'est pas un travail sociologique ni ethnographique, toutefois chaque rencontre qui a eu lieu au cours de ces cinq années et chaque événement auquel je participais, aussi bien à titre de doctorante qu'à titre de praticienne, ou encore à un niveau plus personnel, creusait le sillon de ma réflexion. C'est pourquoi d'ailleurs, il m'a semblé nécessaire de trouver une place pour exprimer ma voix. J'ai décidé d'alimenter le déroulé de ma thèse d'une narration plus intime qui, tout en procurant des respirations dans le texte, offre des considérations plus privées, issues de mon vécu, qui ont indéniablement impacté mon travail d'analyse. Ces passages seront indiqués en italique pour les différencier du reste de la thèse. En dehors de ces apartés, il reste néanmoins indispensable, pour ne pas se perdre, de mener un travail d'« objectivation » des données (Pires, 1997). Un certain degré d'objectivation passe, par exemple, par une description poussée du réel puisque le projet scientifique doit « rendre compte » du réel. » (Pires 1997, 28). Cette objectivation ne signifie pas de se mettre en quête d'une neutralité absolue, tout à fait utopique, et « n'est pas non plus nécessairement incompatible avec l'engagement du chercheur relativement à des projets de transformations sociales. » (Pires 1997, 27). Santos, cité dans Pires (1997) fait en effet la distinction entre déformation de la réalité - dans le projet scientifique - et déformation de la vérité. Montrer une seule partie de la réalité n'est pas forcément mentir sur cette réalité. Bachelard parle de « connaissance approchée » (Pires 1997, 38). J'assume la portée de cette perspective.

En effet, mon approche puise dans une conception phénoménologique du monde et plus spécifiquement de la performance. Je m'inscris dans la perspective d'intentionnalité d'Husserl selon laquelle une chose est toujours conscience de cette chose (Meyor, 2005). Il s'agit de la rencontre entre les actes de la conscience (percevoir, se souvenir, aimer, etc.) face à une chose et cette chose telle qu'elle apparaît dans ces actes. On parle d'« objet intentionnel », qui n'est pas l'objet dans une réalité définie mais plutôt l'objet suivant le sens qui lui est attribué par les actes de la conscience. La subjectivité des sujets est, dans cette vision là, au centre de la compréhension du monde (Meyor, 2005). Cette subjectivité, toujours selon Husserl, mais dans les mots de Catherine

Meyor, se manifeste de multiples manières : « pensée, perception, imagination, affectivité, volonté, rêve, etc., chacune d'elles présentant un mode intentionnel propre. » (Meyor 2005, 30). Adopter une posture phénoménologique c'est donc penser et voir en dehors du formel et plutôt de rendre compte de l'expérience vécue d'un phénomène, en ce qui concerne cette thèse, les expériences de performances pour les artistes mais aussi pour les personnes du public. Je m'inscris dans la ligne de pensée de Meyor (2005, 37), qui explique que « l'affectivité, l'imagination et l'esthétique ne sont pas des phénomènes qui dévoilent leur contenu sous leur seul apparaître formel, et encore moins des simples catégories sémantiques, mais des vécus inscrits dans notre chair et dans notre corps, des expériences qui se saisissent dans un volume psychique et charnel réel ». Effectivement, lorsque nous vivons un événement ou que nous pensons à quelque chose, une image, une sensation nous habite, comme une impression laissée. Bachelard (1992, 93) donne un exemple poétique très illustratif « dans le règne de l'imagination, le vol efface l'oiseau, [...] le réalisme du vol fait passer au deuxième rang la réalité de l'oiseau ». C'est ainsi que j'envisage d'approcher la performance de cirque, par l'expérience qu'en font les parties prenantes, en cherchant à saisir les sensations, les images et l'empreinte qu'elles ont laissées aux artistes et aux personnes du public, dont je fais partie, mais aussi du sens que ces dernières leur donnent. Il me semble que c'est à cet endroit-là de rencontre que je serai capable de mettre en lumière la dimension queer de l'expérience de cirque.

4.1.2. Une étude de cas par terrain

4.1.2.1. Stratégie de l'étude de cas

Comme je le présentais plus tôt dans le second chapitre, ce qu'englobe l' « Autre cirque⁴⁴ », qui est en fait mieux représenté par « les autres cirques » est plus large et plus complexe que l'objet que je propose d'étudier dans cette thèse. Il n'est pas question d'étudier ces autres cirques dans leur intégralité mais d'étudier des exemples spécifiques pour formuler des pistes de réflexion. J'ai choisi l'étude de cas puisqu'elle se présente comme une enquête empirique approfondie d'un

⁴⁴ Terme utilisé par l'institution pour représenter le cirque en dehors de ses formes et de ses réseaux de distribution les plus connus dans le milieu. J'utiliserai dans ce qui suit une majuscule pour le nommer : l'Autre cirque

phénomène dont les frontières ne sont pas nécessairement délimitées. Le phénomène en question est celui de tendances de performances de cirque se positionnant en dehors du système structuré organisant le milieu. L'entité du cas me permet alors d'étudier le phénomène à partir d'unités d'analyse circonscrites et « d'en révéler les traits singuliers, ou de préférence, l'état social » (Hamel 1997, 16). Je me concentre sur un enjeu précis du cas, en l'occurrence sur les représentations sociales portées par les créations et performances des compagnies choisies, et sur le lien entre représentations sociales et formes performatives. L'étude d'un cas sert finalement à généraliser certaines caractéristiques ou à offrir des possibilités de discussions plus larges. Elle s'appuie sur une multiplicité de sources de données dont le recueil et l'analyse sont conduits par certaines lignes théoriques et cherchent généralement à sonder les perceptions des personnes qui font l'objet de l'étude (Yin, 2013). Mon étude se présente comme une étude de cas multiples où chacun des six cas est un regroupement d'artistes distincts. Chaque regroupement ou artiste représente une unité sociale (Hamel, 1997) à laquelle je peux confronter les concepts d'analyse afin d'en tirer des résultats similaires et divergents nécessaires à l'élaboration de mes conclusions de recherche. Les productions Carmagnole représentent le premier cas, présenté dans le chapitre 5 et quatre artistes indépendant.e.s constituent chacun.e un cas, regroupé.e.s dans le même chapitre 6 dans une analyse transversale. Même si des liens existent entre les deux chapitres, ils sont complètement séparés l'un de l'autre. Je m'inspire de la réflexion méthodologique de Rivard (2007) en supposant que chaque cas est utile pour appréhender le phénomène de l'Autre cirque en général, tout en permettant d'identifier les singularités de chacun et ainsi la complexité et la richesse du phénomène en question. Je fais l'hypothèse que les cas sont suffisamment proches et différents à la fois pour permettre de recueillir des données de terrain riches et diversifiées qui pourront donner une idée générale de tendances de performances de cirque cherchant à se démarquer d'un système. Chaque cas me permet de saisir un peu mieux les enjeux socio-esthétiques d'une nouvelle tendance du cirque Montréalais. Or, les différents cas que je présente répondent à l'impératif énoncé par Yin de correspondre à un phénomène contemporain qui doit non seulement être étudié dans le présent, au moment où les choses se passent, mais aussi en relation avec une histoire et un contexte, qui sont des conditions indispensables pour réaliser une étude de cas (2013) C'est pourquoi, l'étude de cas ne s'extraie pas du contexte dans lequel elle existe (Yin, 2013) en l'occurrence du cirque montréalais dans son ensemble situé dans le cirque actuel en général. Ces derniers ont été décrits

longuement dans les chapitres 1 et 2, dans la perspective des enjeux qui m'intéressent, et continueront d'être rappelés dans les études de cas.

4.1.2.2. Deux cas, deux temporalités de recherche

Les terrains sont nés bien avant toute réflexion théorique, au lendemain des discussions *Cirque Off*, déjà mentionnées dans le chapitre 2, et qui seront rappelés ici plus tard. Ayant eu le sentiment d'être la témoin-participante d'un frémissement du milieu, j'ai décidé d'y plonger ma recherche en mettant un focus particulier sur le travail de deux des instigatrices du mouvement - Éliane Bonin et Andréane Leclerc - dont les visions se font écho autant qu'elles divergent. Elles sont en effet deux artistes importantes d'une scène plus alternative et en marge du cirque montréalais dominant, fondatrices et directrices artistiques des compagnies Productions Carmagnole et Nadère Arts Vivants, respectivement. Leurs parcours et leurs profils diffèrent mais cela ne les a pas empêchées de collaborer à plusieurs reprises. À *Cirque Off*, elles coopèrent mais leurs visions pour la poursuite du projet ne trouvent pas de terrain d'entente. Initialement, j'avais donc décidé d'analyser, dans deux études séparées, leur travail de créatrices dans les deux compagnies qu'elles développaient, en m'attardant sur les performances qui en étaient issues. Si le choix de ces deux compagnies avait émergé simultanément, les deux collectes ne pouvaient pas se faire aux mêmes rythmes et selon les mêmes temporalités puisque j'étais tributaire de leurs calendriers de productions et de représentations. Le travail de terrain auprès des Productions Carmagnole pouvait commencer rapidement et s'est fait facilement au cours de l'année 2019. En revanche, concernant Andréane Leclerc, des rencontres ont été menées pendant l'année 2019 mais le reste de la collecte, celles liées au moment de la performance, était fixé au printemps 2020, printemps qui fût chamboulé par un événement qui m'a conduite à revoir ce second terrain et à m'adapter.

2020, une année éprouvée et un changement de cap

Le second terrain a été repensé dans un contexte exceptionnel de pandémie COVID-19. En mars 2020, un mot se normalisait dans le langage courant et quotidien, celui de « confinement ». Nous étions tou.te.s et chacun.e enferm.e.s chez nous, encadré.e.s par des restrictions sociales extrêmes qui nous empêchaient de nous réunir à plus de deux personnes et à nous approcher les un.e.s des

autres à moins deux mètres, et ce, en extérieur seulement. Les autorisations de sorties étaient limitées aux besoins strictement nécessaires : aller faire ses courses et prendre une marche. La planète entière était à l'arrêt. Autant dire que les performances du cirque professionnel l'étaient aussi. La fermeture des théâtres et l'annulation de tous les événements culturels et sociaux, aussi bien au niveau local qu'international, était annoncée pour une durée indéterminée. Ces restrictions sont en partie toujours en place à l'heure où j'écris ces lignes, au printemps 2021. Puisque les performances qui étaient au calendrier d'Andréane, et donc à l'agenda de mon doctorat, n'allaient pas avoir lieu, il a fallu m'adapter. Il n'était plus possible d'étudier le travail d'Andréane Leclerc selon les mêmes méthodes qui avaient prévalu pour la cueillette de données de Carmagnole. Les deux études suivraient donc une méthodologie partiellement différente. Puisque la COVID-19 en avait décidé ainsi et que le maître mot de la période était *adaptation*, je m'armai de résilience et d'une nouvelle motivation et je saisis ces circonstances imprévues comme une main tendue pour ouvrir mon enquête à d'autres artistes passionnant.e.s qui démontraient des démarches importantes pour le cirque montréalais. C'est alors que j'ai décidé d'intégrer le travail amorcé avec Andréane Leclerc au sein d'un plus large terrain qui se dessinait. Cependant, le travail d'Andréane reste central et occupe une plus grande place dans l'étude, comme je le préciserai plus tard. En effet, il a pu être documenté sur un temps plus long, dans des conditions meilleures et plus approfondies, par l'intermédiaire d'une relation de confiance qui s'est développée entre Andréane et moi au fil du temps. Je n'ai pas eu le temps ni l'opportunité, compte-tenu des circonstances, de mettre en place le même genre de dynamique interpersonnelle avec les autres artistes étudié.e.s ici.

Quand la pandémie est arrivée, j'avais trouvé un équilibre de vie épanouissant qui stabilisait et enrichissait mon travail de recherche. Je divisais mon temps entre travail intellectuel – la thèse – et travail du corps – la pratique du cirque-. Chacun des deux enrichissait l'autre. Le lien que j'entretenais avec la communauté du cirque et le sentiment que quelque chose dont je faisais partie était en mouvement, étaient de grandes sources de motivation. J'avais l'impression, avec ma recherche, d'accompagner ce mouvement, d'être au cœur de l'action, de participer à créer quelque chose de nouveau. J'appréciais ce rôle de pont, d'intersection créative, que ma recherche impliquait. De l'autre côté de ma balance, la recherche me faisait évoluer physiquement et de manière créative. Les réflexions conceptuelles ouvraient des possibilités et de nouveaux désirs d'explorations corporelles. Je me laissais envahir et c'était très excitant. Cela débordait évidemment à tous les niveaux de ma vie, même les plus intimes. Tout était en mouvement, en transition. Je pensais queer. Quand la pandémie de COVID-19 nous a pris par surprise et a plongé le monde entier d'abord en état de stupeur puis dans un rythme très ralenti aux interactions et expérimentations limitées, mon monde à moi aussi s'est écroulé. Non seulement ma pratique personnelle, qui maintenait mon esprit fonctionnel et stimulé s'est arrêtée net, mais le monde

circassien sur lequel se basait mon enquête était en train de devenir de l'histoire ancienne sous mes yeux, alors que je n'avais pas encore fini de l'étudier. Cette étude avait-elle encore du sens ? Comment rester connectée, à distance, avec un milieu dont c'était justement le vivant qui m'intéressait ? Comment rendre compte des changements en cours sans perturber complètement toutes les bases du travail que j'avais effectué jusqu'ici ?

Au cours de l'année précédente, j'avais déjà élargi mes discussions à des artistes dont j'étais curieuse de connaître le travail, ce qui m'avait permis de mettre en lumière d'autres initiatives montréalaises de cirque fort intéressantes, et pertinentes et de réagir vite. Un jeune performeur interviewé dans le cadre de sa participation à Carmagnole m'avait fait connaître l'existence d'un petit regroupement d'artistes qui montait un projet de mise en commun de ressources de création, désireux de faire exister de nouvelles propositions artistiques et de nouveaux espaces de création et de diffusion : Mur Mur⁴⁵. De cette collaboration, j'avais contacté Jimmy Gonzalez et Claudel Doucet, les personnes plus proches de moi. Claudel avait fait partie des discussions *Cirque Off*, et si elle n'était pas aux origines du projet de manifeste à l'époque, elle avait fait preuve d'un vif intérêt à s'impliquer et exprimé des opinions tranchées. Au moment où je leur parlais, j'envisageais ces discussions comme de la matière supplémentaire qui me fournirait des éléments de contexte. Je n'en avais pourtant pas négligé l'importance. Puis, je me suis souvenue de François Bouvier dont j'avais vu des explorations à la Caserne. Nous sommes au printemps 2020 et ma pensée théorique s'était précisée grâce à mes lectures plus affûtées mais aussi à la suite des premières analyses de Carmagnole. J'ai donc fait une liste non exhaustive de ces artistes dont le travail créatif et la place dans le milieu attiraient mon attention de chercheuse. En plus de François Bouvier et de Claudel Doucet, s'y trouvait Émile Pineault dont j'avais déjà vu un spectacle, lui aussi membre de Mur Mur. En rapprochant leur travail de celui d'Andréane Leclerc, j'ai eu envie de mettre en parallèle les démarches artistiques de ces quatre artistes dans une sorte de mouvement commun. Les démarches de ces artistes, non constitué.e.s en collectif mais partageant en partie les mêmes réseaux de création et de diffusion, semblaient pouvoir s'étudier ensemble. Le choix de rapprocher et de mettre en perspective le travail de ces créateurs et créatrices est donc avant tout personnel et contextuel. Après de longues tergiversations, j'ai décidé de ne pas intégrer Jimmy Gonzalez à l'enquête, acteur pourtant très important et engagé du milieu, collaborateur occasionnel de Claudel, car sa démarche créative m'a semblé moins bien s'arrimer à mon cadre conceptuel. Par ailleurs,

⁴⁵ Présenté au chapitre 2.

j'avais accès à trop peu de matériel vidéo le concernant. Parfois, les calendriers et les données accessibles déterminent le terrain. Sa démarche est toutefois présentée longuement au chapitre 2 car il fait partie de l'écosystème dans lequel se situe les quatre artistes étudié.e.s plus en détails.

Les deux études de cas se sont déployées naturellement très différemment. Le cas de Carmagnole est plus de l'ordre du récit, il raconte une expérience performative collective. Le second cas offre une analyse en bribes, qui donne un portrait morcelé de démarches et expériences artistiques. Le premier décrit un phénomène singulier qui a lieu dans un cadre relativement circonscrit - mais qui en déborde – selon l'expérience qu'en font les participant.e.s. Il s'efforce à faire entrer dans l'expérience. Le deuxième relève un certain nombre de nouvelles tendances créatrices qui se manifestent dans le cirque montréalais au niveau des discours, des créations et des pratiques. Le côté décousu, non linéaire de la réflexion du chapitre 6 est un parti pris méthodologique mais aussi un procédé d'écriture assumé. Les deux analyses dialoguent et enrichissent une même réflexion et sont réconciliées dans la dernière partie, sous forme d'une discussion qui met en lien et en perspective les deux terrains et leurs portées dans l'écosystème de cirque dont ils font partie et qu'ils composent.

4.2. Déroulement de la collecte de données

4.2.1. En exploration pendant *Cirque Off*

Je l'annonçais plus tôt, la collecte de données s'est effectuée en plusieurs temps et selon des modalités différentes pour les deux cas, après une phase d'exploration. En premier lieu, j'ai participé aux rencontres *Cirque Off* de l'été 2017, organisées par quatre femmes artistes, Andréane Leclerc, Éliane Bonin, Angélique Wilkie et Dana Dugan, au studio 303, dans le cadre d'un programme résidence. Ces trois jours prônaient une démarche collective, dans le but de voir émerger de la communauté des voix en leur donnant à chacune un écho égal. Ouvert au public, n'importe qui, de la communauté du cirque ou non, pouvait contribuer⁴⁶. Il était question de

⁴⁶ Voir la liste des participant.e.s dans l'Annexe 8

pluralité des propositions, de nouvelles manières de créer, de faire reconnaître des propositions artistiques circassiennes marginales, de lutter contre l'autocensure de l'artiste de cirque et de possibilités de plus de mises en commun. Enfin, le désir de mettre en avant la vulnérabilité du corps circassien, pas seulement le côté super-héros : « un cirque humain » qui vient d'une pratique réflexive et expérimentale et non pas seulement un entraînement » (*Cirque Off*, 2017). *Cirque Off* se voulait un manifeste vivant pour une biodiversité et une écologie du « cirque post- ». L'événement se déroulait selon deux méthodes démocratiques de discussions le *Long « Potluck » Table* et l'*Open Space Conference*. D'abord, dans une sorte de plénière, un micro passait autour de la table pour écouter chaque personne qui souhaitait prendre la parole et proposer des thèmes de réflexion. Il n'était pas question de débattre, mais d'écouter des points de vue, qui ne recevaient donc pas forcément de réponse mais qui étaient valorisés par le simple fait d'être partagés et entendus. À partir de là, des sous-groupes, par tables, s'organisaient selon les thèmes proposés.

Il était possible de passer de table en table selon ses intérêts et de participer aux discussions en proposant des pistes de réflexion ou de solution. À la fin de chaque séance de travail, les sous-groupes revenaient autour de la grande table et partageaient au reste de l'équipe de travail l'étendue de leurs discussions. Tout était enregistré et les documents écrits, photographiés et sauvegardés mais cela prendrait des années d'analyses tant c'est dense. Il est à noter qu'une représentante d'En Piste était présente tout le long du séminaire. Christine Bouchard récemment nommée à la tête de l'organisme en 2017 a passé elle-même toute une matinée. Ces trois journées de travail ont été suivies par des séances mensuelles de travail jusqu'à la fin de l'année 2017 et ont suscité de l'intérêt, notamment de la part du directeur de La Chapelle, Scène contemporaine, qui était présent à l'une de ces rencontres et a montré de la curiosité pour cette initiative. Chaque mois, plusieurs fois d'affilée, nous nous sommes retrouvés au bar populaire montréalais Casa del Popolo pour discuter des enjeux de *Cirque Off*, et de la forme que devrait prendre le manifeste. Deux questions principales étaient à l'ordre du jour. Que faire de tout le matériel recueilli pendant le séminaire intensif et quelle forme lui donner ? Quelles ambitions pour *Cirque Off*? J'étais dans les échanges, je participais, je m'informais et c'est ainsi qu'un premier lien, de loin, s'est établi avec Andréane et que j'identifiais de l'intérieur les questions qui mobilisaient le milieu. Or, les visions sur la forme que le mandat du collectif devait prendre divergeaient. Pour certaines, comme Andréane, il fallait opérer un travail de fond, une transcription intégrale des journées d'échanges, afin de les

analyser pour en extraire une posture artistique, intellectuelle et politique claire, qui puissent initier un nouveau courant artistique. Un travail long, laborieux, exhaustif et analytique. Mais il n'y avait pas assez de ressources ni humaines ni financières pour mener ce travail et le groupe a fini, petit à petit par se décourager. Éliane optait pour l'action. Une version édulcorée, résumée, coup de poing, à envoyer à tout le milieu pour commencer à engager et stimuler les débats et rallier une communauté plus large. Mais les trois autres femmes se sont désolidarisées, considérant que cette démarche ne poursuivait pas l'éthique initiale du projet, qui était de donner une voix à tou.te.s les participant.e.s aux échanges. Le collectif s'est ainsi disloqué, les instigatrices du projet sont parties vaquer à leurs occupations artistiques personnelles et le mouvement s'est endormi. Éliane Bonin et deux acolytes ont décidé de produire une version écrémée et embryonnaire d'un manifeste⁴⁷ coup de poing, non « catégorisé » *Cirque Off*, car écrit par un trop petit nombre des participant.e.s. Portant le sous-titre « Éthique pratique du cirque et des arts. Mouvement de libération du cirque et des arts », il est découpé en quatre parties : « Réalités ; Utopie ; Solutions ; Checklistes », chacune comportant les mêmes sous-catégories : « Identité ; Politique ; Ressources ; Écologie ». Ce manifeste cherche à faire un état des lieux du milieu dans les quatre sous-catégories nommées en dernier, proposer une vision puis des solutions concrètes à chacune des réalités problématiques énumérées. En quatorze pages, il regroupe de nombreux points très divers dont un certain nombre ont aussi été identifiés dans le plan directeur 2017-2027 d'En Piste. Depuis, un certain nombre de ces éléments mis en avant évoluent doucement dans le milieu, comme nous le verrons dans cette thèse. De ces rencontres, il reste des heures de matériel audio enregistré et des notes, qui sont toujours, à ce jour, inexploitées. Toutefois c'était bien le signe du réveil d'un mouvement et d'un désir de l'assumer comme tel, qui a propulsé ma recherche.

Pour moi aussi, Cirque Off est un réveil. Ces rencontres me donnent un espoir géant et inespéré pour l'avenir du cirque. Je ressens un engouement, un momentum incroyable et je me sens chanceuse d'être là, placée au cœur de ces frémissements qui annoncent une houle merveilleuse. Je me projette à fond, dans l'excitation, j'ai des envies de monter un gros projet de recherche sur le sujet. Je me dis que peut-être, il n'y a que moi qui puisse faire cela, qui aie la bonne place pour le faire : aller chercher de l'argent, monter une équipe, être le lien, faire le pont. Je me sens bien dans ce rôle et il y a quelque chose de grand à faire. Oui, mais bon, pour l'instant je ne suis que doctorante, sans bourse de recherche et j'ai mon projet de thèse à boucler d'abord...

⁴⁷ Voir Annexe 9

4.2.2. Méthodes de cueillette

En écho aux théories de la performance développées au chapitre 3, qui mettent au centre du jeu la relation, l'action et l'interaction (Schechner, 2003), j'ai choisi de mener des observations en situation, c'est-à-dire, pour reprendre les mots de Martineau (2005, 6) de devenir « le témoin des comportements des individus et des pratiques au sein des groupes en séjournant sur les lieux mêmes où ils se déroulent ». Les observations viennent compléter la compréhension du phénomène tel qu'il était vécu par les sujets observé.e.s et les personnes interviewé.e.s. C'est ma position épistémologique de la performance qui a orienté mon regard observateur. Aussi ces lunettes permettent-elles de mettre en lumière certains aspects, tout en laissant d'autres dans l'ombre (Martineau, 2005). Cela se retrouve particulièrement clairement dans la manière que j'ai eu d'articuler mon guide d'observations⁴⁸.

D'autre part, l'objet artistique ne peut pas être pris séparément de son interprète-créateur.trice et c'est pourquoi les entrevues avec les artistes sont absolument nécessaires pour examiner mon objet. Dans le cas de Carmagnole, où j'examine la performance dans son ensemble, je donne aussi à l'expression des spectateur.trice.s une importance fondamentale pour rendre compte de l'expérience du spectacle et en discerner la portée collective (Guay, 2015) comme je l'ai justifié dans le chapitre 3. Les entrevues ont pour but de faire surgir le « sens que donnent les acteurs à leurs actions » (Poupart 1993, 175). En ce qui concerne ces études, cela signifie chercher à accéder aux représentations symboliques et sensorielles des expériences créatives des artistes et du public – principalement dans le cas de Carmagnole – lors de la réception des œuvres.

4.2.3. Terrain Carmagnole

À Carmagnole, j'ai approché Éliane Bonin en premier par courriel, mais aussi en personne car nous nous croisons souvent à la Caserne. C'est par elle que j'aurai accès à la majorité des documents annexes auxquels j'ai eu recours.

⁴⁸ Voir guide d'observations dans Annexe 2

J'ai connu Éliane Bonin, surnommée Lili par la communauté, à la Caserne, notre lieu incontournable d'entraînement. La première fois que je l'ai vue c'était à l'occasion d'un stage de maître de corde lisse. Je viens alors d'arriver à Montréal et je commence à peine à pénétrer le monde du cirque, à identifier les visages et les corps qui le composent. Quand Lili entre dans le gymnase elle soulève son tee-shirt laissant voir les tétons de ses tout petits seins. Elle m'impressionne. Le temps passe et je la côtoie du plus en plus. Je participe en tant que bénévole au festival Carmagnole à l'été 2015, le dernier qui aura lieu. Nous prenons part à d'autres ateliers et stages ensemble. Je prends part à des ateliers qu'elle donne. En 2017, elle me programme comme artiste aérienne dans le Festival Branle-Le-Bas d'Hochelaga. Nous avons aussi collaboré sur des projets avec Cirque Hors Piste, le cirque social Montréalais. Nous appartenons au même paysage, faisons partie de la même communauté. Désormais quand elle me voit, elle avance vers moi avec son corps musclé et androgyne, me serre fort contre elle, frotte son torse contre ma poitrine, me masse le dos et m'embrasse sur la bouche. À la fois fascinée et intimidée je mets du temps à me sentir à l'aise en sa présence. D'une générosité absolue, se montrant toujours à nue et extrême, sa liberté totale me confronte. Étudier son travail d'artiste et son rôle dans la communauté m'enthousiasment et m'intimident à la fois. Est-ce que j'ai les épaules pour jouer ce rôle de mettre des mots sur sa pratique ? Acceptera-t-elle de me donner de son temps et serais-je capable de gérer une entrevue avec elle ? Quand je lui parle de mon projet, elle est très enthousiaste, ravie que quelqu'une s'intéresse, enfin, à Carmagnole et elle me fait confiance.

Éliane m'a donné accès à tous les spectacles de Carmagnole qui devaient avoir lieu sur la période (2019-2020) – qui finalement se sont limités à deux. Elle m'a informée du calendrier des spectacles afin que nous puissions organiser ensemble les séances d'observation mais elle m'a laissé carte blanche. Pour elle, je suis une personne du public parmi les autres, pas plus, pas moins. Je définis les observations en situation comme étant celles de la performance dans son ensemble, c'est à dire aussi bien ce qui se passe sur scène d'un point de vue artistique et esthétique, que les réactions et comportements du public ou encore, l'interaction artistes / public. L'observation inclut toute la période de la performance telle que je la structure en trois temps : l'avant ; le pendant ; l'après représentation. Par « participant.e », j'entends toutes les personnes présentes lors de la performance observée : artistes ; technicien.ne.s ; personnes spectatrices. Entre mars et décembre 2019, j'ai mené des observations en situation des performances suivantes :

- *Préliminaires apocalyptiques au Plaza : exercices et célébrations*, le cabaret annuel du 16 mars 2019 au Théâtre Plaza, à Montréal
- *CÁPOTA, Cabaret Osé* le 16 juin 2019, au parc Lalancette dans le quartier d'Hochelaga, à Montréal

Les observations mêlent ce qui se passe sur place et dans la salle de théâtre dans un cas et sous le chapiteau dans l'autre. Je distingue les phases du rituel qui s'engagent dans la performance, entre artistes et public, prend note de leurs caractéristiques. Sur la scène, je porte mon attention aux dimensions sociales, acrobatiques et esthétiques des corps. Autour de la notion de relation, introduite au chapitre 3, je tente de discerner la relation qui se tisse entre les corps, la question du désir, la relation à la technique et à la reproduction des codes disciplinaires. Je note les formes d'écritures artistiques et les images et thèmes qui ressortent. Je jauge les réactions du public à ce qui est présenté sur scène et le rapport des artistes aux spectateur.trice.s. Je regarde le mouvement de leurs corps, leurs expressions faciales et physiques, leurs interactions. Je sonde l'ambiance.

Je fais aussi de légères références au *Cabaret Du Corps Dada* programmé dans le cadre du festival *Phénomena* à la Sala Rosa en octobre 2018 auquel j'ai assisté avec un œil curieux et attentif, mais pour lequel je n'ai pas suivi de protocole d'observations tel que défini pour la thèse, ni effectué d'entrevues car c'était trop tôt. On pourrait ici aussi parler de terrain exploratoire. Si je ne m'y réfère pas de manière précise, j'en retiens une énergie, une ambiance, un thème et le souvenir de certain.e.s des artistes qui teintent mon étude. En effet, certain.es des artistes du *Cabaret Du Corps Dada* étaient sur la scène des deux autres cabarets présentés précédemment.

Dans le cas de Carmagnole, l'utilisation de vidéos est venue compléter les observations des performances. Je les ai utilisées en parallèle à mes notes et à la suite des entrevues. Elles me permettaient de mieux identifier des moments qui étaient mis en exergue dans les entretiens, de me rappeler visuellement les scènes, surtout au niveau des gestes acrobatiques et des esthétiques. De plus, les vidéos venaient en soutien pour me permettre d'être plus précise dans les descriptions des performances que je composais en illustration de l'analyse. J'ai aussi souhaité rajouter au corpus de Carmagnole une création plus ancienne mais de référence dans l'histoire de Carmagnole et qu'il est question de remettre en scène en 2021 : *Les Érotisseries*. J'en gardais un très lointain et vague souvenir de spectatrice mais l'intégration du spectacle à l'analyse a pu se faire à l'aide de la captation. Les créations étudiées en vidéos sont donc :

Captation de spectacle *Cabaret Préliminaires Apocalyptiques* (création-représentation 2019)

Captation de spectacle *Les Érotisseries* (création 2005, représentation 2013)

J'ai interrogé la majorité des artistes ayant performé dans les deux cabarets observés, certain.e.s n'ayant pas répondu à l'appel, ce qui représente 14 artistes auxquel.le.s s'ajoutent cinq personnes du public de chaque spectacle, ce qui fait 10 personnes. Éliane Bonin m'a accordé trois longs entretiens sur les performances mais aussi sur sa vie, l'histoire de Carmagnole et sa vision du cirque en général, en plus de nombreux moments de partage non officiels, à l'occasion d'activités circassiennes diverses. J'ai contacté les artistes par le réseau social Facebook et celles et ceux qui ont accepté l'entrevue l'ont fait avec un grand naturel, dans les semaines qui ont suivi chaque représentation. Côté public, j'ai déposé une demande sur la page Facebook de chaque événement Carmagnole dès le lendemain et reçu des réponses de volontaires. Certain.e.s interviewé.e.s m'ont mise en contact avec d'autres personnes. On peut parler de stratégie en boule de neige (Savoie-Zajc, 2007). Dans un cas, j'ai procédé à l'entrevue directement après la représentation avec deux membres du public qui étaient assis à côté de moi pendant le spectacle. Toutes ces entrevues ont eu lieu entre mars et décembre 2019. Aussi bien côté artiste que public, les questions portaient sur leur expérience du spectacle et de la soirée, mais aussi leur degré de connaissance et leur relation au cirque et à Carmagnole. D'autre part, j'ai tenté de mettre en lumière les postures de ces artistes, ce qui guide et inspire leur geste créateur et leur intentionnalité artistique, relativement à leur vision de l'art et du monde.

4.2.4. Terrain Cirque performatif

La cueillette des données de ce terrain s'est faite en deux temps. Les échanges avec Andréane Leclerc, dont le travail devait initialement faire l'objet d'une étude de cas ciblée, ont été amorcés en mars 2019 lors d'un stage de contorsion qu'elle donnait au Studio 303 et auquel je participais. J'avais profité de cette occasion pour lui parler de mon projet et nous avons ainsi engagé les discussions et elle m'a partagé son calendrier de production et de diffusion. Nous avons eu deux longues discussions et tout au long de l'année 2019, elle m'a tenu informée de ses progressions et de ses changements d'agenda. J'ai senti un intérêt profond pour la recherche en général et spécifiquement pour la mienne et elle a fait preuve d'une grande disponibilité et d'une grande

générosité. Nous avons continué à nous croiser à diverses reprises et entamé un début de relation d'amitié.

J'ai vu Andréane sur scène avant de la rencontrer dans la vie. Pas intégrée au réseau de la caserne que je côtoie, plus liée aux mondes de la danse et de la performance tels que La Chapelle Scènes contemporaines et le Studio 303, elle faisait moins partie de mon univers proche. En 2017, elle anime les discussions Cirque Off auxquelles je participe mais nous ne nous connaissons pas encore. En 2018, je suis son atelier « contorsion : ouverture, amplitude et mouvement de la colonne vertébrale » au studio 303. Je ne connais pas la contorsion mais je me familiarise avec son approche, très soutenue par la biomécanique et l'anatomie par le mouvement. Le stage s'adresse à des praticien.ne.s du corps, pas seulement circassien.ne.s. Je découvre de nouveaux passages dans mon corps. Le stage dure 3h tous les matins pendant cinq jours. Le soir quand je rentre chez moi, je ne trouve plus de position confortable pour m'asseoir sur le sofa, j'ai la sensation que mes organes ont changé de place et qu'il faut créer de nouveau chemins ou plutôt, retrouver le sens de l'orientation parmi les nouveaux chemins créés grâce à ces nouveaux espaces d'amplitude, dont je n'avais pas conscience avant. La semaine suivante, lors de mon entraînement habituel à la corde lisse, tous mes repères sont désorientés et j'ai du mal à me retrouver dans l'espace. Je suis sidérée. En 2019, je décide de reprendre son atelier pour continuer le travail. C'est à cette occasion-là que je lui parle de mon projet de recherche et qu'elle accepte de me partager les éléments de son travail créatif et d'entrer en conversation avec moi. À partir de ce moment nous serons en contact régulier et une relation, petit à petit, s'instaure.

J'ai approché Claudel, Émile et François séparément par messages courriels et Facebook et elle et ils ont accepté plutôt facilement de répondre à mes questions et de partager leurs documents de travail. Dans le cas de ce terrain, le matériel vidéo a été central. Puisque le contexte de pandémie a modifié l'objet d'étude en cours de route, je me suis retrouvée à analyser des performances qui avaient déjà eu lieu et j'ai donc dû avoir recours à des enregistrements vidéo de spectacles. Dans le cas de *I Miss Grandma So Sad, Ta Vie Coule Dans La Mienne* de François Bouvier, j'ai travaillé à partir d'une vidéo de travail, un premier enchaînement de résidence de recherche et création⁴⁹, qui n'était pas destinée à être vue par d'autres personnes en dehors des deux concepteurs. Finalement, alors que je terminais la rédaction de la thèse en avril 2021, François m'a invitée à assister à la sortie d'une dernière résidence de recherche qui avait eu lieu dans les studios du Cirque du Soleil. La performance avait très peu changé par rapport à ce que j'avais vu en vidéo mais cela m'a permis d'avoir une expérience physique de la performance, expérience que j'ai intégrée

⁴⁹ Résidence de recherche et création : les artistes se réunissent pendant quelque temps, pour aborder une étape du processus de création, dans un lieu prévu à cet effet et dans des conditions plus ou moins proches de celles de la performance.

sobrement aux résultats. Nous n'étions que trois dans le public. D'autre part, j'avais assisté, en tant que spectatrice, à certains des spectacles analysés - mais pas tous - à un moment où je n'envisageais pas de les étudier dans ma recherche. J'y avais porté un regard avisé à l'époque, et j'avais écrit un article critique de presse de *Se Prendre* et de *Normal Desires* pour le site de la revue *Jeu*, mais mon intention était différente. La mémoire de ces représentations ne peut être ni effacée ni négligée mais je ne peux pas me baser formellement sur ces observations puisqu'aucun protocole de recherche n'avait été mis en place à ce moment-là. Par ailleurs, bien que j'aie été présente et que je me souvienne de mes réactions et ressentis, cela ne me permet pas de prendre en compte l'espace de la performance telle qu'il est défini au chapitre 3 et qu'il est traité pour le cas de Carmagnole. J'ai aussi assisté à une sortie de résidence du volet solo de *À L'Est De Nod* d'Andréane Leclerc à la Maison de la Culture Côte des Neiges en mai 2019. Il s'agissait d'un trente minutes de présentation devant des professionnel.le.s et potentiels diffuseurs, c'est-à-dire des personnes qui ne sont pas un public classique. *À L'Est De Nod* étant en création, je ne disposais, pour compléter, d'aucun matériel vidéo exploitable. Les données visuelles de *More Than Things* sont des extraits vidéos montés ensemble qui ne permettaient pas de visionner l'œuvre dans sa globalité et qui ne rendait pas facile d'accès la création, ce qui n'était pas intentionnel, la performance étant difficilement « traduisible » au media vidéo. Je pars donc d'un matériau fort hétéroclite.

Finalement, ce terrain se retrouve un peu détaché du moment de la performance, ce qui lui donne une valeur et une perspective différente du cas Carmagnole, même s'il tente tout de même d'analyser la performance comme expérience globale. Les données sur le travail des artistes viennent avant tout de vidéos de captations, en résonance avec ce qui ressortait des entrevues et ce que j'avais rassemblé sur les artistes comme informations contextuelles au fil du temps. Ces vidéos sont fondamentales puisqu'elles sont ma principale ressource contenant les éléments artistiques nécessaires à mon analyse. Je suis les mêmes lignes d'observation⁵⁰ que celles appliquées à l'espace des performances et décrites plus haut, en en diminuant la portion qui concerne le public. S'il est possible d'entendre des réactions du public, le potentiel d'utilisation de ces données reste partiel car relativement désincarné. L'aspect réception de l'œuvre est plus complexe à prendre en compte puisque je ne me trouve pas dans un contexte d'interaction directe,

⁵⁰ Voir guide d'observations dans Annexe 2

ni dans un partage d'espace. C'est une temporalité décalée, une image reproduite, en deux dimensions et médiée par un écran, ce qui met en porte-à-faux la portée vivante de l'art de la scène. J'y ferai toutefois référence autant que possible et lorsque ce ne sera pas le cas, j'assumerai ma place de spectatrice par laquelle transite l'expérience esthétique, bien que parcellaire, de la performance. Par ailleurs, j'ai tenté d'avoir quelques réactions du public à partir d'article de presse ou de revues académiques. Ma posture est par conséquent plus détachée de l'expérience réelle de la performance et s'appuie d'autant plus sur les témoignages des artistes-créateur.trice.s concerné.e.s. Les créations étudiées sont :

Observations de création de *l'Abîme*, premier volet de *À L'Est De Nod* (spectacle-performance toujours en cours de création 2021)

Captation du spectacle *Cherepaka* d'Andréane Leclerc (création 2013)

Captation du spectacle *Se Prendre* de Claudel Doucet et Lee Cooper Smith (création 2018)

Captation du spectacle *Normal Desires* d'Émile Pineault (création 2018)

Extraits vidéos de *More Than Things* d'Émile Pineault (en cours de création 2020)

Captation de travail de recherche *I Miss Grandma So Sad, Ta Vie Coule Dans La Mienne* de François Bouvier (en résidence de recherche-création février 2020 à Circuscentrum à Gent, en Belgique)

J'ai interviewé les quatre artistes Andréane Leclerc, Claudel Doucet, Émile Pineault et François Bouvier. Les entrevues se sont tenues entre mars et avril 2020 pour la plupart d'entre elles, sauf deux qui ont eu lieu à l'automne 2019 avec Andréane Leclerc et Claudel Doucet. Je m'étais en effet rapprochée de cette dernière à l'automne 2019 parce que je la croisais à différents événements et que je commençais à m'intéresser à son travail et à la place grandissante qu'elle prenait dans la communauté. Avec Émile Pineault et François Bouvier, nous avons procédé à des entrevues par audio à distance par l'interface de Facebook messenger. Il était délicat d'engager une discussion avec des performeurs, personnes du corps, de l'action et de la relation, dans un moment où la pratique et les représentations publiques n'étaient plus possibles, où l'avenir était complètement incertain et les perspectives et projections dans le futur, quasiment impossibles. Auraient-elle.il.s envie de parler de leurs projets dans un moment si douloureux et anxiogène durant lequel il était impossible de savoir s'ils pourront un jour avoir lieu ? Quand tout était remis en question ? J'ai

finalement reçu un accueil positif et nos discussions ont été perçues comme un exercice utile dans un moment d'introspection et de questionnement des pratiques et d'un système. De manière générale, les artistes se sont montré.e.s ouvert.e.s et heureux et heureuses d'engager ces conversations ; heureux et heureuses que je m'intéresse à leurs démarches, et à l'aise d'échanger avec moi. Ce fût légèrement moins le cas pour Claudel qui était plus frileuse de partager, ou peut-être juste très occupée. Après notre première rencontre dans un café à l'hiver 2019, je l'ai recontactée à l'été 2020 pour me mettre à jour sur ses projets. Il a fallu de multiples relances et beaucoup d'insistance pour qu'elle accepte finalement de m'accorder un second entretien téléphonique, qui finalement s'est déroulé facilement. Dans le cas d'Émile, nous avons communiqué une seconde fois, cette fois par messages écrits Facebook, alors que j'avais des questions sur l'extrait vidéo de *More Than Things* que j'analysais. Il a fait preuve de beaucoup de générosité dans nos échanges.

Enfin, les ateliers donnés par Andréane et auxquels j'ai participé sont une source de données que je n'avais pas anticipée mais qui s'est avérée riche pour mieux cerner, et même éprouver, sa démarche. Entre 2018 et 2020, j'ai suivi trois fois le stage d'une semaine de *contorsion : ouverture, amplitude et mouvement de la colonne vertébrale* donné au Studio 303. En mars 2020, j'étais une des participantes de l'atelier *Écriture et Dramaturgie de l'acrobatie*, subventionné par En Piste. Enfin en janvier 2021, j'ai été acceptée à l'atelier *CIRQUE — Une Composition De L'Entre-Deux Avec Andréane Leclerc*, offert par le playwright's workshop Montréal et dont le seul titre résonnait si bien avec ma recherche. Dans ces ateliers, j'ai non seulement été au plus proche des approches de la contorsion et des démarches d'écriture d'Andréane, mais j'ai pu les expérimenter par moi-même, par la pratique. La richesse et la profondeur de ces expériences imprègnent mes analyses.

4.2.5. Autres considérations pour les entrevues

À part les répondant.e.s spectateur.trice.s de Carmagnole, les personnes interrogées pour ma thèse sont des artistes qui ont, pour la plupart, déjà engagé une démarche réflexive par rapport à leur pratique créative, particulièrement en ce qui concerne les quatre artistes du cirque performatif. Beaucoup des points soulevés n'étaient donc pas complètement nouveaux pour elles et eux. Bien

entendu, les réponses sont toujours à prendre avec une certaine dose de précaution dans la mesure où elles doivent être considérées en relation avec le contexte dans lequel elles se tiennent et en particulier en lien avec la personne que je représente en tant que chercheuse et personne faisant partie du milieu (Poupart 1993). La majorité des entrevues des artistes de Carmagnole ont eu lieu à La Caserne, le lieu d'entraînement de ces artistes et le mien aussi. Les quelques entrevues restantes se sont tenues soit dans des cafés, soit chez moi, soit dans les espaces de création des artistes en question. Deux entrevues atypiques avec Émile et François se sont faites par téléphone, compte tenu du contexte de pandémie. Dans cet esprit, je précise que ce qui m'intéressait était ce que l'interviewé.e souhaitait me dire plutôt que la recherche de la *vérité absolue*, puisqu'il s'agissait d'expériences personnelles. J'y reviendrai. Bien que nous parlions d'expériences personnelles, le degré d'intimité abordé restait à la discrétion de l'interviewé.e selon les échanges, les questions n'étant pas orientées vers ce type de données. En cela, j'ai conscience que l'entrevue est une interaction sociale et que comme tous types d'échanges sociaux, elle fait intervenir des processus discursifs où autre chose se passe. Comme le disent très justement les chercheuses Valérie Haas et Estelle Masson :

« Le témoignage ne serait plus une confidence livrée dans le présent au chercheur mais reviendrait ici à un gage, un legs pour l'avenir dont l'interviewer deviendrait l'héritier. Ici, la confiance dépasse donc le cadre de l'entretien stricto sensu et se conçoit dans le long terme en dehors de la relation » (2006, 87)

J'ai effectivement senti que la majorité des artistes souhaitaient me faire passer un message très personnel, leur vision et leur avis et c'est tout à fait ce que je cherchais puisqu'il.elle.s sont les personnes qui façonnent le milieu.

La conclusion de l'article de Poupart me semble éclairante sur le sujet :

« [L]'entreprise qui consiste à développer un instrument scientifique, au sens où il serait exempt de toute distorsion, apparaît aujourd'hui pour plusieurs à la fois réductrice, utopique et peu souhaitable. Réductrice parce qu'elle équivaut à ramener la question de la scientificité des recherches à celle des instruments employés. Utopique, parce qu'il apparaît vain de vouloir supprimer le jeu des interactions sociales et des rapports sociaux impliqués dans la production même des discours recueillis par entretiens. Peu souhaitable finalement, dans la mesure où, par exemple, la subjectivité de l'interviewer est peut-être moins un obstacle à vaincre qu'une ressource à utiliser dans la production des connaissances » (Poupart 1997, 108).

La question de savoir comment le.la répondant.e se situe par rapport à l'intervieweur.se est à prendre en compte (Haas et Masson, 2006). Selon qu'il.elle.s me considéraient comme leur alter ego, comme une messagère, une médiatrice, une juge, etc., les réactions et réponses auraient pu s'en trouver altérées. Selon comment je me sentais moi et me positionnais par rapport chacun.e. pouvait aussi avoir un impact sur le déroulement de l'entrevue. J'ai reçu une grande confiance puisqu'étant socialement et professionnellement connectée au milieu et dans certains cas, proche de certaines personnes. Toutefois, j'ai été prudente à ne pas trop rapidement basculer dans un mode conversationnel où je prenais trop part à la discussion comme dans un échange amical. C'était parfois le cas, naturellement et cela permettait aussi d'avoir une familiarité qui donnait accès à un échange plus fertile. D'autre part, j'ai été attentive au point de vue que je pourrais avoir et que j'aurais pu projeter sur les sujets (Haas et Masson, 2006). En effet, un des dangers sur lesquels Masson a attiré mon attention était celui d'attribuer à l'individu une place qui n'est pas la sienne et, d'autre part, de l'empêcher de se situer et de penser en dehors de cet espace social dans lequel on l'a enfermé mentalement. Car il est important, pour témoigner librement, de pouvoir se projeter de manière autonome pour se situer adéquatement dans son propre rapport au monde. C'est-à-dire, pour l'interviewé.e, ne pas rentrer dans un processus de désirabilité sociale par lequel il tente de répondre à certaines attentes imaginaires ou idées qu'il se fait de la recherche. La grande ouverture des questions des entrevues tentait de remédier à cet écueil. En effet, suivant un style de guide d'entretien non-directif, qui ouvrait sur des sujets larges, la conversation se développait de manière fluide et abordait de nombreux sujets sans que j'aie besoin de les y amener. Les artistes ont cette facilité naturelle à parler. Souvent je les laissais dérouler leur pensée et en deux questions bien développées, nous arrivions à plus d'une heure d'entrevue et avions couvert quasiment l'intégralité de ce qui m'intéressait et j'en restais là. Il y a deux guides différents⁵¹ : un pour les artistes et le public, tous deux construits autour des mêmes notions. Les entrevues débutent par des questions larges sur la formation et les expériences professionnelles de l'artiste. Puis nous parlons de leurs projets créatifs actuels sur lesquels portaient mon attention, de leurs visions de la relation au cirque à Montréal et dans le monde. Souvent les thèmes débordaient les uns sur les autres. Je ne posais pas toutes mes questions lorsque je sentais qu'il.elle.s avaient à peu près couvert le sujet. Avec Andréane, avec qui j'ai eu plus de discussions, nous avons parlé longuement de son projet en cours de création *l'Abîme* et de sa démarche en général.

⁵¹ Voir guides d'entrevues Annexe 2

4.2.6. Documents et œuvres connexes

Pour compléter les données tirées des observations des performances, des vidéos, des ateliers d'Andréane et des entrevues, les artistes m'ont aussi confié des matériaux écrits de réflexion, visuels de recherches, et dossiers de demandes de bourses documentant leurs démarches. J'ai eu accès aux photos des spectacles, dossiers de présentation de créations, documents sur les compagnies et les artistes, aux pages Facebook des événements, aux infolettres et sites web des compagnies et des artistes pour celles et ceux qui en avaient. Il faut noter que les artistes de cirque en question sont peu connecté.e.s, peu actifs et actives sur les réseaux sociaux mais les quelques pages et documents trouvés, commentaires aperçus ici et là sur les réseaux venaient alimenter l'analyse, compléter le portrait. En outre, beaucoup d'autres matériaux sont venus s'ajouter plus ou moins officiellement à la collecte de données formelles. Je dois encore mentionner nombre de conversations, rencontres et événements qui ne se sont pas tenus dans le cadre de ma thèse mais qui ont nourri ma compréhension des objets d'études, ainsi que mes réflexions. Notamment, je fais des références contextuelles et personnelles à l'édition 2015 du Festival Carmagnole auquel j'ai pris part en tant que bénévole. J'ai joué avec Éliane Bonin et participé avec elle à de nombreux ateliers techniques et créatifs de cirque. Elle m'a accompagnée un court moment sur un début de projet de création en duo. Je comptais parmi le public de la co-crédation d'Andréane *Sang Bleu* à La Chapelle, bien que l'œuvre ne soit pas incluse comme telle dans le corpus d'étude. Dans la mesure du pertinent, ces expériences plus personnelles, en marge du protocole de recherche alimentent mes réflexions.

4.2.7. Protocole éthique

Cette collecte suit le protocole éthique obligatoire de l'Université Concordia qui a été approuvé en amont de la recherche. Chaque personne interviewée a signé un formulaire de consentement, validé par le comité d'éthique de l'université, qui décrit les conditions de confidentialité de l'enquête. Pour les observations, Carmagnole, Éliane et moi avons décidé qu'Éliane serait la signataire du consentement et qu'elle-même annoncerait aux artistes ma présence, toutefois absolument

imperceptible dans le reste du public. La recherche ne présentait aucun risque pour personne. La confidentialité des artistes n'a pas été choisie car nous parlons d'œuvres publiques et que les artistes étaient à l'aise avec le fait de partager leurs démarches publiquement dans le cadre de cette recherche. Il.elle.s sont donc nommé.e.s. En revanche, ce qui concerne les personnes du public, elles restent anonymes tout au long de la thèse car les identifier n'apporterait pas beaucoup d'informations importantes par rapport à l'analyse que je fais. Ils et elles sont identifié.e.s grâce à un système de notation P1, P2, P3 etc. Lorsque j'avais demandé à Éliane si cela la rassurerait de lire mes analyses, elle m'avait répondu que c'était mon travail, ma perspective et qu'elle ne voulait pas s'immiscer mais qu'elle avait hâte de pouvoir la lire, pour avoir un autre champ d'interprétation.

4.2.8. Les notes de recherche

J'ai tenu un journal de bord des étapes importantes des enquêtes afin de prendre une distance par rapport aux événements de la recherche et ne pas laisser les données se faire envahir par ma subjectivité. Aussi, le journal de bord, à proprement parler, suit essentiellement la recherche formelle, c'est-à-dire les observations et les entrevues. Le reste du temps, j'écrivais des notes en tous genres, qui se retrouvent sur tout un tas de supports différents. Des notes prises à la main dans des carnets. Des post-it, papier ou virtuels, des *to-do list*, des documents word. Ils sont constitués d'idées en vrac, des rêves de projets qui n'auront sûrement jamais lieu, de digressions intellectuelles qui, à des moments, ont fait avancer ma pensée ou m'ont exaltée subitement, des inspirations diverses vues ou entendues ici ou là, des petites épiphanies. La recherche se vit très fort à un niveau personnel, on y projette beaucoup de soi. Elle fait surgir des peurs, des préjugés, des désirs aussi. La plupart du temps mes notes me permettaient de faire sortir de ma tête ce qui m'éparpillait et auraient pu m'empêcher d'y voir clair et ainsi de rester centrée sur mon objet d'étude. Elles ont aussi été très utiles au moment de l'analyse pour questionner sans cesse mon objet, nuancer ou assumer certaines directions et prises de position face au projet engagé. Une partie d'entre elles se retrouvent en annexes de cette thèse. J'en utilise certains extraits comme ponctuations de la thèse pour y vivre en filigrane.

4.3. L'analyse des données

4.3.1. Une analyse inductive

J'opte pour une démarche interprétative qui part de l'expérience des parties prenantes qu'il faut interpréter et auxquelles il faut donner du sens. Mon analyse est inductive. Plutôt que de valider une hypothèse, ce type d'étude de cas permet de découvrir et d'interpréter en faisant émerger ou résonner des propositions théoriques (Merriam, 1998). Selon cette approche, « les objectifs de recherche, tels qu'ils sont formulés, fournissent un point de vue, une perspective à la chercheuse pour conduire l'analyse de ses données, mais ils ne constituent pas une série « d'attentes » à produire, c'est-à-dire de résultats spécifiques à obtenir « à tout prix » (Martineau 2005, 5). Plutôt que d'essayer de faire entrer les données dans un modèle préétabli, cette logique permet de faire parler mes données et d'examiner dans quelle mesure elles correspondent aux prédictions et intuitions théoriques (Mucchielli, 1996). Le cadre conceptuel est donc pour moi une porte d'entrée pour faire parler ces démarches et performances artistiques au regard d'une vision du social et leur donner du sens, m'aiguiller dans l'analyse, faire des liens et mettre en perspective. En aucun cas il ne s'agit de chercher à faire correspondre l'objet d'étude et un schéma de pensée fixe. Pour guider l'analyse, j'ai retenu les concepts larges de désapprentissage et non-reproduction, de relation et de traversée et enfin d'utopie, qui selon moi, constituent ensemble une certaine représentation du monde. Cela a été développé au chapitre 3.

Les analyses sont donc intervenues relativement tôt dans le processus, au fur et à mesure de la récolte des données. Cela a été d'autant plus naturel que ma collecte de données s'étalait sur une assez longue période, peu concentrée. En toute logique puisqu'il y avait deux cas distincts, les analyses se sont faites en deux temps, d'abord celle de Carmagnole puis celle du cirque de création, une année plus tard.

4.3.2. La scène d'énonciation

Afin d'assurer une validité scientifique, une authenticité, les résultats des analyses se devait de rendre compte des voix des participant.e.s à la recherche avant tout. L'analyse décrit en effet l'expérience « telle qu'elle est vécue, non telle qu'elle est conçue. Elle doit faire apparaître les grands pôles de sens qui jalonnent le discours. » (Ribau 2005, 24).

Les artistes en particulier sont porteur.se.s d'un discours, d'une posture, d'un positionnement dans le milieu et d'une intention artistique dans la création. L'analyse du discours de Maingueneau permet d'envisager l'acte créateur comme un véritable discours à comprendre dans le milieu dans lequel il se trouve et en prenant en compte la place des artistes dans ce milieu. « Créer une œuvre consiste à créer les conditions de l'existence de cette œuvre » (Maingueneau 2004, 86). Cela signifie être à la fois en dehors du social et à l'intérieur de lui et donc participant à son élaboration. Le chercheur parle de paratopie, un lieu imaginaire entre deux états extérieur et intérieur, entre appartenance et non-appartenance au social. La paratopie définit l'état d'un artiste « qui a perdu son lieu et doit par le déploiement de son œuvre en définir un nouveau, construire un territoire paradoxal à travers son errance même » (Maingueneau 2004, 103). À travers la manière qu'il aura de s'insérer dans son milieu artistique et dans la société, l'artiste impose avec son art son positionnement, fait accepter et donne sa légitimité à une écriture, une esthétique. Or, il existe une scène d'énonciation d'un discours, précisément ici dans la performance, un processus de communication qui ne doit pas s'envisager seulement en rapport à un contexte. Le discours esthétique est mis en scène et en cela il participe à modeler l'environnement dans lequel il s'insère, à modifier les conditions qui entourent la parole qu'il prétend soutenir, le cadre où il se déploie. Alors au travers des performances je me demande « qui » parle, ce que ces personnes disent, comment cette parole est mise en scène et à qui elle s'adresse. Et finalement, comment elles s'intègrent et modifient le milieu dans lequel elles se placent (Maingueneau, 2004).

4.3.3. Les résultats

Du terrain, et particulièrement des entrevues, ont émergé des éléments que j'ai utilisés comme sous-thèmes de l'exploration des performances. Dans le cas Carmagnole, ils se listent ainsi :

- L'expérience du cabaret / de la soirée

- La relation au public dans la performance
- Esthétique et composition du spectacle
- Espace d'expérimentation
- Le rapport au corps
- Le cirque dans le monde et au Québec

En ce qui concerne le cas du cirque performatif, ils sont :

- Processus créatif et la composition
- La relation au cirque
- Rapport à la discipline
- Le rapport au corps et aux sens
- L'espace
- La relation au public

Au sein de ces sous-thèmes, j'ai listé les mots et champs sémantiques issus des entrevues qui pouvaient se rapprocher des concepts établis au chapitre précédent afin de créer des catégories liant les sous-thèmes et les concepts, permettant de ce fait de donner du sens à l'objet.

En ce qui concerne le cas Carmagnole, on trouve :

Chez les artistes : plaisir, festif, libre, multiple, accueillant, positif, amour, liberté, famille, magie, excitation, surprise, chaos, rébellion, irrévérence, nudité, organique, collectif, communautaire, exploratoire, expérientiel, safe space, contestataire, anti-moralisant, généreux, interpersonnel).

Chez les personnes du public: délirant, exutoire, liberté, safe space, authenticité, inclusif, bienveillant, absurde, grotesque, hétéroclite, humain, nudité, découverte.

Dans le cas du cirque performatif : non-binarité, relation, dialogue, limites, défaire, horizontalité, décentralisation, humain, processus, sensations, transdisciplinarité, multiplicité, care / prendre soin, safe space, ralentir, conscience.

Dans chacun des deux cas, les thèmes ressortis étant en partie différents, ils ne faisaient pas résonner les concepts de la même manière. Les deux prochains chapitres nous font entrer sur le terrain.

Au printemps 2019, je publiais un article dans la revue Jeu sur le sujet d'autres cirques. Il présente un petit état des lieux non exhaustif et non approfondi de Carmagnole et du travail d'Andréane Leclerc. Mes analyses sont loin d'être terminées mais pour un article de presse, la connaissance que j'ai de ces deux milieux est suffisante. La publication arrive le jour de ma dernière entrevue avec Lili, qui m'envoie un texto enthousiaste de remerciements lorsqu'elle a lu mon article. Elle est en joie. Cependant quelques jours tard, alors que je suis à Vancouver m'appêtant à faire une communication à la conférence CATR, je poste une copie de l'article sur ma page Facebook. Je reçois alors un courriel d'Éliane comme une douche froide dans lequel elle m'annonce qu'elle est très mal à l'aise d'être mise autant de l'avant dans l'article. Elle se demande si c'est de sa faute, dans nos entretiens, gênée à l'idée que les autres personnes de Carmagnole lisent mon article et lui en veulent. Carmagnole est un projet collectif et elle trouve que mon article ne rend pas hommage à cela. Je suis toute retournée, désolée. Je ne veux pas créer de problème à Carmagnole, ni me mettre Lili à dos. C'est une réaction très intense. Elle ne m'accuse pas personnellement mais c'est dur à prendre. Je lui présente mes excuses pour n'avoir peut-être pas été très claire sur le ciblage de mon projet de recherche et sur les incompréhensions et ambiguïtés que cela aurait pu générer. Je lui explique que mon projet ne consiste pas à retracer l'histoire de Carmagnole mais à faire état d'un moment dans le cirque montréalais, à raconter ce qu'il représente aujourd'hui, les enjeux qu'il porte, tout en rendant hommage au contexte dans lequel Carmagnole est né, évidemment. Or aujourd'hui, Carmagnole, c'est Lili. Tous les témoignages d'artistes que je reçois le confirment. Tous me parlent de Lili quand je leur parle Carmagnole. Il me semble qu'elle est aujourd'hui au centre du jeu, qu'elle le veuille ou non, qu'elle l'assume ou pas. Elle est devenue leader d'un organisme qui se voulait complètement plat et égalitaire, même si cela la gêne. Elle ne répond pas à mon courriel. Cependant, je prends conscience de la place délicate que celle de la chercheuse et des possibles impacts que mes écrits pourraient générer dans le milieu. Cela me fait peur. C'est une grosse responsabilité dont je n'avais pas pris, à ce moment-là, intégralement la mesure. Cet événement parle aussi de la place de l'entretien, de la parole. On dit des choses qui ne représentent pas toute la réalité, on change d'avis, on apporte un point de vue partiel selon le moment, ou qui peuvent changer avec le temps. C'est donc une image, une représentation, parmi d'autres possibles. Je la recontacte à mon retour pour crever l'abcès, et la discussion se passe bien. Elle ne m'en veut pas, l'article et nos échanges l'ont fait réfléchir à sa position et à sa réaction. Moi, j'ai toujours en tête cet incident. Une thèse a une portée moyennement publique mais elle participe tout de même à faire l'histoire. Or la mienne parle d'un moment dans l'histoire de Carmagnole, et donne une perspective, qui n'est pas la seule valable. Ce sera ma posture.

CHAPITRE 5 / LA PERFORMANCE CARMAGNOLE, UNE EXPÉRIENCE UTOPIQUE POUR L'ÉMANCIPATION DE LA COMMUNAUTÉ CIRCASSIENNE

*« Bon matin
La réalité sublime
De savoir qu'on existe ensemble
Merci »*
Facebook Carmagnole 17 mars 2019.

La réflexion de ce chapitre s'attarde sur les performances de Carmagnole et leur rôle pour la communauté du cirque Montréalais. Aux origines, Carmagnole c'est un « trip de gang », un groupe de jeunes qui rêvent d'un lieu où résident.e.s et artistes de passage pourraient se côtoyer, partager des projets, créer en collectif. Inspiré des mouvements punk et artistiques européens des années 1990, Carmagnole a été imaginé en 2001 dans les anciens lofts du 10 des Pins à Montréal, une sorte de squat d'artistes, quartier général de nombreux projets multidisciplinaires. Carmagnole est né du désir de ces jeunes idéalistes, assoiffé.e.s de liberté et d'émancipation artistique, de se regrouper. Depuis, Carmagnole a grandi et débordé des frontières des lofts et il détient aujourd'hui une place légendaire dans l'écosystème circassien montréalais. Son influence notable et grandissante dans le milieu des praticiennes et praticiens du cirque ne se rend pourtant pas jusqu'aux plus grandes institutions locales comme En Piste qui connaissent mal les activités de Carmagnole et son poids dans la communauté. Sa résistance à se conformer à toutes sortes de cadres institutionnels et sa résolution à rester à la marge de ceux-ci fait partie de son ADN mais s'accompagne aussi d'un déficit de reconnaissance comme acteur du milieu. C'est un des paradoxes qui l'habitent et qui lui procure une dimension à part dans le paysage circassien local.

Les performances de Carmagnole, présentées comme des cabarets bénéfiques annuels, offrent des expériences uniques pour les artistes et le public du cirque Montréalais. Grâce à une ritualisation des performances qui créent des espaces intermédiaires (Turner, 1982 ; Schechner, 2003), Carmagnole assure au milieu du cirque de Montréal, la possibilité de se mettre à distance du système et de ses règles et de créer une communauté temporaire où il est possible de repenser les

aspirations du cirque, d'imaginer d'autres formes de création, de créer un autre type de lien social dans le milieu. En revalorisant l'échec, en hybridant les influences artistiques et en dé-hiérarchisant les références et exigences, Carmagnole déconstruit les codes du milieu pour faire de la place à du nouveau dans la performance de cirque locale. Ces performances permettent de ne plus concevoir la transmission et la construction d'une identité d'artiste circassienne de manière unidimensionnelle, linéaire, verticale et ainsi d'ouvrir le monde du cirque au potentiel d'influences multiples et concomitantes, et de recevoir cette multiplicité comme une opportunité. Aussi faire de la performance de cirque une réelle expérience sociale de transformation, l'inscrit-il dans une démarche d'offrir une plus grande capacité d'agir. En mettant les corps au cœur de l'expérience, aussi bien pour les artistes que pour le public, ces performances proposent de se reconnecter à soi, à l'Autre, de changer de perspective sur le monde à partir du sensible et de l'eros en se confrontant à ses limites. Ce chapitre présente les soirées de Carmagnole comme des espaces d'Entre où la communauté circassienne, et avec elle la création circassienne, en se départissant des règles qui la restreignent, offre un potentiel de renouvellement des expériences performatives circassiennes tout en portant une intention d'émancipation artistique, personnelle et collective.

5.1. Le terrain Carmagnole

5.1.1. Enfant des lofts et du cirque social

À l'initiative du mouvement, Éliane Bonin (Lili), Emmanuel Cyr (Manu Cyr) et Rebecca Johnson se sont retrouvés.e.s dans une coopérative/squat d'artistes, L'Espace Autogéré à Lausanne (Suisse) vers 1998, entre pratiques de cirque, ateliers de céramique et autres pratiques artistiques et festives. Emmanuel et Rebecca se connaissaient déjà de la scène punk de Sherbrooke au Québec. Éliane était partie quelques années plus tôt faire le tour des squats d'artistes et des communautés punk, hippies et anarchistes d'Europe. Là-bas, elle y a rencontré une liberté sociale et artistique à laquelle elle aspirait et qu'elle n'a pas trouvée au Québec. Pourtant, elle ne s'identifie à aucun groupe particulier, elle a des idées trop indépendantes pour adhérer à une seule ligne de pensée. Les expériences de ces communautés et de ces espaces lui inspireront, avec ses partenaires rencontrés.e.s là-bas, Carmagnole. Au retour de leur long voyage initiatique, Lili, Rebecca et Manu

continuent à se fréquenter à Montréal. Or, à cette époque-là, une Lili en relative « errance », selon ses termes à elle, va régulièrement manger chez Pops⁵² et se fait approcher par des intervenant.e.s de Cirque du Monde Montréal⁵³ - désormais Cirque Hors Piste. Elle est enjointe à intégrer le groupe en participant aux ateliers hebdomadaires de cirque. « *Et c'est comme ça que je me suis enfargée dans le Cirque du Monde* ». Les jours des ateliers à Cirque du Monde, Éliane la jeune rebelle, ne consomme pas de drogue et ressort des pratiques « *dans la joie, apaisée et sereine* ». C'est ainsi que le cirque s'immisce dans sa vie, qu'il lui donne les moyens de se réengager plus activement dans la communauté, en tant qu'artiste à part entière. « *Je suis une hyperactive et c'est pour ça que le cirque a sauvé ma vie* ». Elle y embarque Manu Cyr qui adhère aussitôt. Or, les spécificités de la démarche du cirque social montréalais, qui ont été présentées au chapitre 1, permettent de mieux comprendre dans quel contexte est né Carmagnole et ainsi prendre la mesure de l'impact que cela a eu sur l'identité de Carmagnole et sa dimension sociale. Pour Jennifer Spiegel (2016), Carmagnole est un des premiers groupes sociaux-artistiques qui sont nés du cirque social montréalais.

Petit à petit, les pratiques de cirque de Lili et Manu s'autonomisent et tous deux développent une identité artistique propre et indépendante de Cirque du Monde. En outre, les deux fondateur.trice.s regardent de loin le succès entrepreneurial du Cirque du Soleil mais de là où il et elle se trouvent, peinent à ressentir un sentiment d'appartenance à une telle famille artistique. Le Cirque du Soleil ne correspond plus à leurs valeurs puisqu'en se développant, il a laissé de côté une certaine idée de communauté marginale et de liberté partagée, auxquelles aspirent encore les deux acolytes. C'est de ce double mouvement, entre désir fort de communauté et pratique de cirque, que naît Carmagnole. Pour les deux pionniers, cela passe avant tout par le lieu.

« Carmagnole pour moi c'est un lieu. C'est dans l'événementiel qu'on crée du vivre-ensemble. Un espace sécuritaire d'expression et de non-jugement à l'année » (Bonin, 2019).

⁵² Organisme communautaire pour les jeunes marginalisé.e.s qui offre des repas gratuits

⁵³ Cirque du Monde a été présenté au chapitre 1 dans la partie sur le cirque social. C'est « programme du Cirque du Soleil qui fait la promotion de l'utilisation des arts du cirque comme mode d'intervention auprès des jeunes en difficulté, une pratique que l'on appelle le cirque social. Les actions de Cirque du Monde comprennent de la formation aux praticiens, du soutien aux organismes de cirque social et de la sensibilisation sur les avantages de la pratique. » (site du Cirque du Soleil)

Originellement porté par une dimension sociale et une visée émancipatrice au sein d'un lieu de vie commun, Carmagnole laisse au fil du temps de plus en plus de place à la pratique du cirque. Et l'idée d'être le berceau d'une nouvelle famille circassienne se fait de plus en plus présente. Si le lieu Carmagnole, à proprement parler, n'existe pas, il trouve son équivalent dans l'espace que représente la performance, ce qui justifie que l'examen de Carmagnole se situe justement à ce niveau.

5.1.2. Carmagnole d'hier à aujourd'hui

Dans l'essence de Carmagnole s'inscrivent des idéaux égalitaires qui se traduisent dans une organisation non hiérarchique. Tout le monde met la main à la pâte à hauteur de ses capacités, compétences et envies. C'est ainsi que pendant plusieurs années Carmagnole a organisé un festival⁵⁴ annuel dans un champ, à une centaine de kilomètres de Montréal, très influencé par les codes du carnaval, point sur lequel je reviendrai plus tard dans l'analyse. Chaque année, un groupe d'organiseurs et d'organisatrices se forme pour monter le festival, dont une partie des tâches seront ensuite redistribuées à des bénévoles. Le champ est prêté par un paysan local. Un camp majestueux se construit sur le site à partir de rien, grâce à des dons matériels et à la sueur des un.es et des autres. Puis, pendant trois jours, les membres participant.e.s, les artistes- et les festivalier.re.s se relaient à des tâches diverses et profitent des spectacles, des divers ateliers de cirque proposés et de la fête. N'importe qui peut proposer son aide à la gestion et à la logistique. Il faut monter les chapiteaux et les installations éphémères, accueillir les festivalières et festivaliers, cuisiner et servir à manger, animer les activités. Du côté artistique, les artistes ont été choisi.e.s par le collectif organisateur à l'avance et une programmation a été faite en amont. Certain.e.s campent, d'autres viennent y passer quelques heures, c'est familial en journée et très festif la nuit venue. Créations abouties, improvisations, cabarets, scènes ouvertes, déambulations, tous types d'artistes se partagent les pistes des chapiteaux et autres espaces de représentations extérieurs. On y croise les directeurs et directrices des grands cirques québécois, les amateurs et les amatrices ou encore des curieuses et curieux n'ayant pas nécessairement de lien avec le cirque. D'année en année, c'est un rendez-vous qui s'instaure et qui rassemble bien plus que les membres de la communauté du

⁵⁴ Petite vidéo d'introduction au festival Carmagnole « [Quoi t'es jamais allé à Carmagnole?](#) »

cirque. Pourtant, 2015 signe l'ultime édition du festival : les idéaux se sont confrontés au réel, on ne compte plus les heures de bénévolat, les membres du groupe sont fatigué.e.s et les finances vont mal. Carmagnole refuse les financements privés, quant à l'aide publique, c'est toujours compliqué car l'OBNL⁵⁵ n'entre pas dans les cases préétablies par les subventionnaires et refuse de s'y conformer. Si l'idée de remonter un festival flotte encore dans l'air aujourd'hui, les modalités de cette reprise demeurent difficiles à mettre en œuvre et les personnes prêtes à s'engager autant que nécessaire sont peu nombreuses. Néanmoins, chaque année depuis 2015, un lac à l'épaule⁵⁶ réunit vétérant.e.s et inconditionnel.le.s du cirque, pour imaginer l'avenir. Reste la Lili des premiers jours, qui continue à consacrer une énergie sans faille et à porter le projet au bout de ses bras forts d'acrobate. Si, dans son cœur, Carmagnole appartient encore au collectif, dans les faits c'est avant tout Éliane qui soutient la mission, fait la programmation et gère l'organisation et aujourd'hui, c'est elle l'âme de Carmagnole. Éliane Bonin, c'est Carmagnole et Carmagnole, c'est Éliane Bonin. Elle n'aimerait pas que je dise cela car Carmagnole a été pensé en collectif et de manière horizontale et équitable. De manière formelle, elle est aux manettes : décisionnaire et programmatrice, elle est l'interlocutrice Carmagnole, la représentante Carmagnole, l'incarnation de Carmagnole. Les infolettres, la page Facebook, c'est elle. Les mots, c'est elle. La voix c'est elle. Le corps aussi. Dans les performances, c'est elle qui donne le ton, écrit les textes des manifestes. Elle est la reine des manifestes puisque c'est la spécialité de Carmagnole. Quand elle entre en scène, c'est l'euphorie générale, le public se lève et crie d'enthousiasme. Qu'elle le veuille ou non, c'est la chef de file, la force d'inspiration, celle autour de qui on se réunit. D'ailleurs, parmi les raisons principales qui motivent les artistes à participer à Carmagnole, est cité en premier lieu leur relation à Lili, comme une sorte de douce allégeance. La rencontre avec Lili, l'admiration et la fidélité qu'elle suscite et le respect qu'elle dégage n'ont que très peu d'égal dans le monde du cirque montréalais. Deux des interviewé.e.s m'ont confié qu'ils la positionnaient à la seconde place, juste après Guy Laliberté, quant à son impact sur le cirque québécois. Ces propos sont évidemment à relativiser puisqu'ils viennent d'ami.e.s-admirateur.trice.s convaincu.e.s. Il est bien entendu impossible de comparer les deux personnes et leurs influences locales et internationales. Cependant, ces avis ne sont pas à écarter pour autant car le rôle d'Éliane Bonin dans la communauté montréalaise du cirque, ou au moins d'une certaine communauté locale active, n'est

⁵⁵ Organisme à But Non Lucratif

⁵⁶ Terme québécois qui nomme une réunion de planification stratégique qui se tient dans un endroit retiré.

pas à négliger et j'ai eu souvent des témoignages, à la volée, que sa puissance d'inspiration déborde des frontières du Québec jusqu'aux nombreux circassiens et nombreuses circassiennes d'Europe.

Avec les années, le quartier général de Carmagnole a quitté les lofts. Jusqu'à récemment officieusement installé au Touski, un café-restaurant coopératif⁵⁷, Carmagnole s'est désormais établi à la Caserne⁵⁸ comme lieu de rencontres et de stockage de matériel. La Caserne est aussi devenue un centre névralgique par où beaucoup des activités de Carmagnole transitent. La compagnie s'est recentrée sur des actions de production et de création de moindre ampleur sans toutefois délaisser sa vision d'origine : spectacles; cabarets annuels; et festivals hors des sentiers battus, à la Sala Rosa, au Théâtre Plaza. Carmagnole a rejoint l'espace plus public et cherche à faire le pont avec « *le monde straight*⁵⁹ », comprendre le monde de tous les jours, aux références et comportements plus hétéro-normés. Notamment, Carmagnole participe depuis plusieurs années au festival Branle-Bas d'Hochelaga⁶⁰, fête d'arrondissement du quartier populaire Hochelaga-Maisonneuve, comme une manière de s'investir dans le quartier dans lequel sont implantées ses activités et où bon nombre d'artistes de cirque habitent. On les voit aussi sur la scène de la place Émilie Gamelin, ensemble éclectique, proche de la Place des Arts, en plein Berri Uqam où les populations huppées et très marginales se croisent.

Depuis 2015 donc, les Productions Carmagnole organisent des cabarets-spectacles festifs inspirés des anciens festivals. Lili parle de « *tribu Carmagnole* », d'une foule assez marginale mais Carmagnole poursuit indéniablement un rêve d'émancipation de plus grande ampleur. La « *gang Carmagnole* » existe à plusieurs niveaux. Il y a la famille Carmagnole des débuts, les irréductibles, les fidèles, et il y a la tribu Carmagnole qui se forme lors des spectacles, au sein même de la performance, qui se recompose d'une fois à l'autre. Un espace d'identité instable, une communauté ouverte et mouvante dont les frontières ne sont jamais définies. Les spectacles sont pour la plupart conçus sous la forme de cabaret. Ce n'est pas le cas des *Érotisseries*, spectacle de création. Un

⁵⁷ Une institution montréalaise qui a, depuis, fermé ses portes.

⁵⁸ Seul lieu d'entraînement libre à Montréal où se côtoient une diversité de professionnel.le.s et praticien.ne.s plus amateur.trice.s. Présenté plus en détails au Chapitre I.

⁵⁹ Cette idée sera développée dans les prochaines parties.

⁶⁰ Vidéo Bilan [Branle-Bas 2017](#)

cabaret se structure comme un enchaînement de numéros indépendants, présentés individuellement au fur et à mesure, par un maître ou une maîtresse de cérémonie. La tradition du cabaret veut que le public soit assis sur des chaises autour de petites tables et consomment des boissons habituellement alcoolisées, pendant que le spectacle se déroule en face d’eux. Dans l’histoire, le cabaret artistique est un espace de spectacle qui abolit les barrières sociales en faisant se mélanger des mondes intellectuels, bourgeois et ouvriers qui n’avaient pas l’habitude de se côtoyer. Les programmations y sont éclectiques, pluridisciplinaires, et souvent provocantes. En dehors de Carmagnole, les cabarets de cirque montréalais comme Le Monastère notamment, suivent plutôt les codes des cabarets nord-américains ou des cabarets de cirque allemands, qui sont des lieux de démonstrations de haute virtuosité artistique. À Carmagnole, le public peut aller se servir au bar et boire pendant le spectacle. Chaque cabaret produit par Carmagnole est unique et fonctionne entièrement grâce au bénévolat. Pour chacune des productions, une multitude d’artistes vient collaborer avec le noyau du collectif, faisant se rencontrer une pluralité d’univers artistiques et d’origines socio-culturelles. Certain.e.s des artistes participant.e.s aux activités Carmagnole et dont j’évoquerai les numéros plus tard, ont suivi une formation et un chemin professionnel atypiques, hors des institutions classiques et entretiennent encore un lien singulier avec l’organisme de cirque social montréalais Cirque Hors Piste (CHP). Comme je le notais plus tôt, ce parcours inhabituel explique en partie les identités fortes, aux couleurs de marginalité, qu’ils et elles transportent jusqu’à la scène. D’autres, au contraire, ont suivi des parcours plus classiques dans les grandes écoles et compagnies. Ensemble toutes et tous se présentent avec :

« [L]’envie d’investir et de créer des espaces où le déformatage est de mise, la possibilité d’explorer un système créatif et artistique alternatif [...] et où les artistes (confirmés et de la relève) se retrouvent au sein d’une communauté choisie, libre et solidaire où les frontières entre les classes et les styles disparaissent » (Carmagnole)

Un cabaret Carmagnole est plus qu’un spectacle, c’est un événement régulier où la communauté du cirque se retrouve pour regarder ensemble une sélection éclectique de numéros. Une version condensée de l’ancien festival d’été présenté plus haut. C’est un rendez-vous festif pendant lequel est accueillie une panoplie de propositions artistiques, principalement circassiennes, mais pas seulement. Un moment rassembleur, une opportunité pour les membres actifs et actives et moins actif et actives de la communauté de cirque du Québec de se croiser. La suite de cette partie décrit plus précisément les performances observées et analysées dans le chapitre.

5.1.3. L'expérience Carmagnole : entrée en scène

5.1.3.1. *Préliminaires Apocalyptiques*

Le 16 mars 2019 il fait encore froid à Montréal et c'est le soir du cabaret annuel de Carmagnole. La soirée, prénommée *Préliminaires Apocalyptiques*, a lieu au Théâtre Plaza, une salle de spectacles multidisciplinaire ouverte à la location d'événements. La soirée se découpe en trois temps. D'abord un *bootcamp*⁶¹ est proposé aux plus téméraires qui sont arrivé.e.s tôt et se trouveront être des participant.e.s actif.ve.s de l'avant spectacle. Le *bootcamp* est une activité facultative et participative en introduction du cabaret. Invité.e.s une heure avant le début de la représentation, les joueuses et joueurs doivent suivre les directives d'une équipe d'animateur.trice.s qui leur font mener des actions dont la plupart les mettent dans des situations déstabilisantes. Cela commence dans la queue pour l'entrée au théâtre. On nous fait attendre longtemps dans les escaliers pendant qu'une équipe de jeunes déguisé.e.s, plus ou moins dénudé.e.s ou avec les visages couverts, que je reconnais des milieux de la caserne et de Cirque Hors Piste, nous posent des questions décousues et nous inscrivent des marques au feutre sur la main. Puis, nous sommes appelé.e.s à rentrer selon nos symboles, ce qui sépare les groupes de personnes venus ensemble. Nous sommes alors escorté.e.s à l'intérieur du théâtre pour accomplir un certain nombre de tâches sans logique, sous l'autorité du.de la leader qui nous a été assigné.e. Ces dernier.ère.s crient d'un bout à l'autre de la salle. Ils.elles nous donnent des consignes autoritaires dans une direction puis dans la direction contraire. Il faut aller chercher les chaises pliées, les déplier et les disposer dans l'espace pour placer le public qui arrivera bientôt. Une fois les chaises installées, on s'empresse de nous demander de les replier et de les ranger. Ensuite, on nous impose de nous allonger à terre les un.e.s à côté des autres pour faire office de tapis et de faire avancer une personne qui se couche sur nous en la faisant rouler sur nos corps. Entre camp scout et atelier de danse contact, tout cela a lieu dans beaucoup d'agitation. Certain.e.s rient et participent avec candeur pendant que d'autres – comme moi - quittent le groupe au bout d'une

⁶¹ A l'origine un *bootcamp* désigne un type d'entraînement militaire de groupe effectué sous la direction d'un instructeur. L'objectif de ce type d'entraînement est une mise en condition physique rapide tout en renforçant la cohésion du groupe. Je décrirai plus tard dans l'analyse de quoi il s'agissait dans ce cas précis.

dizaine de minutes pour observer cela de loin, et retrouver les personnes qu'ils connaissent et reconnaissent.

Le bootcamp fait référence à un camp d'entraînement militaire et cherche à tourner en dérision l'autorité en faisant réagir les participant.e.s, tout en créant une cohésion de groupe par la mise en action. Je participe à cette animation un peu incrédule et peu convaincue de son objectif. J'ai personnellement du mal à adhérer à la proposition et à la manière que je trouve agressive avec laquelle l'activité est menée. Au bout d'une dizaine de minutes je m'écarte et je regarde de loin. Je monte à l'étage où se trouve le bar et observe de haut le mouvement et l'énergie de la salle qui se remplit peu à peu. L'effervescence monte mais l'activité a surtout l'air de réjouir celles et ceux qui la mènent. Les groupes se disloquent petit à petit et je sens que les participant.e.s ont surtout envie de se retrouver pour socialiser entre eux.elles.

Vers 20h30 les activités *bootcamp* se calment pour laisser place, bientôt, au second temps de la soirée, le cabaret. Le Théâtre Plaza est un théâtre dans le style salle de spectacle - concert divisé en deux espaces : en bas des chaises sont alignées, à l'étage les gens se placent debout ou sur des chaises hautes, proches du bar. Le public entre petit à petit et se mélange aux artistes. Il continuera d'entrer après le début du spectacle. Beaucoup semblent se connaître et se retrouver et l'ambiance qui se forme est conviviale presque intime. En haut au bar, les personnes prennent des verres et restent debout à discuter pendant que d'autres descendent pour prendre place plus près de la scène sur les chaises. Artistes comme public sont des hommes et femmes majoritairement entre 25 et 45 ans, pour la plupart aussi des membres des différentes communautés de cirque québécois, notamment montréalaises. Parmi le public une partie sont d'ancien.nes ou de futur.es artistes performeur.se.s de Carmagnole. Le cabaret qui nous est présenté se déroule sous la forme d'un enchaînement de numéros hétéroclites et sans lien les uns avec les autres mais tissés par des intermèdes composées et performées par un trio féminin d'artistes. L'esthétique générale du spectacle et de la salle mélange celles des arts de rue, du punk et du queer. Ce soir-là, le cabaret c'est : une clown-anarchiste, une fille de théâtre, un duo de marionnettistes, un comédien brésilien gai, une apprentie-cordiste, un jeune diplômé de l'ENC rêvant d'art brut, deux danseuses aériennes de style corpo, une cordiste pur jus de l'école nationale, un musicien, un homme-singe qui fait du vélo, un danseur-jongleur de cerceaux internationalement connu, un acrobate chilien, une ancienne diplômée de l'ENC en cours de désapprentissage, et moult animations. La majorité des numéros ont lieu sur la scène principale du théâtre sauf les aériens qui se présentent au-dessus d'une extension qui a été créée dans une avancée au milieu du public. Les intermèdes, dénommés

animations, sont ouvertement engagés sans toutefois se situer dans une mouvance précise. Plus centrés sur la satire par les mots que sur la technique circassienne, ce sont les saynètes qui portent la thématique du spectacle alors que les différents numéros s'attachent moins à un propos particulier. Bien que déjantées, absurdes et sans suite logique, elles agissent comme liant et sont menées par un groupe de femmes fortement impliquées dans l'organisme, Solène Laurin Laliberté, Gabrielle Garant et l'inépuisable Éliane Bonin. Les thèmes abordés sont ceux du pouvoir, de fin du monde, de nature, de liberté. C'est la notion d'apocalypse comme « annonce » qui chapeaute le tout.

Le premier numéro est du théâtre marionnettique. Deux femmes ont entré leurs jambes dans une boîte portée par des marionnettes d'hommes et qui les maintient ensemble. Les deux femmes sont comme enfermées dans cette boîte tenue par les hommes. On y parle de la perfection imposée au corps des femmes en ridiculisant certains comportements. C'est un numéro parlé au ton ironique et à vocation politico-humoristique comique. S'en suit la projection sur un tissu, d'une vidéo préenregistrée d'un homme qui récite une sorte de manifeste introductif du cabaret. Le son est très mauvais et il est très difficile de distinguer ce qu'il dit mais il s'agit d'une société qui va mal et c'est un appel à un réveil des personnes. Le second numéro est un numéro de corde lisse. Par le public, l'artiste Bianca Boiasu fait son apparition avant de se pendre à sa corde et de s'y balancer, puis d'y grimper. Sur de la musique russe aux accents révolutionnaires communistes, dans des vêtements du quotidien style « marin », il est question de naufrage. Bianca est une jeune artiste en devenir, qui s'entraîne beaucoup à la Caserne. Le numéro-intermède suivant est très politique. Sur scène, se trouve la troupe qui avait pris en charge le bootcamp. Une des trois femmes du trio, Gabriel Garant, au centre, fait un état des lieux hypocrites de la gestion écologique du Canada, au nom des grosses industries et des gouvernements. Derrière les individus sortent de leurs combinaisons des morceaux de plastique qu'il.elle.s jettent en l'air avant de s'en recouvrir le visage. La scène est bientôt jonchée de plastique. Il est clair que le numéro n'a pas été répété ou très peu, c'est une performance de peu de choses, « théâtralement » parlant. À l'autre bout dans le public, une artiste, Éliane Bonin, entièrement masquée lance un « à bas ! » Le public crie à la désobéissance. Sa voix est plus forte que ce qui se passe sur scène. « Anarchie! » hurle-t-elle, et le public la suit et parle beaucoup. La femme sur scène se fait ligoter et fermer la bouche. Le « système » est parti. Éliane monte sur scène et liste un certain nombre de « fuck » à des groupes

commerciaux et au système capitaliste. Puis enchaîne : « *Ni Dieu ni maître. Ni Patrie. Sans patron. Ni mari. Sans convention, sans pression, sans jugement, sans classement, sans productivité, Libertéééééé !* ». Les gens crient et applaudissent. Les lumières s'éteignent. Entre les numéros les gens discutent beaucoup. Les personnes dansent entre les numéros et rient beaucoup. On les sent proches de ce qui se passe sur la scène et l'atmosphère s'électrise. La lumière se rallume sur un carton, d'où monte un tissu à l'intérieur duquel quelqu'un en ombre se débat comme dans un cocon sur une musique à paroles légèrement kitsch. Il y a un peu d'agitation en arrière sur la scène. L'artiste Fabio Dorea sort de son tissu pour y monter et commence à parler et le public fait silence. Le thème de la productivité et de la pression de la perfection revient. L'homme nous parle de son expérience intime du patriarcat en tant qu'homme gay. Il interpelle le public, et fait de l'humour complice sur Lili auquel réagit le public. Fabio est un artiste brésilien, initialement formé en théâtre au Brésil et venu se perfectionner en cirque à Montréal une quinzaine d'années plus tôt. On le voit à la Caserne. Ce numéro est un extrait d'une création plus longue encore en cours de travail à ce moment-là. S'ensuit un intermède musical punk-rock dans une esthétique de rue un peu *trash*. Il y a du plastique par terre et les thèmes abordés sont ceux du chômage, de la bienséance, du parler cynique. C'est bruyant et le son est mal réglé. Puis, les bustes à l'air, les trois filles du trio énumèrent un certain nombre de concepts plus ou moins abstraits - apprentissage, ingéniosité, négociation etc - et les font suivre du mot « végétal » dans une chorégraphie peu acrobatique et au milieu de restes de plastiques et de tissus. C'est l'annonce de l'entracte et le public commence à bouger vers le bar, socialise et commence à danser.

À la reprise, un autre numéro de corde lisse de très haut niveau technique de Sandy Tugwood, une finissante de l'École Nationale de Cirque de Montréal. Dans une interprétation très expressive, elle s'amuse sur une thématique aquatique. Elle donne à sa corde des formes qui rappellent le matériel de plongée sous-marine tout en faisant preuve d'une grande virtuosité acrobatique. Le numéro suivant est un solo acrobatique de Tristan Robquin, aussi finissant de l'ENC, artiste en quête d'art brut. Il donne l'impression d'être à son entraînement et de tester négligemment des mouvements acrobatiques en short et en blouson de sport. Proches du hip hop, ses mouvements sont peu aboutis. L'artiste joue avec la patience du public, sur une musique en boucle et dans une esthétique « casual ». Le plastique par terre a fait sa réapparition, dans une sorte de négligence générale. Il finit par quitter la scène par le public dans un grande nonchalance. Arrive alors Gabrielle, déguisée

en homme, qui propose deux femmes comme deux produits de consommation en listant leurs caractéristiques fonctionnelles, comme des objets. Ultra-pouponnées vulgairement, les deux potiches posent docilement, allant jusqu'à se mettre à quatre pattes pour les besoins de la cause. Deux artistes, Anouk Vallée-Charest et Caroline Petrement donnent ensuite un duo de sangles aériennes. Identiques, elles se font miroir dans une performance sensuelle classique, sur une musique douce, qui garde les codes du numéro corporatif. L'intermède suivant chante l'apocalypse dans une satire hippie. Tou.te.s habillé.e.s de blanc, elles et ils se préparent à recevoir l'apocalypse dans l'amour. Stéphane Gentilini, artiste de tournée connu pour son travail chorégraphique de cerceau au sol, présente un bout de son travail sous la forme d'un numéro proche de celui qu'on peut voir dans les spectacles du metteur en scène de renom comme Daniele Finzi Pasca. L'avant-dernier numéro est un numéro de *vélo acrobatique* qui a déjà été joué à d'autres occasions. L'acrobate porte seulement un string et un petit chapeau carré qui rappelle ceux portés par les singes dans le cirque traditionnel. Aujourd'hui, le singe c'est l'homme et il se fait dompter par son partenaire de scène, affublé d'un fouet au centre d'une piste improvisée sur la scène frontale. L'artiste à vélo y explore des techniques classiques tout en faisant des « singeries » qui font beaucoup rire le public. Le guide Apocalyptique propose des trucs et astuces « *recommandés par Santé Canada* » pour « *survivre au chaos imminent* ». Habillée formellement et assistée de deux augustes, Éliane explique, à la façon des hôtesse de l'air comment se sauver la peau. La solidarité n'est pas préconisée. Ici aussi fortement ironique, ce sketch clownesque est fortement politisé. Enfin la finale a été laissée à un couple d'acrobates dont le duo récent, formé par Valérie Doucet et Fernando Gonzales, fait presque l'unanimité et qu'on voit dans beaucoup de performances montréalaises depuis quelques mois. Ils sont adorés du public. Ils revisitent ce soir-là leur danse acrobatique à la fois touchante et drôle, d'une grande complicité et de haute dextérité. Avant de boucler complètement le cabaret, on refait un tour par le végétal. Les trois comparses sont cette fois-ci déguisées en plantes sexualisées où il est question de « revégétaliser » le monde, sorte de dérision de l'état du monde, et critique légère de l'anthropocentrisme. L'apocalypse, c'est l'annonce d'un monde qui s'éteint et d'un autre qui doit naître. Enfin après le spectacle tout ce beau monde est bienvenu à rester pour continuer la soirée dans un esprit plutôt libertaire. Les tables et les scènes sont rangées, le DJ prend les manettes et tout l'espace - scène comprise - se peuple de joyeux joueurs et joyeuses joueuses. La fête continuera jusqu'à tard dans la nuit et elle fait partie

des attraits de Carmagnole, en plus du spectacle. Les fêtes de Carmagnole sont fortement prisées des milieux alternatifs.

5.1.3.2. *CÂPOTA, cabaret osé*

Pensé comme un cabaret trash pour adultes averti.e.s, le cabaret du samedi soir *CÂPOTA* sous-titré *Cabaret osé* est présenté dans un chapiteau minuscule dans le parc Lalancette du quartier Hochelaga-Maisonneuve. Le spectacle « pour public averti tout âge » fait partie d'un événement de deux jours dans le quartier, appelé *Carmagnole dans le parc*, dont la programmation de la fin de semaine - ateliers et spectacles gratuits - a été élaborée par un comité d'enfants, placés au centre des décisions. Ce samedi soir-là pas de *bootcamp* mais un bar improvisé à l'entrée nous aide à patienter le très long retard, sous un abri précaire pour nous protéger de la pluie battante. Dans ce cabaret, il n'y a pas d'intermèdes entre les numéros. Ce spectacle est construit comme un cabaret classique sans thématique qui fasse office de liant. Le seul sous-thème qui guide la soirée tient au caractère « osé » qui laisse entendre un penchant érotique et de la nudité. Après une longue attente, nous entrons dans le petit chapiteau. Une cinquantaine de personnes prennent place sur les petits gradins. Éliane introduit le spectacle pour préparer son audience à ce qui peut se passer pendant la soirée notamment au fait que le public prend le risque d'être choqué, et suscite une ovation levée dès son entrée en piste et pendant la durée de sa prise de parole. Il n'y a pas d'enfants dans la salle. Le cabaret de juin c'est : un artiste de sangles au style plutôt *corpo*, un clown travesti, une *artiste aérienne* et un *appareil* bizarre, un apprenti-drag queen qui fait son coming out, un danseur-acrobate chilien en solo, un clown féministe, une poétesse, deux jeunes acrobates du cirque social, un jongleur de diabolos en robe, une clown-anarchiste.

Lili introduit le cabaret, comme d'habitude, sous les applaudissements généreux. Elle veut passer un contrat avec le public quant aux « règles » du spectacle. Au moment des remerciements d'usage pour les soutiens au Conseil des Arts de Montréal – qui sont choses rares à Carmagnole puis que l'organisme est très peu soutenu - Lili parle, et un clown en mime marceau fait bouger ses lèvres. Le même clown reviendra plusieurs fois. Le spectacle commence par un numéro de sangles plutôt classique de haute technique. L'artiste Jérôme Simard, à moitié nu et en talons offre une esthétique langoureuse. Puis le tour de Corey Tomicic, un artiste de la caserne, présenter pour la première

fois à la communauté du cirque son personnage de drag queen, Abby long (I belong) qu'il joue dans des cabarets Drag. Ce soir-là, il interprète, avec une version intime, la chanson *Si tu me le demandais* d'Édith Piaf. Le public, touché, s'envoie de regards doux et entendus et des sifflements d'encouragements. Fernando Gonzales, petit prodige adoré du milieu, particulièrement de la Caserne, revient cette fois avec un numéro solo d'acro-danse. Le public est attentif pendant le numéro avant d'applaudir chaleureusement. Un clown qui se déshabille en fille, Mathieu Riel, joue dans la gamme du ridicule, une performance plutôt traditionnelle mais qui fait rire les spectateur.trices. S'ensuit un poème érotique d'une artiste obèse, Katia Levesque « pas anormale mais rare » selon ses termes. Elle est aussi connue du milieu surtout par ses performances burlesques. Le poème, personnel, traite de la sexualité, du corps d'une femme grosse, de la perception et les jugements envers ces personne-là. Le public reste sans voix et les applaudissements sont chaleureux et généreux. Lili entre alors sous les acclamations. Elle vient refaire un numéro de clown qu'elle avait déjà présenté lors du cabaret post-apocalyptique. Dans son guide apocalyptique canadien, elle parle de « citoyens de classe A », et du fait que la meilleure manière pour survivre une « apocalypse » est de mettre des œillères. Chloé Richard a créé son appareil aérien, le « tissangles⁶² » montre un numéro sombre et puissant. Le petit cirque Sablon propose une performance féministe queer. Deux petit.e.s jeunes, Alix et Olivier font du *main à main* : elle, petite rondelette, fait la porteuse, et lui le grand fin voltige. Elle finit par le forcer à s'habiller en fille. Le public est en feu face à ces adolescent.e.s pleins d'énergie. Hugo Julien, artiste très présent à la Caserne nous propose une performance de diablo en robe. Le diablo tombe beaucoup ce qui provoque beaucoup d'improvisations en interaction avec les spectateur.trice.s. Il recommence encore et encore ce qui construit de la tension et du plaisir. Le public jubile de voir des échecs. Pendant qu'un spectateur démêle le diablo emmêlé d'Hugo, ce dernier mime la jonglerie sans musique. Le clou du spectacle est offert par Lili avec *Labiaplastie*. Son personnage de clowne engagée haute en couleur et impudique partage un discours féminisme en exposant au public son vagin. J'y reviendrai également en détails plus loin dans l'analyse. Sur ses fesses est écrit : « le privé c'est politique ». Quand elle entre le public crie. Beaucoup connaissent déjà le numéro. J'en vois se couvrir les yeux de leur tee-shirt en riant jaune. À la fin du numéro le public se lève, hystérique, en standing ovation. Pour le final, les artistes se retrouvent

⁶² Deux *sangles* avec un boucle de *tissus* disposées à des hauteurs différentes.

ensemble sur le tout petit plateau et suivent les mouvements insensés du clown. Le spectacle dure une heure trente pendant lesquels le public est assis, sauf pendant le petit entracte de 15 minutes. Ce soir là aussi, beaucoup de gens se reconnaissent, semblent être des habitué.e.s. Je reconnais des personnes qui étaient là aux *Préliminaires Apocalyptiques* et certain.e.s avec qui je m'entraîne à la Caserne. Il n'y a pas de fête ce soir-là car le parc ferme à 23h et que la pluie, elle, n'est de toute façon pas décidée à se mettre en veille.

5.1.3.3. *Les Érotisseries*

Les Érotisseries est un spectacle complet joué pour la première fois en 2005, remonté plusieurs fois depuis. La distribution de 2015, qui joue lors du *Festival Grand Cru* à La Chapelle Scène Contemporaines, est faite de Cyril Assathiany, Éliane Bonin, Catherine Desjardins-Béland, Mathieu Riel, Marie-Christine Simoneau, Marjorie Nantel, « et invité.e.s ». Comme son nom l'indique, c'est un spectacle érotique sans narration mais où les thèmes du désir et du sexe dominant. Beaucoup des personnages portent des masques relativement angoissants, assortis soit de costumes soit de nudité. Il plane une sensation un peu malsaine de domination et de sadomasochisme. Travestissement, animalité et exagération des rapports hommes-femmes sont au programme du spectacle. Dans une esthétique aux références asiatiques et une lumière sombre les artistes enchaînent des numéros de cirque, avec des disciplines, et des séquences plus performatives, sans logique. C'est une célébration des pulsions. Le spectacle commence par un striptease. Le corps de l'artiste est recouvert d'images d'autres corps découpées dans des magazines. Elle les décroche une à une. Elle se met à nu, littéralement, de toutes les projections et injonctions du beau. Elle s'en débarrasse physiquement, pour retrouver sa propre peau. Un personnage costumé.e. en geisha au maquillage un peu effrayant et aux expressions tristes s'approche d'un corps allongé nu, dont seul le sexe est emballé dans du cellophane. La geisha lui arrache petit à petit pendant qu'il grimace et se tord de plaisir. Une artiste parle de ses expériences de prostitutions sans gêne ou pudeur, comme si c'était normal et tout faisant des figures au *mât chinois*. Puis Lili grimpe à la *corde* en culotte. Une fois assise en l'air, elle s'enroule la corde autour de son visage, un homme allongé nu en dessous. Une femme enceinte fait un numéro de *tissu-loop*. Le public a été invité à monter sur scène et à s'allonger en cercle autour. Il y a beaucoup

de scènes collectives, avec beaucoup de nudité et de représentations orgiaques. Il y a du sang, de la douleur, des érections. Les rôles hommes / femmes sont brouillés, mais les corps toujours très suggestifs, soit par le nu soit par des costumes. Les visages sont souvent cachés. Jeux de striptease, de massages sensuels, les corps se frottent, s'activent sexuellement devant nous, avec des objets, et simulent sans limites. L'ambiance sonore est une alternance de sons et voix d'influences asiatiques, et de musique électronique sombre. Des bruitages en arrière-plan, des cris de jouissance ou de douleurs, des lumières rouges. Les spectateurs et spectatrices crient ou ricanent de malaise et de l'impertinence dont il.elle.s témoignent. Beaucoup d'applaudissements de satisfaction toutefois. Quelques scènes plus douces montrent des corps vulnérables, manipulables. Le corps nu inerte au sol d'une artiste se fait manipuler, trimballer par un homme. Déposée inanimée, elle reprend vie pour jouer dans des *sangles*, éclairées au stroboscope, dans un jeu entre le fait de tout dévoiler ou au contraire ne pas tout montrer. Elle finit inerte au sol, on lui voit à l'intérieur de l'anus. Le spectacle finit par un artiste nu, sur un échafaudage, reproduisant un orgasme, pendant que tout le reste de la distribution accompagne les cris de jouissance et que de l'eau, signifiante, est aspergée sur la scène. Le spectacle se termine sur une photo de groupe avant que le public soit invité à se mettre nu.e.s et à monter sur scène. La fête continue dans une ambiance qui a été fortement « chauffée ».

5.1.3.4. *Le cabaret Du Corps Dada*

Le Cabaret Du Corps Dada est donné dans le cadre du festival annuel *Phénomèna* organisé par les Fille Électriques, dont la mission est de présenter des artistes interdisciplinaires atypiques et inclassables. Le spectacle joue sur le décalage, l'absurde – réinterprétation du Dada – en se permettant de la liberté. Pour rappel, le mouvement Dada est un mouvement interdisciplinaire du début du XXème siècle en Europe, d'influence anarchiste, qui se pose en opposition à toutes les conventions idéologiques, esthétiques et politiques de l'époque et du passé. Dans les cabarets Dada de l'époque, on se joue des convenances en y promouvant l'extravagance, faisant fi de la logique, de la raison et des codes de bienséance. Ces pratiques artistiques aspirant à atteindre une plus grande liberté d'expression ont fortement influencé les intellectuels et artistes de générations suivantes qui s'inspiraient du Dada pour contester la bourgeoisie et l'élitisme des institutions, bien

qu'en en faisant souvent partie. Alors qu'aux origines, on y découpait des textes pour en faire des poèmes en ré-agençant les mots de manière aléatoire, Carmagnole entretient l'intention de déstructurer la forme du cabaret de cirque en y intégrant de l'absurde, de la transgression et de la folie, dans une écriture créative qui désordonne-réordonne le corps. Il n'est pas démesuré d'affirmer qu'Éliane Bonin est une sorte de réincarnation moderne du Dada, presque plus Dada que les Dadas fondateurs.

Le spectacle commence lorsque les artistes arrivent à quatre pattes sous des boîtes en carton de déménagement desquels il.elle.s sortent petit à petit, avant de déambuler comme des automates et former un monticule de personnages entassé.e.s les un.e.s sur les autres. On le voit alors simuler des émotions passant de la tristesse, à la colère, et à la joie. Lili se sépare du groupe pour faire des grimaces monstrueuses observées de loin par les autres. Puis, il.elle.s se remettent en mouvements improvisés, dégingandés, dans une liberté enfantine des corps non soumis aux restrictions sociales. Après qu'il.elle.s aient quitté la scène, la maîtresse de cérémonie Krin Haglund, déguisée avec des cartons articulés se présente sensuellement. Elle introduit le spectacle en parlant de son premier orgasme, une corde de gym entre les jambes et souhaite au public autant de sensations. Le public rit beaucoup. Puis deux marionnettistes Kristina Troske et Céline Chevrier animent une marionnette rappelant une statue, posée sur une colonne. Elles l'habillent et lui donnent vie. C'est l'homme qui semble prendre le dessus sur une des deux femmes. Il est embarqué dans une danse de convoitise qui finit par une accolade, avant de se re-statuer. Le numéro suivant d'Éliane Bonin et Catherine Desjardins-Béland est une critique du système institutionnel dans lesquels sont pris.es les artistes, particulièrement celles et ceux du cirque. Présentée par une exploratrice de la savane comme un animal devant faire la belle pour amadouer compagnies professionnelles et institutions de subvention, Catherine porte un costume de tigre et imite la domestication et la docilité. En face, le zèbre est libre, danse naïvement ne voyant pas que certains prédateurs sont prêts à en découdre. Le numéro parle d'un système à deux vitesses au travers de la métaphore, littérale, de la jungle. Les deux animaux finissent pourtant par s'embrasser langoureusement comme une note d'espoir pour un système plus intégré et bienveillant. Jacqueline van de Geer donne une performance aux couleurs spectrales où elle est une sorte de fantôme qui erre sur scène dans un habit blanc. Corey Tomicic arrive ensuite dans une poubelle de recyclage. Il porte deux couettes et des vêtements moulants de toutes les couleurs. Numéro silencieux, il fait applaudir et miauler le public selon des

indications qu'il leur donne. Le public joue le jeu et s'amuse. Il clôt son numéro en démêlant son corps serré entre ses bras croisés et un *bâton-fleur*. Les interventions de Krin Haglund n'ont de thématiques particulières. Elle joue sur l'absurde, des numéros-personnages qu'elle avait déjà créés pour d'autres occasions, et utilise les costumes comme des accessoires de jeu. Lors de l'interlude qui suit elle est habillée d'objets de cuisine qui mettent en valeur son corps féminin et qu'elle utilise comme percussions. Julie Delorme et Simon Drouin, deux performeur.e.s du *Bureau de l'APA*, compagnie de théâtre expérimental, livrent une performance musicale déjantée et cacophonique pendant laquelle ils se collent des suçons⁶³ sur le visage. Entrent ensuite en scène trois personnages grotesques habillé.e.s de guenilles qui réinterprètent un texte de Brecht en livrant une performance de théâtre-acrobatique. Ce numéro du trio Opale Familia est décrit précisément dans la dernière partie du chapitre. *Labioplastie* est joué ici aussi par Lili. Krin boucle avec un numéro d'équilibre sur bouteilles, pendant que tou.te.s les artistes se réunissent sur scène pour le salut. La foule est en délire. De manière générale, c'est un cabaret comique et délirant, et le public rit fortement.

Toutes les soirées post-cabaret commencent par une activité incontournable : un banc est installé sur la scène, une personne de chaque extrémité du banc le tien bien ancré pendant qu'une troisième s'allonge dessus et s'attèle à chercher une technique qui lui permettra de tourner complètement autour sans mettre un pied ou une main au sol pour s'aider. C'est un exercice très difficile qui met les corps dans des positions complexes et absurdes. C'est un jeu comme on en trouverait dans les camps de vacances pour les enfants. Un jeu comme nous ne nous autorisons plus à en jouer une fois entré.e.s dans l'âge adulte. Acrobates et novices s'évertuent à essayer, tombent, réessayent encore et encore avec plus ou moins de succès - généralement moins, même pour les très entraîné.e.s - dans une effervescence grandissante et jouissive. Appel au jeu et à la complicité insouciantes propres à la jeunesse. Il est toutefois rappelé à chacun.e qu'il.elle a le droit d'être gêné.e et de vivre la soirée différemment.

5.1.3.5. Une expérience sociale

⁶³ En français de France : sucettes

Carmagnole au Théâtre Plaza, à la Sala Rosa, à La Chapelle ou au parc Lalancette offrent des expériences hors des circuits traditionnels de diffusion du cirque, hors des habitudes de productions et hors du cadre de réception dans lequel ont généralement lieu les spectacles de cirque. Carmagnole n'est pas une compagnie à proprement parler, et en dehors des *Érotisseries*, qui est une sorte d'ovni, chaque cabaret-soirée est unique. Dans un milieu cirque structuré et relativement hiérarchique où les statuts sont distribués en fonction de parcours éducatifs et professionnels établis et peu ouverts, il est aisé de s'en représenter l'organisation et les interdépendances, qui ont d'ailleurs été présentées au premier chapitre. Carmagnole en revanche navigue aux marges et n'est régi par aucun système structurant organisé. La performance Carmagnole se positionne volontairement en dehors du marché du cirque. Par conséquent, elle n'a pas la contrainte de devoir se conformer aux exigences techniques ou artistiques d'un public classique dont les références intimes, sociales et performatives sont à l'image de ce qui domine la société. J'en avais parlé au chapitre 2, les artistes de Montréal sont habitué.e.s à répondre à des attentes techniques, éditoriales et esthétiques d'un public qui a une idée du cirque spécifique et limitée, ce qui a comme résultat de codifier et homogénéiser la création localement.

Or, les artistes présenté.e.s ont des parcours hétéroclites et des démarches artistiques distinctes. Entre celles et ceux qui ont fait l'école nationale de cirque de Montréal et qui travaillent pour les grosses compagnies reconnues et les artistes pour qui c'est la première fois sur scène, il n'y a aucune différence en termes de la place qui leur accordée, du traitement qui leur fait ou encore de la reconnaissance qui leur est donnée sur scène. « *Ça fait redescendre du piédestal* » dit l'un.e des artistes qui a l'habitude des plus grosses productions. Pour une autre, plus éloignée des circuits et réseaux traditionnels de légitimation, c'est un soulagement « *Ça permet de se découvrir comme artiste et de pas attendre d'être reconnu.e comme légitime pour jouer* » (Levesque, 2019). Se relaient sur scène les artistes de la rue, les autodidactes, les diplômé.e.s de grandes écoles et les artistes expérimenté.e.s des compagnies de renom. Les critères d'excellence se retrouvent absolument obsolètes. Ensuite, la direction artistique de Carmagnole, en la personne d'Éliane Bonin, ne cherche pas à suivre de cohérence esthétique du point de vue de la composition du spectacle. C'est une programmation qui passe avant tout par l'humain, dans la relation, se faisant au gré des rencontres et des coups de cœur artistiques et personnels du moment, des artistes présent.e.s à Montréal ce soir-là ou encore des initiatives d'artistes qui proposent volontairement

leur participation. Il n'y a donc pas de standard, que ce soit de l'ordre de la forme du numéro ou du type d'intervention proposée, de la discipline, du propos, du niveau technique ou encore de l'enchaînement de toutes ces propositions. « *Tout peut exister* » (P1). Mettant ainsi les univers artistiques côte à côte sans hiérarchie, l'effet fourre-tout chaotique assumé enraye toute tentation et capacité à comparer. Ce qui paraît irréconciliable ailleurs, comme enchaîner une esthétique anarchiste et un style *corporatif*⁶⁴ est possible ici sans transition ni justification. Tout est mis au même niveau.

« Et le fait de passer en peu de temps d'un espace à l'autre, d'une émotion à l'autre, comme ça, c'est tellement rafraîchissant, ça fait que tu te sens nouveau, tu te sens enfant. Ça permet de poser un nouveau regard un peu sur le monde et de pas être dans le prévisible [...] et jamais on se dit « qu'est-ce que ça fout là ? ».» (P1)

La scène carmagnolesque est également « *un endroit où les arts peuvent se rencontrer et jouer ensemble* » (Laurin-Laliberté, 2019). Les disciplines sont mises en relation, elles existent ensemble et se nourrissent. Musicien.ne.s, marionnettistes, performeur.e.s partagent la scène avec les artistes issu.e.s du cirque. Carmagnole s'attèle à faire dialoguer les communautés artistiques et les propositions esthétiques. Il est d'ailleurs parfois ardu de les distinguer les unes des autres de manière non-équivoque. Central aussi à Carmagnole se trouve le principe de la célébration, du plaisir d'être ensemble puisqu'après le spectacle, la performance se transforme en fête. Après les explorations physiques et artistiques des corps qui ont eu lieu sur scène, les festivités qui suivent sont l'occasion de rencontres qui mèneront à d'autres explorations des corps. Pour beaucoup, Carmagnole est une « *grande cour de récré* » et les adultes sont comme de grands enfants qui jouent.

Ces premiers éléments me permettent dès à présent d'affirmer que l'enjeu de Carmagnole est avant tout social dans et pour la communauté. Parler d'une performance Carmagnole, c'est parler d'un ensemble dont le fait de distinguer les parties est moins intéressant que de parler du tout. C'est pourquoi, l'analyse s'attarde sur la performance dans la globalité telle que décrite au chapitre 3 comme expérience, « *action, interaction, and relation* » Schechner (2006, 30), plutôt que sur

⁶⁴ Par « *corporatif* » ou « *corpo* » en jargon, on entend les numéros qui sont créés spécialement pour des événements privés de type corporatifs (ex : fête de Noël d'entreprise). Ils répondent à une esthétique particulière, passe-partout, avec suffisamment de technique pour impressionner, mais pas trop car les numéros ne sont pas joués devant des connaisseur.se.s, des costumes et maquillages souvent classiques. Nous ne sommes pas, dans ce cas, dans la réinvention des codes du cirque mais dans un rapport d'efficacité, investissement physique / rendement financier.

l'individualité des artistes et la singularité de leurs créations. Dans ce chapitre, je porte mon regard sur la dimension ritualisée de ces performances pour ensuite discuter des notions de relation et dialogue, d'espace de transition, de transformation par le corps et les sens.

5.2. Un enjeu social avant tout

5.2.1. La performance Carmagnole : un acte de rituel

On « entre » à Carmagnole après s'en être « *rapproché.e* », souvent par le bouche à oreille, par l'intermédiaire de quelqu'un.e qu'on connaît et qui en a déjà fait l'expérience. Il n'y pas de promotion autour des événements Carmagnole auprès du grand public. En y entrant, c'est-à-dire en allant à un cabaret Carmagnole, on fait un vrai choix, un plongeon. « *Un autre monde dans lequel tu entres, tu veux y rester ou tu veux pas ou tu rentres pas. J'ai l'impression que c'est un mode de vie en fait* » (P2). Par cela, la personne veut dire qu'on y entre pour vivre une expérience sociale globale, qui dépasse celle d'un spectacle. Dans les discours, une opposition symbolique est faite entre le monde « *normal* » et le « *monde de Carmagnole* ». D'ailleurs, entre plaidoyer et manifeste, chaque cabaret débute par une tirade, une annonce à la fois des intentions artistiques et politiques que projette Carmagnole dans la performance. C'est une manière de faire un pacte avec le public qui consent alors à accueillir tout ce qui surgira lors du spectacle et du reste de la soirée. CÂPOTA s'ouvre sur ces mots « *Nous ne garantissons pas que vous allez être confortables tout le spectacle* », qui sont suivis d'applaudissements généreux indiquant manifestement que les gens sont là pour ça. En ce qui concerne les *Préliminaires Apocalyptiques*, c'est un véritable manifeste qui est proclamé⁶⁵. Carmagnole possède d'ailleurs une propension à proclamer des manifestes. Lors du *Cabaret Du Corps Dada*, l'intention annoncée est de créer « *de l'ambiguïté et du malaise* » (Haglund 2018) selon les mots de l'une des artistes, en se permettant d'être « *débridé.e, libre, insoumis.e* ». Aller à Carmagnole est un acte en soi qui nécessite de se départir de certaines de ses inhibitions, préjugés et peurs. Aussi Carmagnole passe-t-il un contrat avec le public « *si vous ne voulez pas regarder, vous pouvez fermer les yeux... comme on fait dans la vraie vie face aux choses*

⁶⁵ (Malheureusement la mauvaise qualité du système son fait faire perdre au public la quasi-totalité du message)

qu'on ne veut pas voir » (Bonin 2019). Avant chaque performance, on énumère alors un certain nombre de principes ; Carmagnole est un espace pour se donner des permissions, où il est recommandé de participer, où la bienveillance et le non-jugement sont à l'honneur.

Je l'ai mentionné au chapitre 3, c'est par l'accomplissement d'actes ou d'énoncés d'intentions que s'ouvre le rituel. La parole est performative dans le rituel, elle fait autorité en ce sens qu'elle enclenche une action vers un changement. Pour que le rituel ait lieu, il faut produire un nombre de tâches ensemble et individuellement, tâches issues de mises en scènes et de représentations corporelles. Si c'est un processus relativement courant dans l'espace de la performance artistique, comme l'a théorisé Schechner dans ce cadre-là, l'accentuation de ses caractéristiques au sein de Carmagnole indique l'importance de sa fonction. C'est la raison pour laquelle je voudrais développer ce sujet car il constitue un point d'entrée essentiel dans l'analyse. C'est le rôle de l'énonciation du pacte Carmagnole, en introduction des soirées, qui prend parfois des allures de manifeste et agit comme acte de séparation du monde connu permettant d'entrer dans l'expérience totale. Comme lors d'un rituel, l'adhésion à ces principes est nécessaire à Carmagnole, sous peine de se sentir décalé.e voire exclu.e. Dans chacun des cabarets, l'adresse faite au public sert à prendre acte de la réunion du groupe et à se préparer à accueillir ce qui arrive. « *En tant que public tu es averti, tu sais que tu prends le risque d'être offensé ou mis mal à l'aise [...] y'a une notion d'humilité nécessaire* ». (P3). Je rapproche ce moment de la phase préliminaire, telle que définie par Van Genep (1909) et re-théorisée plus tard par Richard Schechner. Opération décrite par Van Genep, elle permet d'agir comme « agent séparateur », pour quitter le monde « d'avant » et accéder à l'espace transitionnel. Cet espace transitionnel aussi dénommé phase liminaire ou liminale, constitue dans notre cas, la performance Carmagnole. Aller voir un spectacle de Carmagnole sans avoir pris la mesure de ces principes et sans adhérer à l'entente, c'est probablement passer à côté de l'expérience et en ressortir déçu.e voire dérangé.e. Dans le cadre de *Préliminaires Apocalyptiques*, le *bootcamp* fait aussi office d'agent séparateur, dans une mise en scène un peu exagérée pour en renforcer les effets. L'activité a pour but de créer un sentiment de collectif dès le début de la soirée mais aussi d'enclencher un changement de mode d'interaction sociale et un renouvellement des codes sociaux en général. Pour celles et ceux du public qui arrivent plus tard, ils.elles sont plongé.e.s immédiatement dans une ambiance qui a été modelée par cette entrée en matière. Ce procédé préalable, partie intégrante du rituel, sert un autre objectif;

il instaure de l'égalité au sein des personnes participantes face à l'expérience, « néophytes » (Van Gennep 1909) comme celles et ceux qui sont des habitué.e.s de Carmagnole, puisque chaque soirée est pensée comme une nouvelle expérience pour tous et toutes. Les personnes présentes sont alors prêtes à entrer ensemble métaphoriquement dans la phase liminale, le reste de la soirée, qui représente selon la théorisation du rituel, un espace où la structure sociale est différente de celle connue dans le « monde » quitté. J'intègre dans cette phase le cabaret mais aussi la fête qui suit. L'accès à cet espace d'expérience est ainsi rendu possible par la communauté constituée pour l'occasion en ayant adhéré à participer. Turner (1982) parle de « *communitas* » pour évoquer ces groupes spontanés et éphémères.

5.2.2. Une communauté d'Entre

Tou.te.s les personnes interviewées utilisent les termes de « *communauté* », de « *famille* » et insistent sur le fait qu'on vient à Carmagnole avant tout pour être ensemble. À Carmagnole, ces « *communitas* » sont composées des artistes et du public ensemble. La communauté prend vie et sens dans chaque performance et ce qu'elle a de temporaire, mais n'a pas vocation à exister en l'état au-delà du temps de ce temps-là. La communauté Carmagnole se formalise dans des actions symboliques qui se manifestent au travers d'emblèmes sensibles, matériels et physiques. Le public a été invité, pour ne pas dire fortement encouragé, à venir en costumes, comme les artistes, et la semi-nudité est accueillie. Les différentes formes de maquillages, grimages ou ornements exhibés pendant la soirée, typiques des pratiques de bon nombre de rites, matérialisent l'action symbolique de se détacher de la structure sociale qui encadre. C'est une manière, dans le rituel, de prendre de la distance avec son soi social puisque cette transformation physique, externe donne l'autorisation d'être une autre version de soi, et favorise un processus d'altération du soi plus profond. Elle permet aussi de se fondre dans un collectif dont l'hétérogénéité fait justement son unité. Dans ce moment-là, tout le monde est au même niveau. Comme je le nommais, ces communautés temporaires permettent de s'extraire des règles sociales qui régissent la vie en dehors de cet espace-là et de participer à un autre monde social. Les attributs du dehors ont disparu, la cohésion du groupe se forme ainsi tout naturellement. Un interviewé parle « *d'énergie de vie* » (P2). On se réinvente en quelque sorte, dans le groupe. Victor Turner parle de « *flow* » (1982, 57) qui naît de

cette communauté et qui fait place à une forme de laisser-aller où, bien que l'on ne remarque pas de perte de conscience (comme c'est le cas dans d'autres types de rites), moins d'égo s'exprime. Cela permet d'être dans une certaine communion avec son environnement et de s'engager dans le moment de manière naturelle. C'est le propre de cette phase liminale que de constituer un espace transitionnel incarné à Carmagnole par un réel désir de changement, de soi et de l'espace social. Cette inclination révèle aussi les codes du carnaval théorisés par Bakhtine (1970) lors de son travail sur Rabelais, le carnaval étant une référence forte à Carmagnole. Les expériences carnavalesques procurent à l'individu le sentiment de faire partie indissoluble de la collectivité. C'est bien l'intention ultime du carnaval que de créer, par l'intermédiaire de ces fêtes, une sorte de catharsis pour une résurrection, un renouveau. Il n'est pas surprenant que dans l'un de ces cabarets, Carmagnole parle d'apocalypse, littéralement « annonce », l'annonce d'un monde nouveau, qu'il faut imaginer et incarner pour se réinventer. Or l'engagement du public enclenché par ce qu'on pourrait appeler le carnaval Carmagnolesque ou le Carmagnole carnavalesque, grâce à la création de la communauté temporaire, floute la frontière artiste / spectateur.trice, comme c'est le cas au carnaval. « Les spectateurs n'assistent pas au carnaval, ils le vivent tous, parce que, de par son idée même, il est fait pour l'ensemble du peuple. » (Bakhtine 1970, 15). Ce brouillage des rôles, dans et par la communauté spontanée, est au cœur des enjeux des performances de Carmagnole. Il.elle.s sont déguisé.e.s, ils participent à la fête, certain.e.s finiront par monter sur scène. Aussi, me semble-t-il plus pertinent de parler de spectateurs-participants et spectatrices-participantes à la performance.

« On ne regarde pas le carnaval, pour être exact, on ne le joue même pas, on le vit, on se plie à ses lois aussi longtemps qu'elles ont cours, menant une existence de carnaval. Celle-ci pourtant se situe en dehors des ornières habituelles, c'est en quelque sorte une « vie à l'envers », « un monde à l'envers ». (Bakhtine 1970, 180)

Cette communauté temporaire des artistes et des spectateurs-participants et spectatrices-participantes est la condition *sine qua non* à la création de l'espace liminaire, qui crée un autre ordre social, au sein duquel peut se ré-imaginer le monde du cirque et la société au sens plus large. Cet espace d'Entre au sens de Gruzinski (1999), d'entre les mondes sociaux, et d'entre les mondes du cirque ouvre vers la possibilité d'exutoire, de catharsis où l'on peut envoyer valser les structures habituelles et les normes en place en-dehors. Aussi, les soirées Carmagnole créent-elles une conscience collective qui fait de ces moments une expérience sociale et humaine au moins autant

qu'une proposition artistique et c'est pourquoi ses implications sont artistiques autant que sociales dans le milieu du cirque. Elles représentent un espace artistique libre des codes et des affiliations du cirque pour défaire les règles du milieu. Grâce à ce processus, Carmagnole peut, momentanément *a minima*, rebattre les cartes d'un milieu fortement structuré et ordonné. Cela commence selon moi par le fait que la mise en scène de la prouesse a cédé le pas à d'autres types d'écritures scéniques qui entretiennent un autre rapport à l'échec, échec qui se retrouve alors plutôt dans la notion de rater telle qu'elle puise des bases conceptuelles dans la pensée queer. La performance de Carmagnole valorise l'essai pour ce qu'il est et enjoint à savourer le plaisir qu'il y a à explorer ou à endurer le ratage et ses conséquences comme autant d'opportunités de réinventer la discipline.

5.3. Démonter les cadres du milieu

La notion de rater ou de raté que je développe dans cette analyse de la création de cirque se rapproche de celle qui est entendue dans la pensée philosophique queer sous le terme de « *failure* » chez Judith Halberstam, auteure queer d'un ouvrage intitulé à juste titre *The Art Of Failure*. Elle se distingue de l'échec, qui représente une menace dans un système productif alors que le raté est à l'inverse envisagé et assumé comme volonté de non-production, non-reproduction et ultimement comme quête d'utopie. La philosophe américaine utilise ici le terme de « production » en tant qu'engagement dans le système productif - création de valeur telle qu'elle est reconnue aujourd'hui, principalement financière et avec une idée d'efficacité - et entend « reproduction » dans le fait de souhaiter reproduire un modèle dont on a hérité, de transmettre du passé pour construire une situation pérenne. Le raté, la vulnérabilité, l'inefficacité, l'oubli, l'absence de logique sont alors autant de ressources pour une nouvelle créativité. Le ratage possède chez l'auteure une dimension politique comme potentiel de « déformatage » et il devient une manière d'imaginer un autre futur possible, non calqué sur ce qu'on connaît déjà et sur ce qui semble être la seule option possible. Dans cette vision utopique, le rater est une invitation à engager un acte conscient et consenti d'imagination en dehors des cadres connus, vers l'ailleurs, vers une autre manière d'être et de faire. Aussi, l'acte de rater, formalisé par la posture queer dans cette étude de

la performance du cirque, et s'incarnant dans le processus du ratage, représente-t-il un refus des traditions et des conventions et un désir de se projeter dans une manière alternative de créer.

5.3.1. Dédramatisation de la performance

Un cabaret Carmagnole est un espace de représentation de cirque tel qu'il n'en existe aucun autre à Montréal : un espace pour dédramatiser la performance, en tant qu'objectif de réalisation quelle qu'elle soit. Dans ce contexte, les performances de Carmagnole sont définies par les artistes comme des « safe space », des endroits « bienveillants » et « sécurisants » où l'on peut se sentir libre d'exprimer sa créativité sans limite, dans le respect du groupe. De rater même. En cela, Carmagnole lutte contre la norme de productivité qui domine le cirque québécois et qui formate – pour ne dire, opprime - ses artistes dans un système qui n'autorise pas le moindre doute ni une quelconque imperfection dans l'exécution. Dans un milieu du cirque où la référence est l'hyper-performance, cela correspond à une grosse prise de risque pour l'artiste québécois.e sur la majorité des autres scènes montréalaises hormis Carmagnole et quelques rares autres espaces plus tolérants que la moyenne. On pourrait évoquer les cabarets Cirquantique, en comparaison, qui offre aussi un espace de présentation de numéros plus ou moins aboutis, devant une communauté élargie. Si c'est un événement prisé du milieu, et très accessible, ouvert à une sélection d'artistes plutôt éclectiques, la démarche reste moins sociale et la forme moins éclatée. La sélection se fait à partir de la soumission d'une vidéo du numéro. Il n'est pas tellement question de laisser libre court à l'imagination du moment de l'artiste. Le cabaret se déroule de manière structurée et sans trop de surprise et les attentes du public, quoique tolérant et présent, et avant tout présent pour soutenir le milieu, sont plus élevées. Carmagnole, « *c'est un cadeau qu'on nous fait de pouvoir être là.* » me dit Valérie Doucet, pourtant artiste de renommée internationale.

Carmagnole se présente comme une plateforme d'essais pour les artistes, une scène d'explorations où ces dernière.s peuvent montrer de nouvelles créations, de nouvelles techniques ou encore des étapes de travail dans un environnement bienveillant. Éliane Bonin n'a d'ailleurs souvent pas vu à l'avance la forme définitive des œuvres ou ébauches qui seront présentées. Elle fait confiance aux artistes et les encourage à aller puiser en elles et eux, une proposition la plus personnelle ou exploratoire possible. « *Si tout le monde venait avec un numéro super ficelé, super terminé, je ne*

sais pas si ça l'intéresserait. Elle [Éliane Bonin] est contente de nous voir tenter des choses » me dit l'artiste Stéphane Gentilini. Le cabaret est une surprise, il se crée sur le moment, il n'a pas été répété et nombres de numéros et interventions sont en partie improvisées et assumées comme tel.le.s. Le trio d'animatrices a pré-écrit une partie des scènes lors d'une « résidence improductive » de quelques jours : écriture automatique, prise de substances psychédéliques ; marches en forêt, techniques d'improvisations. De ces jeux créatifs ont émergé le thème du cabaret ainsi que quelques sous-thèmes et des ébauches de personnages. Le reste jaillit sur scène en improvisation. C'est une opportunité de tester des choses, de sortir de sa zone de confort. Une carte blanche sur une scène qui fait table rase de toutes les attentes et repères. À Carmagnole, le principe du risque, si présente au cirque, est incarné par l'acte de « *se donner la permission* », le maître mot dans ces soirées-spectacles puisqu'il s'agit de tenter plutôt que chercher à montrer ou démontrer un savoir-faire. La « *permission de laisser aller n'importe quoi qui vienne* » selon un.e autre performeur.e. Or, se donner des permissions est éminemment politique puisque cela signifie ne pas demander le droit à une autorité officielle extérieure de les accorder. Ne pas se soumettre à des règles qui dictent ce qui a le droit d'exister. Éliane Bonin parle d' « *exploration improductive* » où l'improvisation permet d'assumer l'imprévisible et d'accepter la multiplicité des expériences de chacun.e des participant.e.s artistes et des membres du public. Or, cette exploration s'exprime chez la majorité des artistes qui présentent une prestation à Carmagnole par la quête de ne pas reproduire les codes hérités des écoles et des organismes par lesquels il.elle.s ont été modelé.e.s, et se déploie comme une opportunité de désapprentissage. « *C'est brut. Ça permet de se casser la gueule* » (Lévesque, 2019). Désapprendre pour se déformer et pouvoir créer du nouveau. Pour les jeunes issu.e.s des formations classiques, telles que l'ENC, c'est une occasion extrêmement importante d'expérimenter autre chose que le régime imposé comme le seul qui vaille, pendant leur cursus. Même si ni Carmagnole dans ce qu'il représente, ni les différent.e.s artistes des performances ne donnent de portée intellectuelle aux créations, l'invitation à l'exploration artistique et à l'expérience sociale est en soi un geste politique d'affirmation d'autres possibles et assumé comme tel. À la faveur de l'espace liminaire que sont ces performances, où les statuts et structures sont transitoires, ambigües, ces espaces performatifs sont un passage obligé d'imperfection et d'incertitude pour les créateur.trice.s de cirque qui souhaitent laisser derrière eux.elles leurs carcans et se régénérer en tant qu'artistes et en tant qu'individus, et par la même occasion, participer à renouveler le cirque. Carmagnole offre la possibilité de se détacher de l'égo induit par

la peur de rater sa prestation. « *C'est pas grave si tout va mal. Le public est là pour avoir du fun* » (Gadbois, 2019). S'autoriser à rater, c'est non seulement se régénérer en tant qu'artiste mais c'est aussi « risquer » de prendre du plaisir en offrant une proposition artistique personnelle plutôt qu'en répondant à une commande extérieure « *aller ailleurs que là où on va d'habitude.* » me dit l'acrobate aérien Fabio Dorea. Pour Valérie Doucet cela signifie « *Travailler dans le plaisir, pour être créatif, sinon tu es dans le conditionnement* ». Une opportunité de se défaire des attentes qu'on projette sur soi et qui limitent sa créativité et sa liberté d'entreprendre en osant rater. « *The concept of practicing failure perhaps prompts us to discover our inner dweeb, to be underachievers, to fall short, to get distracted, to take detour, to find a limit, to lose our way, to forget, to avoid mastery* » pour reprendre les mots d'Halberstam (2011, 121). Rater et se perdre pour trouver de nouveaux chemins créatifs. Valérie Doucet, ancienne diplômée de l'École Nationale de Cirque de Montréal, dont le CV dresse une liste d'expériences significatives dans des compagnies européennes et canadiennes prestigieuses, précise ce que cela implique pour elle et les artistes qui participent à Carmagnole :

« Il n'existe aucun terrain d'expérimentation où on peut se tromper [à Montréal] [...] tu te mets vulnérable, tu te mets à nu mais de juger que tu fais quelque chose de différent de d'habitude, ça devrait pas exister cette chose là et j'ai dû désapprendre cette chose-là de l'école ». (Valérie Doucet, 2019)

En effet, l'exploration non-productive encourage aussi la mise à nu d'une certaine vulnérabilité et le partage d'authenticité. C'est le cas par exemple d'artistes qui confient ne pas trouver leur place dans la communauté artistique du cirque montréalais. Deux prestations sont notables à cet égard. L'artiste Fabio Dorea livre un numéro de tissu aérien lors duquel il fait part avec des mots, de ses doutes et insécurités en tant qu'homme gai quarantenaire et artiste de cirque au Québec. Il mixe dans sa performance du jeu de théâtre, issu de sa formation initiale, et de la technique aérienne. Corey Tomicic, un autre performeur fréquentant la caserne et s'initiant depuis peu au Drag-queen dans des cabarets à thème de Montréal, dévoile pour la première fois son personnage Drag à la communauté de cirque réunie. Véritable *coming-out*, le public l'accueille. À la suite de cette performance elle occupera lors de plusieurs événements de la communauté comme le spectacle de l'école de la Caserne et un cabaret Cirquantique, le rôle de Maîtresse de Cérémonie. Deux intenses moments d'intimité offerts au public qui les reçoit dans le respect et les encouragements généreux.

Rater, c'est enfin le refus de produire dans un acte performatif militant et politique, permis dans ce cadre-là. Dans *Préliminaires Apocalyptiques*, un jeune acrobate radical, Tristan Robquin, récemment diplômé de l'ENC propose une performance non-acrobatique qu'il appelle son « essai », où aucune de ses tentatives n'aboutit. D'essai en essai, ce qui l'intéresse est de suivre des « états » d'être et de corps qui feront naître des mouvements, qui ne soient justement pas générateurs de formes. Il se place en totale négation des codes usuels de l'acrobatie en ne cherchant pas la production de configurations esthétiques reconnaissables et se dégageant de tout formalisme. Le numéro n'est pas écrit à l'avance mais s'est improvisé sur scène pour l'occasion, en fonction des émotions qui ont traversé l'artiste pendant la représentation ce qui donnait lieu à une structure fortement performative et inclassable en termes de genre. La notion de rater se déploie ici dans un rejet total de la technique circassienne et de la maîtrise.

Offrir une place à l'expérimentation, à l'erreur, à l'imprévisible et enfin à l'intime, est ainsi une forme de résistance et un acte d'engagement pour une autre vision du cirque mais aussi du monde social. Puisque la réalisation d'une technique ou d'une esthétique identifiables n'est plus au cœur de l'intention mais que c'est la participation qui est avant tout valorisée en portant l'attention sur l'expérience, les cabarets Carmagnole questionnent les notions de réussite et du rater. Mettant de l'avant la multitude de subtilités qui existent entre ces deux pôles, elle les rend ainsi inconséquents. Se remettre au centre de l'expérience, c'est, même momentanément, se réapproprier une temporalité, un désir et donc entrevoir un autre futur possible en tant qu'artistes-créateur.trice.s et en tant qu'humain.e.s. C'est se donner plus d'options pour créer et habiter la communauté. Aussi la place faite au ratage et à l'exploration non productive, dans ces espaces d'explorations créatifs peut être mieux comprise comme une catharsis et joue un réel rôle de régénération de la création circassienne à Montréal.

5.3.2. Dépolarisation artistique

La dés-identification à une communauté extérieure comme autorité supérieure de légitimation, s'accompagne donc d'une dé-hiérarchisation artistique. Carmagnole étant aussi l'occasion pour les artistes de donner une première présentation avant de chercher une diffusion plus grande.

Valérie Doucet me parle du duo de danse acrobatique qu'elle a présenté le soir des *Préliminaires Apocalyptiques*, « *petit projet bonbon* » et qui est né d'une rencontre par le jeu entre elle et son partenaire lors d'entraînements informels à La Caserne à Montréal. Elle décrit un dialogue acrobatique à deux qui suit leurs intuitions et qu'ils ont adapté selon les réactions du public de Carmagnole le soir du 16 mars. C'est Carmagnole qui les fait monter sur scène pour la première fois, dans une version non-aboutie. Carmagnole fait alors office de « pépinière ». Ces cabarets deviennent d'ailleurs de plus en plus un « *incontournable* » pour beaucoup d'artistes. D'autres fois, le numéro présenté le soir du cabaret ne sera plus jamais montré dans cette forme-là car il était l'exploration d'une étape de travail, juste improvisé ou créé juste pour l'occasion ou qu'il ne pourra pas nécessairement être reçu tel quel, dans d'autres contextes. C'est le cas du numéro de vélo acrobatique dans lequel Francis Gadbois se prend pour un singe de cirque. Vêtu d'un string et un petit chapeau carré sur la tête, il exécute des figures relativement communes mais hautement techniques au gré des jetés de fouet d'un faux dresseur, debout au milieu du cercle que l'acrobate dessine sur scène. L'homme-singe semble traversé de pulsions sexuelles que le dresseur tente de réprimer. L'artiste me précise que son numéro n'a pas été bien reçu par le public, plus classique, du Monastère. Ce soir-là à Carmagnole, le public rit à l'impertinence du jeu physique au travers de ses caricatures et d'un certain degré d'exhibitionnisme mais l'artiste m'explique qu'il ne s'exposerait pas de la même manière sur les autres scènes montréalaises. C'est un cirque cathartique où l'intention est avant tout dans le plaisir et le partage. « *Amuse-toi ! Et c'est chouette, y'a pas beaucoup d'endroits où tu peux faire ça* ». Le numéro de clowne d'Éliane Bonin *Labiasplastie* sur lequel je reviendrai plus tard est accueilli dans certain.e.s communautés habituées aux performances irrévérencieuses telles que les communautés LGBTQ2S+ et alternatives du Studio 303 ou du festival *Phénoména*. Pour d'autres encore, artistes en devenir ou amateur.trice.s aguerri.e.s, Carmagnole est une première opportunité de performer, le cabaret n'exerçant aucune distinction de statuts entre les personnes ayant une activité professionnelle reconnue et celles qui pratiquent de manière récréative. Ainsi tout le monde y trouve son compte. Dans ce contexte, cela permet parfois d'inverser les potentiels puisque les professionnel.le.s de grande renommée, en sortant du cadres des créations pour lesquelles il.elle.s sont reconnu.e.s, prennent parfois plus de risques que les autodidactes qui eux.elles peuvent avoir plus l'habitude de performer dans un environnement inconnu et insécurisant. Les catégories habituelles qui structurent le monde des artistes sont remises en mouvement, moins stables et les clés de lecture

de la performance sont décalées. Celui qui se mettra plus en danger artistique, celle qui saura surprendre, gagneront peut-être en indulgence ce que l'artiste qui exécutera son savoir-faire gagnera en admiration. Ou inversement. Et puis, le cabaret Carmagnole est une occasion pour les artistes montréalais aux carrières internationales de jouer « à la maison », pour leur milieu. « *Tout.e.s les ami.e.s qui sont là ont envie de jouer [...] parce que ça fait du bien de remonter un petit truc en urgence, avec les potes. Et de jouer à Montréal* » (Gentilini 2019).

Tout cela est rendu possible par le fait que le public et les artistes sont ensemble, dans une relation d'égal à égal. On pourrait en outre argumenter que c'est un voyage dans l'incertitude également pour les spectateurs et spectatrices qui font une expérience qui les place en dehors de leur zone de confort et de leurs repères sociaux. Le public est là pour être surpris mais aussi pour encourager les tentatives artistiques. Ce qui prime c'est « *l'union avec le public et le respect mais on n'est pas là pour séduire* ». C'est dans la relation que Carmagnole prend son sens disent-il.elle.s tou.te.s.

« Il y a un rapport direct avec le public par rapport à quand tu joues dans les gros shows. Il y a moins de scénographie dans ces petits cabarets, j'aime ça parce que tu peux faire un mouvement et aller chercher des yeux quelqu'un. On joue, pour moi c'est super ludique ces moments. On peut un peu déconner et ça fait du bien » (Gentilini, 2019)

Aussi la question de la réception des œuvres artistiques se pose différemment d'un spectacle classique. Le public-participant a été préparé à n'avoir aucune attente artistique. « *On n'aime rien vraiment mais on est toujours surpris, et ça c'est vraiment cool* » me dit un couple de spectateurs. Carmagnole n'impose pas d'adhérer à tout mais néanmoins encourage la pluralité sans remettre en question la pertinence de rien. « *Ça sert à rien d'être entouré de gens qui sont d'accord avec toi ça fait pas avancer grand-chose [...] c'est important d'avoir d'autres manières de penser et c'est pas grave en soi [...] il faut reconnaître que ça existe.* » (P2). En effet, pour le public, c'est également un espace où l'on s'autorise à vivre une expérience sociale et artistique nouvelle, individuelle et collective. Toutefois, face à cette expérience collective, le niveau d'implication personnel est laissé libre et peut évoluer pendant la soirée, telle que le nomme précisément une des membres du public :

« La manière dont ils disposent la salle aussi on pouvait être plus ou moins proche de la scène, on pouvait être debout, on pouvait danser ou aller au bar et y'avait quand même plein d'espaces différents qui permettaient différents niveaux d'engagement face à la soirée et l'interaction avec les gens n'était pas invasive » (P1)

5.3.3. Un espace artistique d'Entre

Dans cet espace intermédiaire où l'on se donne tous les droits, Carmagnole célèbre la porosité des frontières disciplinaires. Les filiations habituelles n'existent plus, c'est un monde sans frontière artistique. Il n'y a aucune homogénéité entre les numéros et la multiplicité est célébrée non pas comme un assemblage de différences mais comme un réel partage des influences. Cela fait résonner la pensée de Gruzinski (1999) où les singularités sont des expressions passagères et changeantes d'un monde multiple non-uniforme. Il en est de même des types de propositions performatives. Pour renchérir sur une citation présentée plus haut, ne pas opposer la création de type « *corpo* » à des propositions plus performatives ou engagées, c'est lutter contre le principe de binarité. Les oppositions qui organisent le monde, et en l'occurrence le milieu du cirque, n'ont plus de sens ici. Carmagnole célèbre la joie de ne plus devoir classer et classifier en fonction de références techniques, esthétiques et disciplinaires, en résistant aux critères de valeurs et à nos dispositifs sociaux et mentaux de légitimation. De surcroît, comme le carnaval, il joue avec l'ambivalence des images et des symboles en réunissant et amalgamant les thèmes tels que le sacré et le profane, le sublime et l'insignifiant, la sagesse et la sottise, la naissance et la mort. Les intermèdes abordent des sujets très sérieux qui font suite à des passages légers sans prétention engagée. D'autre part, dans l'univers Carmagnole, il est difficile de distinguer ce qui est beau de ce qui est laid selon les critères conventionnels. Le corps plus vieux, poilu, androgyne peut apparaître aussi beau que celui sculpté et féminin aux pieds pointés de deux artistes aux sangles sur le même agrès. J'y reviendrai plus longuement dans la partie sur le corps à Carmagnole. C'est pourquoi la performance Carmagnole combat tout type de différenciation artistique ou circassienne, telle qu'elle est généralement appliquée dans le milieu avec des programmations, lieux de diffusion et des publics spécifiques en fonction des types d'esthétiques ou de propositions artistiques. La diversité des propositions est pensée ensemble plutôt que de manière segmentée, en silos. En ne cherchant pas à lisser le cabaret vers une esthétique commune qui participe à créer la norme et la référence, Carmagnole lutte contre un système qui s'est construit sur des mécanismes de starification et marginalisation et réussit ainsi, à décentrer le regard. Le cabaret provoque des aller-retours sensibles entre des polarités qui n'ont désormais plus vraiment de bien-fondé car elles sont mises en situation de cohabitation, de dialogue et d'enrichissement respectifs. Ainsi, dans une

optique de décloisonnement des mondes et de mouvement, Carmagnole se révèle être un lieu de traversées entre les références artistiques qui sont traditionnellement imprégnées de ce que Judith Butler nomme les principes d'oppositions discursives. Ces espaces de Carmagnole permettent de se détacher d'un système de valeur inscrit dans le milieu circassien et le social au sens plus large, Preciado dirait « se désidentifier », « pour reconstruire la subjectivité endommagée par le performatif dominant ». (Preciado 2019a, 105). La performance de Carmagnole se distingue par une créativité qui se renouvelle et sa vocation se manifeste par conséquent dans le potentiel socio-artistique qui jaillit lors de chaque cabaret. C'est un système en interdépendance. Car chacune des actions menées dans la performance force l'ensemble à s'adapter et à se réorganiser sans cesse face au potentiel d'influences multiples et concomitantes et les opportunités offertes par cette multiplicité. La performance Carmagnole ne revendique pas d'identité spécifique, qu'elle soit esthétique ou politique ou sociale. Elle ne cherche pas à promouvoir de nouveaux codes établis mais favorise le métissage interdisciplinaire comme un moyen de lutter contre la normalisation de l'expérience et de la relation au monde. Car en effet, Judith Halberstam citant Scott, nous rappelle que la lisibilité est un instrument de manipulation et ensemble ils encouragent ce qui semble s'appliquer parfaitement à Carmagnole, c'est-à-dire une « more practical forms of knowledge that he calls *metis* and that emphasize mutuality, collectivity, plasticity, diversity, and adaptability » (Halberstam 2011, 10). Les décalages et la fantaisie, la « non-lisibilité » agissent comme des discontinuités dans le territoire bordé et définitif d'un certain cirque dominant. Carmagnole renverse les modèles d'un cirque établi fortement codifié et prévisible en un espace de « Devenir cirque » aux échos Deleuziens. La communauté et la création ainsi pensée en rhizome, s'abreuvant de diverses sources artistiques qui se répandent ensuite dans la communauté circassienne est une véritable traversée des mondes. Or cette traversée est aussi qualifiée par le philosophe espagnol Paul B. Preciado de « tremblement », faisant référence à l'auteur créole Édouard Glissant s'étant longuement penché sur les questions de la relation et de l'hybridation :

« Édouard Glissant appelle « un tremblement ». La traversée est le lieu de l'incertitude, de la non-évidence, de l'étrangeté. Ce n'est pas une faiblesse, c'est une puissance. « La pensée du tremblement, dit Glissant, n'est pas la pensée de la peur. C'est la pensée qui s'oppose au système. » (Preciado 2019a, 33)

Il me semble que cela caractérise parfaitement ce qui est en jeu dans ces espaces de performance. L'espace non hiérarchisé, sécuritaire et multiple de la performance Carmagnole est une invitation à retrouver de l'« agentivité » - traduction de « *agency* » en anglais -, une autre forme de

citoyenneté pour soi et pour faire évoluer les structures sociales, dans l'expérience performative au sens large, en tant qu'artiste ou que public. Ce processus est également rendu possible par le fait même que tous les corps sont engagés dans une relation par l'intermédiaire de la performance. En effet, cela se passe en mettant le corps au cœur de l'expérience. Pour rappel, Paul B. Preciado dit que le corps est une chose publique, et je préciserais en rajoutant qu'il est aussi, conséquemment, une chose politique. Or à Carmagnole précisément, il y a un enjeu très important à traiter de la question du corps.

5.4. Le corps au centre d'un processus d'émancipation

Paul B. Preciado indique que les régimes de société hétéro- et homo- sexuels, impliquent « une restriction chorégraphique des possibilités gestuelles du corps » (2019b). On ne parle pas du cadre des pratiques artistiques du corps évidemment, mais plutôt des utilisations du corps dans nos espaces publics et privés. C'est pourquoi, continue-t-il, il est important de chercher des occasions pour expérimenter le geste et le corps au-delà des régimes normatifs et des conventions. Cela procure un désenclavement psychique et social. Plus précisément selon lui, l'expérimentation de la « multiplicité radicale de désirs et des corps, des formes de vie, des pratiques et des sexualités » est une « thérapie politique et une émancipation cognitive » (2019b). C'est ce que, d'après moi, propose Carmagnole dans une certaine mesure. Reconnecter avec ses sensations, ses sens. Carmagnole encourage chaque personne à aller chercher ses propres désirs issus de son expérience et de ses fantasmes, les reconnaître, les regarder en face, les accueillir. Accueillir ceux de la personne en face comme une possibilité parmi d'autres.

En plus du rôle que les cabarets Carmagnole jouent dans la communauté du cirque québécois, ces soirées-performances ont aussi comme objectif d'être des espaces d'émancipation personnelle et collective. Les performances de Carmagnole proposent une conception non normative du corps et encouragent une reconnexion avec les sens et les sensations. Comme le philosophe expérimental Preciado décrivant l'expérience de son propre corps, en transformation sous l'auto-injection de testostérone et qu'il ne reconnaît plus, les artistes et spectateur.trice.s participant.e.s sont projeté.e.s

dans un univers où le brouillage des codes d'identification sociale donne la place pour redéfinir les échanges à partir des nouvelles expériences physiques et sociales offertes ici. Or, c'est précisément une ambition de Carmagnole d'engager les individus, par l'expérimentation sensible, à changer leur rapport au monde.

5.4.1. Changer les représentations à partir des corps sur scène

À partir de ce que j'ai tenté d'établir plus tôt, il me semble possible d'affirmer que ce qui est mis sur le devant de la scène à Carmagnole est avant tout un corps sensible, un corps qui expérimente. Dans un premier lieu, « *On est dans le faire du corps, le corps capable. Le corps qui fait une expérience, qui ressent une expérience. On est dans l'empathie kinésique* ». Éliane Bonin précise que, dans la pratique du cirque telle qu'elle la conçoit, « *on s'arrête pas à l'image sur la rétine, on rentre dans l'expérience tactile. Pour faire l'expérience de l'incarnation et ses possibilités* ». Selon elle, le cirque est un art qui s'adapte aux capacités de chacun.e, et qui n'est pas là pour inspirer la beauté ou la perfection, comme le fait de développer des abdominaux pour être beau, mais pour inspirer la capacitation, *l'empouvoirement*, c'est-à-dire travailler ses abdominaux parce que c'est nécessaire pour atteindre certaines capacités ou attendre certaines sensations. C'est à cet endroit-là que le cirque Carmagnole projette sa force d'inspiration. Cela rappelle d'ailleurs une des prémisses du cirque social. Bien que Lili parle de faire, elle parle avant tout d'expérience et de ressenti, pour soi. C'est pourquoi le corps qu'elle nomme « capable » ne correspond pas au corps maîtrisé et à la recherche de sensation de l'extrême décrite au chapitre 2 dans le corps acrobate de Marcos Nery. Il se rapproche plutôt du corps sensible, c'est à dire ce corps en constante adaptation, qui évolue en fonction de ses expériences sensorielles. Il est question d'un corps connecté à ses besoins et à ses sensations qui trouve de l'agentivité dans sa mise en relation avec le monde au-delà des conventions et certainement pas pour répondre à des exigences de performance.

Repartir du corps sensible qui se manifeste au travers de l'expérience du monde par la relation qu'il engage avec ce dernier, permet de donner la parole à des corps non normés et qui habituellement ont tendance à être emprisonnés par des jugements sociaux. En effet, Carmagnole présente des corps habituellement jugés subversifs car non hétéro-normés. En cela d'ailleurs, il

reste très proche des valeurs du cirque social présentées au chapitre 2 et c'est une des raisons pour lesquelles il attire bon nombre de personnes issu.e.s de cette communauté-là. Ne pas correspondre aux critères physiques et comportementaux de l'homme et de la femme hétéro-normée continue à apparaître comme un acte politique de contestation et d'indocilité. Parmi ces corps, se trouvent les corps marginaux, généralement associés à des comportements inadaptés et qui dérangent dans l'espace public. Habituellement, les communautés professionnelles du cirque québécois ont tendance à entretenir des corps performants et parfaits qui contribuent à faire l'apologie de l'éternelle jeunesse, efficace et productive. Même s'il n'est pas unique, et qu'il apparaît souvent aux côtés d'autres corps, les caractéristiques des uns et des autres sont fortement identifiables. Ici, il est question de montrer le corps, quel qu'il soit sans chercher à le stigmatiser, à commencer par le corps vulnérable. C'est le cas dans le numéro *Monsieur Shmitt* du *Cabaret Du Corps Dada* qui donne à voir des physiques qu'il est peu usuel de montrer sur les scènes de cirque montréalais, des corps qui ne sont pas parfaitement sculptés et adaptés aux techniques circassiennes. Abîmés parfois, laids, mais pourtant vivants, ils nous présentent leurs vécus sans faux-semblants. Les membres du trio qui forme ce soir-là, le collectif Opale Familia, sont passés par le cirque social Cirque Hors Piste, en tant que participant.e.s ou / et instructeur.trice. Dans des accoutrements pouvant donner l'impression d'être sales et démodés, les trois artistes proposent un numéro entre théâtre clownesque et acrobaties sur un ton comico-grinçant. L'acte est inspiré d'un intermède sanguinolent de la pièce *L'Importance D'Être D'Accord* de Bertold Brecht (1929). Monsieur Shmitt est manifestement un homme important et deux énergumènes cherchant à lui rendre des services, décident de le démembrer pour le soulager de ses douleurs. Ces « amputations » donnent lieu à toutes sortes de manipulations et portés acrobatiques en main à main. Les dialogues sont absurdes, cruels et frôlent le sadisme. La technique n'est pas au centre de la performance, mais elle n'est pas complètement négligée pour autant. Dans cette esthétique de rue en costumes de guenilles, les trois personnages-acrobates apparaissent en intermèdes tout au long du spectacle. Par des situations et des personnages qui présentent et assument l'idiot, le maladroit, l'absurde et le laid, nous sommes témoins d'une réelle revendication, une intention ferme de provoquer l'inconfort, de secouer les habitudes, réveiller et ouvrir les esprits. Grotesques, les personnages pourraient être qualifiés d'anormaux voire d'effrayants ou de fous. En arrière-plan, le numéro parle de survie, d'entraide, de la vanité de l'héroïsme. Ce qui semble délibérément mis de l'avant dans cette performance est un comportement de prime abord jugé comme délinquant, voire un peu

sauvage. La mise en avant de ces caractéristiques peu valorisées dans la société d'aujourd'hui donne l'occasion de regarder le laid, de repenser et reconnaître l'altérité des corps (Halberstam 2011) et finalement, d'envisager d'autres manières d'habiter sa physicalité, sa sensorialité. Le numéro d'Opale Familia permet de regarder les « bodies that matter » évoqués par Judith Butler (1993), c'est-à-dire les corps libérés des discours qui les encadrent et les enferment. Volpp (2017) parle de corps indisciplinés, ceux qui ne sont pas passés au crible de la normalisation citoyenne qui les domestiquent. Ces corps exposés sur cette scène, étranges, sales, prennent tout à coup une ampleur et un sens qu'ils n'auraient pas obtenus dans la rue, où ils auraient provoqué sans doute du dégoût, du rejet, voire de la judiciarisation. Ils existent tout simplement, au même titre que tous les autres. Dans le *Cabaret CÂPOTA*, une artiste, considérée comme obèse, témoigne du fait que son corps est ignoré dans l'espace public ce qui participe de la négation de sa personne. « *On n'ose pas me regarder donc on ne me voit pas. Pourquoi faut-il que je sois niée ?* » (Levesque, 2019). Usant de son corps comme d'un outil pour militer, sur scène elle veut inspirer de nouvelles perceptions de son corps en mettant de l'avant la solidité de sa structure qui peut servir d'ancrage, de base d'appuis. Face à nous elle nous impose sa présence. Debout, géante, elle récite un poème qui partage sa vision et son vécu de la sensualité et du désir, sans pudeur mais avec toute l'humilité et la vulnérabilité qui l'habitent. Il est possible de reconnaître ici une influence du théâtre de femmes québécois, bien représentatif dans l'emblématique pièce *Les Belles Sœurs* de Michel Tremblay (1965) : des femmes fortes dans tous les sens du terme, et dont les imperfections sont assumées. Devant cette scène carmagnolesque, nous n'avons d'autre choix que de la regarder et de considérer son corps, qu'il est alors difficile d'ignorer ou du moins sans pouvoir ignorer qu'on ignore si tel est le cas. Et puis, dans ce même cabaret, il y a les personnes non-binaires et les corps non genrés. Nombre de femmes sont fortement androgynes. Un numéro de sangle est donné par un homme travesti, grandes boucles blondes et talons. Une drag-queen chante. Le clown est en jupe. Deux très jeunes acrobates issu.e.s du cirque social du Petit Cirque Sablon inversent les rôles dans leur duo de main à main. La jeune fille solide porte le long garçon frêle. Généralement moins visibles, ou « invisibilisés » comme le dirait Butler (1993), ces corps porteurs d'histoires singulières, hors de la norme, se présentent ici fièrement et naturellement, dans l'espace de cette performance. Que ce soit par l'intermédiaire de l'interprétation de personnages ou dans un acte intime de mise en scène de soi, une forme de respect se dégage de la vision de ces corps et de leurs mouvements indisciplinés, désinvoltes mais surtout libres et indépendants. Face à nos préjugés,

c'est un moment pour apprendre à regarder autrement. Preciado parlerait de désirer autrement en apprenant à désirer « des corps sans pouvoir » tel qu'on reconnaît le pouvoir dans ses représentations sociales classiques et ainsi de penser à partir du plus vulnérable (Butler, 1993 ; Preciado, 2019a).

Faire de la place pour tous types de corps, c'est encore lutter contre les binarités qui enferment nos pensées. Comme on le voit depuis le début de ce chapitre, c'est une tendance générale, à Carmagnole, de s'amuser à décaler les images et idées préconçues associées à certains attributs ou comportements. Les cabarets et spectacles cherchent à neutraliser les clivages socialement construits. Les corps « fragiles » se retrouvent soudainement puissants et des corps forts, faillibles. Une jeune fille fait preuve d'une grande force au mâât chinois tout en contant, l'air de rien, des grands moments de vulnérabilité lors d'épisodes de prostitution. Ou encore, après un numéro de sangles où le corps nu de l'artiste est éclairé au stroboscope, jouant avec l'idée de tout dévoiler ou de ne pas laisser voir, le corps de la performeuse se retrouve inerte au sol. Le corps est passé de force brute en totale maîtrise à objet soumis. Il se fait manipuler, trimballer, déshabiller avant d'être exposé impudiquement. Ainsi, une personne ne se retrouve jamais identifiée au travers de la représentation qui est donnée de son corps puisque cette dernière est envisagée comme passagère, les corps s'exprimant plutôt par les états par lesquels ils sont traversés. C'est la mise en dialogue de ces états changeants dont les frontières symboliques, comme dirait Preciado, sont brouillées, qui intéresse Carmagnole dans sa volonté de décroïsonner notre vision de l'Humain.e. Comme je l'expliquais au chapitre 3, à partir de ces représentations multiples des corps, alliées à une expérience multiple du corps, il est possible d'apprendre à désirer autrement. Or ce « désirer autrement » signifie s'extraire des conventions en imaginant d'autres interactions possibles, d'autres modes de relation. Et finalement, par l'expérience du corps, il est possible, semble dire Carmagnole, de changer individuellement et collectivement.

5.4.2. Ré-érotisation de la relation au monde pour une nouvelle citoyenneté

À Carmagnole, le corps sensible est également un corps de désirs et de pulsions dont le caractère sexuel est placé au cœur de l'expérience du monde. Plus précisément, la sexualité représente dans

le cas des performances de Carmagnole, et particulièrement dans *Les Érotisseries*, un espace d'exploration symbolique et libérateur où il est possible d'affronter nombre des enjeux des autres sphères du social. Carmagnole invite artistes et public, par la chair, à confronter ses peurs pour ne pas se résigner à l'assignation du pouvoir. Le spectacle en question, unique création de Carmagnole, est une célébration des pulsions de la chair et met en scène des simulations d'orgie. Il n'y a pas de norme dans le désir d'un corps. Or le spectacle sort les corps et les types de désirs des oppositions dans lesquels ils sont souvent engagés dans des mécanismes de dénomination et de stigmatisation. Dans le jeu carnavalesque érotique des *Érotisseries*, les masques portés par tout.e.s les artistes participent à mettre en scène l'animalité qui se cache à l'intérieur de chaque être humain.e. Une animalité fêtée et exagérée dans une création qui joue entre les frontières du privé et du public en présentant des scènes très impudiques. Navigant aux limites entre douleur et plaisir, sain et malsain, la performance joue aux contours de ce qui est socialement acceptable ou non. Les artistes s'amuse avec les représentations afin de nous les faire ré-envisager ; ce qui a coutume de choquer est soigné et dédramatisé. Le sang sur une vulve est montré de manière bien plus ordinaire qu'un pénis en érection, ce qui est contraire aux représentations habituelles quotidiennes. Les performances mettent l'emphase sur la matière organique. La chair est exposée, de même que les poils et fluides divers tels que les larmes, la sueur ou le sang. On y entend des cris de jouissance autant que des râles de souffrance. Tout s'enchaîne et se mêle en toute « normalité ». Une femme enceinte dont le corps habituellement dépersonnalisé et dés-érotisé se réapproprie sa féminité en offrant à moitié nue un numéro de tissu sensuel. Dans une société hypersexualisée où les énergies libidinales sont cantonnées à certaines pratiques et certains espaces, et restent contenues le reste du temps, non seulement le rapport au désir sexuel a tendance à être aliéné mais cela participe aussi à dés-érotiser et dépersonnaliser les autres sphères de la vie (Rosa 2018). En effet, on peut considérer la sexualité et l'éros comme « champ d'expérimentation performatif dans son rapport au monde de manière plus large » (Preciado, 2019b). Cela signifie que faire évoluer son rapport au désir et à la sexualité peut *in fine* modifier nos interactions et notre relation au monde en dehors des rapports sexuels. Or, la réappropriation de son désir, sexuel et de vie, passe par une confrontation aux peurs, aux préjugés, et aux refoulements intimes créés par une société schizophrénique. C'est ce qui est à l'œuvre dans *Les Érotisseries* et fortement encouragé dans chacun des cabarets.

Dans cette idée d'échange et de ré-érotisation du monde, les trois artistes des intermèdes des *Préliminaires Apocalyptiques* « font l'amour » au végétal pour « re-sensualiser le vivant ». Déguisées en grosses pousses dans plusieurs des animations, elles reconnectent avec la nature en lui donnant des intentions sexuelles. Ces scènes, au degré certain d'autodérision, prétendent tout de même faire passer un vrai message politique, qui semble faire référence à l'éco-sexualité, une forme radicale de militantisme écologique, concept initialement inventé par la performeuse et porno-militante américaine Annie Sprinkle et sa partenaire lesbienne Beth Stephens, et qui met de l'avant une « terre-amante » plutôt qu'une « terre-mère » : « The Earth is our lover » établit-elle. Cela passe par un certain fétichisme de la nature mais est aussi une invitation à changer son type d'interaction avec son environnement, à entrer dans une certaine relation physique avec lui. Si l'inspiration des travaux d'Annie Sprinkler n'a pas été confirmée, elle est perceptible. Il me semble d'ailleurs possible d'avancer l'argument selon lequel les intermèdes des *Préliminaires Apocalyptiques* ont été influencés par le spectacle queer *Earthly, an ecosex bootcamp*⁶⁶. Et si ce n'est pas le cas, les points communs sont saisissants. Or, les deux artistes américaines contemplant l'idée qu'en s'inspirant de la Terre, il est possible de s'ouvrir à d'autres types de genres et de sexualités, de possibilités plus grandes de connexion et d'amour. Pour reformuler Paul B. Preciado dont les travaux font écho à ces démarches (2018), il s'agit donc d'entreprendre une forme de révolution sociale en dés-érotisant notre relation au pouvoir et en érotisant notre relation à la planète, recréant le lien avec elle, alors que l'inclination ultime a plutôt été de nous convaincre que nous étions en dehors de la nature. La reconnexion avec le corps passerait donc aussi par la reconnexion avec le vivant et inversement. Aussi, est-il ici possible de revenir à l'exhortation du philosophe de dépasser les frontières qui catégorisent le monde vivant. Cette invitation ironique des artistes de Carmagnole à l'acte sexuel avec la plante est en fait une incitation au devenir-terre, au devenir-monde au sens Deleuzien du terme pour trouver une nouvelle citoyenneté. Et finalement, ces actes et représentations symboliques sur scène, débordent du cadre du spectacle pour teinter l'expérience de la foule du public.

5.4.3. Explorer le social par un corps en relation

⁶⁶ <http://sexecology.org/projects/earthly/>

Après le cabaret, les chaises et tables sont mises de côté pour laisser les participant.e.s, désormais masse indistincte, entrer dans la danse, les acrobaties et les caresses. « *Les gens se rencontraient par le corps, c'était beau* » note un des spectateurs-participants pour qui c'est la première fois (P2). La semi-nudité est toujours à l'honneur chez les participant.e.s à Carmagnole. Aussi la fête de Carmagnole est-elle un voyage entre les corps travestis, qui explorent d'autres facettes d'eux-mêmes, et les corps dépouillés, donnés à voir dans ce qu'ils ont de plus brut et cru. Corps nus se mélangent aux corps grimés côtoyant les corps plus *straight*. À l'instar de Judith Butler qui milite pour la revalorisation de tous les sens dans notre interaction avec le monde, le tactile est encouragé plus que d'ordinaire dans les cercles de socialité habituels. Chez les praticien.ne.s de cirque, le corps est moins privé et intime que chez les personnes qui n'ont pas ce genre de pratique physique. Il est commun de se montrer dans des positions peu conventionnelles en dehors des gymnases. Les artistes de cirque se massent, s'étirent, se manipulent, employant un toucher qui fait du bien mais qui n'est pas nécessairement érotisé. Carmagnole permet de faire déborder ces pratiques au-delà des murs des salles d'entraînement du cirque dans un contexte de performance et de fête. La fête de Carmagnole ressemble à un échauffement géant. En écho à Butler et Preciado Carmagnole est une invitation à repartir du corps, laisser les corps s'exprimer, s'exhiber, s'émanciper. « *Pas de gêne dans ce qu'on peut montrer mais pas sexuel. Le fait d'être sexualisé, libéré par rapport à ça, libère les interactions.* » En totale acceptation des différences de ce que son corps veut, le laissant aller naturellement vers la manière dont il a envie d'être utilisé. « *Ton corps est nice, je peux-tu l'essayer ?* » me dit Francis Gadbois pour donner le ton des échanges de la soirée. Les personnes se demandent si elles peuvent se toucher ou se grimper dessus. Comme prendre au pied de la lettre ce que notait Preciado « le corps n'est pas propriété, il est relation » (2015) ce qui ressort comme une pratique anachronique et paradoxale à une époque où le toucher est devenu tabou voire dangereux. Comme si ces espaces appartenaient à un autre temps – nostalgie du passé ou utopie du futur ? -. Les comportements régis par des principes du corps comme propriété cèdent ici la place à la découverte des corps et de son propre dans la relation. La reconnexion avec son corps et la connexion avec les corps étrangers est rendue possible par la confiance instaurée dans la communauté et des règles de consentement. Carmagnole est décrit comme un espace intime et les mots « plaisir » et « amour » apparaissent dans toutes les entrevues d'artistes et de la majorité des spectateur.trices. C'est à la fois ce que les participant.e.s viennent chercher dans ces événements et ce qu'ils déclarent comme une sorte d'incantation. Dans ce cadre-là, la plupart des échanges et

découvertes physiques sont plus de l'ordre des interactions enfantines que d'une réelle sexualisation des interactions. Cependant, impossible de nier une érotisation consciente et collective. Si pour certaines personnes présentes, ces rencontres paraissent impudiques, l'espace sécuritaire mis en place en début de soirée et qui a formé la communauté temporaire permet à la majorité des personnes interviewées de se sentir en sécurité pour accueillir cela. Reste que pour certain.e.s, c'est trop. Trop intimidant, trop érotique et un peu obscène et il.elle.s quittent la salle. C'est le cas d'une des personnes que j'ai rencontrées, qui me dit ne pas se sentir à l'aise, renvoyée à ses propres auto-jugements. Pour elle le processus n'a pas fonctionné. Or, comme Richard Schechner nous le rappelle, et pour garder l'analogie déployée au début de ce chapitre, dans le rituel celles et ceux qui restent en dehors de l'expérience en souffrent et si c'est le cas d'un nombre de personnes trop conséquent dans le groupe, il y a un risque de dissolution puisqu'il existe une co-dépendance entre tou.te.s les participant.e.s dans l'expérience. Dans le cas de Carmagnole, si ces réactions existent, elles restent néanmoins minoritaires et ne mettent pas en péril le vécu du groupe.

À l'heure où j'écris ce passage nous sommes en pleine pandémie COVID-19. Les spectacles physiques qui ont été complètement suspendus pendant des mois reprennent légèrement en petits formats distancés et extérieurs seulement. Les nouvelles règles d'hygiène pour éviter la propagation de la pandémie nous imposent de garder une distance de 2 mètres avec les personnes qui ne font pas partie de notre foyer. Il paraît loin le temps où nos corps momentanément carmagnolesques pouvaient s'approcher et se toucher sans risque, que ce dernier soit personnel ou social. Aujourd'hui le fait de se toucher ne porte pas seulement une charge émotionnelle et physique, il s'accompagne d'un potentiel danger social qui menace l'acte d'être criminalisé. Pendant ce temps, les peurs progressent. Peur de l'autre potentiellement porteur d'une maladie qui pourrait nous tuer ou un de nos proches, peur d'être accusé.e d'avoir transgressé les limites imposées par des mesures plus ou moins justifiées par le politique, la science ou encore la peur, tout simplement. Par ailleurs, les tabous ressurgissent avec les dénonciations #metoo qui, dans un processus nécessaire pour faire évoluer les mentalités et les rapports de force en pointant du doigt les dysfonctionnements sociétaux, renforcent les antagonismes. La liberté carmagnolesque n'est pas au goût du jour en ce moment. Mais qu'il fait bon lui redonner vie sur papier, en ces temps troublés.

Ce qui se passe lors de la fête entre en résonance avec la performance artistique pour en faire en une expérience totale. Comme je l'ai mentionné plusieurs fois, la notion de se donner des permissions est un élément central de l'expérience Carmagnole pour tou.te.s les participant.e.s. La fête est alors le lieu d'un autre type d'explorations qui ne sont pas directement liées à l'artistique, celles de désirer pour soi, de s'autoriser à désirer différemment, à d'autres endroits que d'habitude.

D'assumer le désir de ne pas faire ce qu'on attend de soi, de ne rien accomplir ou de ne pas désirer atteindre un but précis. Cela s'exprime par l'invitation faite aux participant.e.s par Krin Haglund en sa qualité de maîtresse de cérémonie en introduction du *Cabaret Du Corps Dada*, celle d'assumer une certaine « *bizarrierie* » explicité tel que : « *Si vous pensiez avoir parfois des comportements bizarres, cette performance nous montrera que vous pouvez aller beaucoup plus loin dans la bizarrierie* ». Le bizarre comme écho à la définition première du queer. Cette exhortation ne s'accompagne pas d'intentionnalité particulière mais représente plutôt une incitation au laisser-aller, à l'autodérision dérangeante, au fait de s'autoriser à aller dans des états sociaux, physiques, sensoriels différents ou à emprunter des chemins personnels, relationnels, émotionnels que l'on n'a pas l'habitude de visiter pour proposer de nouvelles formes créatives, au niveau de la scène, ou de nouveaux types d'interaction au niveau du social. « *Permission de laisser aller n'importe quoi qui vienne* » (Bonin, 2019), sans jugement. « *La non-normativité de l'espace Carmagnole permet des états de corps différents ce qui permet de laisser une place à n'importe qui sur le spectre ce qui est jugé « rassurant »* (P1). C'est au sein de ce large spectre, nommé ainsi par une des spectatrices-participantes, que la notion de normalité, soudain élargie et fluctuante, est défiée. Trouver « d'autres chemins de désirs » pour emprunter une formulation de la journaliste Claire Richard (2019), pour imaginer et ressentir d'autres états d'être. Carmagnole. Reconsidérer l'envie de sauter, de se rouler par terre, de se porter, de virevolter, de se toucher, de se mettre nu.e. Laisser naître et exister la volonté de sentir son corps et de le regarder, de l'aimer et lui accorder la place et les honneurs qu'il mérite. Ce corps qui est la plupart du temps restreint, empêché et effrayé d'explorer un tas de possibilités alors qu'il est le véhicule de notre être par lequel nous faisons l'expérience du monde comme je l'ai décrit au chapitre 3. David Abram (2013) parlait d'accéder à une nouvelle connaissance du monde et Judith Butler appelait à une revalorisation de tous les sens (2014). Dans chacune des dispositions dans lesquelles le corps se trouve, réside une possibilité nouvelle d'entrer en contact avec les autres et de se développer dans le monde.

« The body is not a self-identical or merely factic materiality; it is a materiality that bears meaning, if nothing else, and the manner of this bearing is fundamentally dramatic. By dramatic I mean only that the body is not merely matter but a continual and incessant materializing of possibilities. » (Butler 1988, 521)

Car le corps porte un pouvoir d'incarnations des potentialités et donc de transformations. C'est le corps qui nous permet de nous distinguer du reste du monde tout en étant en dialogue avec lui. Carmagnole prône une posture d'« *embodiment* », c'est-à-dire de repartir du corps, revenir à un

état plus instinctif, pour se remettre en mouvement socialement, hors des cadres qui ont été imposés. Ce que Valérie Doucet m'avait décrit de son expérience de performance de création est vrai aussi au niveau social : « *On peut partir du corps pour aller vers l'intellect, être à l'écoute, alerte de ce que le corps nous dit* ».

5.4.4. Le corps indiscipliné de Lili

Tout cela est particulièrement incarné en la personne d'Éliane Bonin, la fondatrice et le pilier de Carmagnole. Dans sa démarche tout s'y retrouve. Pour rappel, Éliane Bonin est aussi instructrice de cirque social fortement impliquée dans la démarche. Enfant, la petite Lili jouait toute nue dans la salle de bain avec les objets à sa disposition. Elle était déjà considérée comme en dehors de la norme, me dit-elle. Elle tient sa démarche artistique de ces années-là, des souvenirs de l'enfance et d'une affection particulière pour le corps impudique, instinctif, honnête, « *non perverti et non modelé par le contrôle social* ». La vie et les créations de celle qui plus connue sous le surnom Lili sont animées par « *la contestation de l'éthique moralisatrice d'une société où le corps porte les codes du péché, de la culpabilité* ». Une société dans laquelle il est soumis à un pouvoir disciplinaire qui dicte sa conduite, l'évalue et juge les comportements en fonction de sa capacité à être conforme à un corps efficient et utile. Un corps en grande partie déconnecté de ses sensations, dépossédé, devenu « *machine productive* ». On entendrait presque Michel Foucault. Elle promeut une re-sensibilisation du corps, une expérience multi-sensorielle de ce dernier, et un corps en relation. Précisé dans le texte. Selon elle, le corps existe avant tout dans la relation que nous développons et entretenons avec lui. Par ailleurs elle prône un rapport au corps qui ne soit pas « *bipédo-normatif* », c'est-à-dire régi par une obligation à se tenir debout sur ses jambes et à avancer loin du sol en le dominant, de manière quasiment déconnectée de la terre. « *Une fois rendu.e adulte, quand t'es plus enfant, t'es plus supposé.e te rouler à terre, marcher à quatre pattes, avoir un rapport tactile qui soit pas juste tes mains qui touchent* » me dit-elle. Durant notre entretien, elle dit se reconnaître dans les propos de la rappeuse Keny Arkana « *vos lois sont immorales ma délinquance a des principes* » comme inspiration de sa démarche. Sa *délinquance* est toute relative puisqu'elle se fait dans le cadre de présentations artistiques qui ne troublent pas l'ordre public. Mais trouble-t-il l'ordre privé en venant le déranger et le confronter ? Toutes ses activités sont

menées dans le but d'ouvrir les carcans toujours dans une quête de développement individuel et collectif. Le principe moteur convoqué par Lili dans les performances de Carmagnole est celui déjà évoqué de se « *donner des permissions* », physiquement et au niveau sensoriel, pour émanciper les corps au sein même d'une expérience artistique et sociale. On pourrait dire de manière un peu ésotérique que c'est choisir un rapport au monde qui met du désir là où se trouve habituellement de la peur.

Lili a des corps multiples, à l'image de Carmagnole. Alternativement artiste aérienne - trapèze, corde lisse, sangles - et clowne, elle fait preuve de grâce puissante, de sensualité monstrueuse, de liberté exubérante, de cruauté sensible. Jamais guidée par l'agréable à regarder, elle se métamorphose selon les besoins de son propos. Son numéro emblématique du moment, présenté lors du *Cabaret CÂPOTA* mais que j'avais découvert dans le *Cabaret Du Corps Dada* est une conférence clownesque sur la féminité. Le bas du corps dénudé et sur un ton sarcastique, elle interroge notre relation à l'organe sexuel féminin encore souvent considéré trop sale et inconfortable et donc très peu représenté. La performeuse offre un atelier très concret - et ironique - pour celles qui voudraient lui redonner une beauté, grâce à ce qu'elle appelle la « labiaplastie », une chirurgie esthétique de la vulve. Son corps est ici son outil d'expérimentation et elle le manipule sans retenue ni convenance. Elle se met à nu, dans tous les sens du terme, devant nous. Le résultat est un numéro extrêmement exhibitionniste, totalement déconcertant. Politiquement incorrect et impudique, elle pousse les contradictions de nos rapports gênés à cette partie du corps de la femme. Puisqu'il faut se cacher de ce que nous sommes et se dompter elle va grimer sa vulve : paillettes et confettis pour faire disparaître une féminité dérangeante. Paillettes et confettis pour célébrer une féminité débordante. Ainsi le numéro de Lili participe activement à une déconstruction de la domestication des corps dont je parlais, en changeant le cadrage, en nommant les non-dits et en exhibant la norme et ses contradictions. Cela rappelle la performance *Public Cervix Announcement* d'Annie Sprinkle citée plus haut, durant laquelle elle invite le public à contempler son col de l'utérus grâce à un spéculum inséré dans son vagin. Cela me fait d'ailleurs penser à une phrase de l'artiste-performeuse Phia Ménard, dans une émission de radio sur France Culture. Elle disait « Je revendique un théâtre de la chair et de mythe, où l'acteur, l'actrice, prête son corps au regardant pour lui permettre de sentir l'acte, et non seulement écouter un discours. » J'y reconnais la démarche de Lili quand elle nommait l'empathie kinésique. Par son corps, il est

possible pour nous, public, de ressentir physiquement des choses qu'autrement nous n'aurions pas vécu. Le public de Carmagnole est bousculé, très inconfortable, mais happé, fasciné. Cette expérience de confrontation brute et provocante heurte sa sensibilité. Il se crispe, se tord de malaise, puis il rit pour relâcher la pression. En fait, les spectateurs et spectatrices n'ont pas l'air de savoir s'ils doivent rire ou si cela fait de d'eux et d'elles des pervers.e, s'il.elle peuvent se le permettre. Pendant la performance de Lili, certain.e.s détournent le regard par intermittence. Que l'expérience soit acceptable ou choquante, drôle ou dégoûtant elle vient toucher les limites et les inhibitions des personnes du public. En outre, exposer ses réactions à celles du reste du groupe rend l'expérience d'autant plus signifiante. Les spectateurs.trices se regardent, gêné.e.s, puis ne se regardent plus, trop inconfortables, avant de se regarder à nouveau, libéré.e.s, ressentant l'effet cathartique de cette performance impudique, le soulagement de se laisser aller inconvenant. Le numéro est d'autant plus fort qu'il est mené par une femme-clowne, car en effet, je l'avais évoqué au chapitre 1 en présentant notamment les travaux de Zed Cézard, la clowne, par le fait même qu'elle est clowne et femme, détient un pouvoir de subversion car elle contrevient à toutes normes qui régissent son genre.

« En s'accordant la liberté de se donner à voir non plus dans le registre de la grâce et de la bienséance mais dans celui de l'outrance et de la gesticulation, elles s'amuse à transgresser les normes de l'exhibition du corps féminin, le rendant bancal, difforme, incertain. L'engouement qui les pousse à incarner les travers et les ridicules de la condition humaine au féminin semble en partie lié à la portée subversive que ce geste représente. » (Cordier 2007a, 90)

Aussi, le numéro de Lili représente-t-il un acte fort de libération des injonctions normatives qui me semble bien symboliser sa démarche artistique en général et ses ambitions pour Carmagnole et qui pourrait aussi tenir dans une invitation toujours réitérée de se donner des permissions.

5.5. Paradoxes et réconciliation

Carmagnole a des contours fluides, poreux. Ce n'est pas une entité en tant que telle. C'est un ancien rêve d'une communauté libre et unie à la fois, un souvenir de collectif, aujourd'hui incarné ponctuellement lors d'événements ritualisés. La performance Carmagnole est un espace qui prône l'autodérision et la capacité à rire de soi-même, à faire face au ridicule et à décentrer les regards.

Mais la performance Carmagnole est avant tout une expérience queer en cela qu'elle est un mouvement de transformation, un laboratoire, à la fois artistique et social.

D'abord social car tout part du désir d'affranchissement, propre à l'art, de Carmagnole. La performance Carmagnole est une vraie utopie sociale qui passe par l'expérimentation et une utopie artistique, en se positionnant comme une plateforme pour créer du nouveau. En cela la performance Carmagnole offre une idée d'ailleurs et représente un chemin vers un horizon idéal d'une société égalitaire, une aspiration à une émancipation totale.

« Ils sont pas dans le truc alternatif, ils sont pas dans le truc classique, ils sont quand même genre un ailleurs, un ailleurs qui a pas forcément l'air super accessible pour autant parce que ça reste une terre inconnue [...] Tu sais pas ce qu'il faut faire, pas rassuré.e non plus par les codes alter [...] c'est alternatif au carré » (P1).

La notion d'ailleurs citée par cette personne rappelle le « not yet here » de Muñoz, et son concept d'« alternatif au carré » résonne comme une merveilleuse définition de la pensée queer. C'est une utopie selon que Jameson la décrit comme la « neutralization » de ce qui est le présent.

« [t]he force of the utopian text... is not to bring into focus the future that is coming to be, but rather to make us conscious precisely of the horizons or outer limits of what can be thought and imagined in our present. » (Dolan 2005, 13)

Carmagnole cherche à déconstruire les normes en place, c'est à dire ce qui fait loi, qui est légal, en défiant les codes et les limites qu'elles soient de l'ordre personnelle, sociale ou artistique. Se jouant des binarismes, Carmagnole possède une idée radicale de l'inclusion puisque dans ses performances, l'altérité fait partie de la norme et que c'est une ambition éthique et politique revendiquée qui rappelle les idéaux queer. « The hope of queer politics is that bringing us closer to others, from whom we have been barred, might also bring us to different ways of living with others » (Walsh 2010, 68). Carmagnole n'a pas les mêmes effets et les mêmes implications pour chacun.e et cela dépend d'où chacun.e se situe au départ : quelle est sa « norme », quel est son rapport à l'autre et comment il.elle se place sur la nouvelle échelle de l'altérité. Aussi la performance Carmagnole est-elle à la fois confrontante et libératrice. En fait Carmagnole n'exige rien des participant.e.s, mais ne pas s'engager signifie passer à côté de l'expérience. Les participant.e.s à Carmagnole sont mis.e.s face à l'Autre, mais pour faire un parallèle avec les mots de Certeau présentés au chapitre 1, ils sont avant tout face à l'Autre qui se trouve en eux.elles-

mêmes et qu'il.elle.s n'ont pas l'habitude de reconnaître. Or, dans ce monde non lisse, non homogène, non-prévisible qu'est la performance carmagnolesque, qui fait passer par des sentiments contradictoires, si les participant.e.s sont encadré.e.s et respecté.e.s par la communauté et ses codes, il.elle.s restent néanmoins responsables de leur expérience. C'est une manière de redonner de la capacité d'agir aux individus et d'enclencher une potentielle transformation.

« Mais je pense que carmagnole ça exige de toi que tu aies une grande authenticité envers toi-même et un grand engagement aussi envers toi-même de reconnaître ce qu'on a. Et y'a plein de gens qui n'en sont pas du tout là, mais tu peux pas être mis mal à l'aise parce que personne n'exige rien concrètement. Le fait d'être confronté à toute cette variété de comportements ça te renvoie à ta boîte, ta boîte de verre. » (P1)

C'est une utopie qui s'exprime par une transformation, par une réappropriation de ses désirs, de sa corporéité, de ses sens. Une utopie faite d'un espoir Muñozien, qui ne cherche en rien l'atteinte d'un objectif particulier ou d'une perfection mais qui invite au mouvement et à l'accueil du brouillé non reconnaissable.

« On sait qu'on est tout croche : on veut ben s'améliorer mais on veut pas être parfaite. Le flou empêche de croire à l'illusion puisque rien n'est défini » (Carmagnole 2019).

Cette intention sociale a des répercussions très fortes dans le milieu cirque montréalais. Alors que l'Entre est une des notions que je mets de l'avant comme étant au cœur d'une autre pensée du monde, les performances de Carmagnole en sont l'incarnation physique et symbolique en particulier par l'intermédiaire de cette communauté temporaire dont les caractéristiques organiques, égalitaires et hétéroclites jouent un rôle de recomposition provisoire du milieu par l'interruption des principes ordinaires de transmission de statuts et d'un système de légitimité. Cet espace, cette communauté et les règles qui les régissent émergent dans le moment de la performance et développent un sentiment qui donne une forme d'espoir d'un autre monde possible, que l'on retrouve aussi dans la notion de « utopian performatives » de Jill Dolan, et qui déborde du cadre de ces cabarets pour finalement, réellement impacter le milieu. Par la communauté, on peut non seulement entrer en dialogue avec l'autre que l'on n'a pas l'habitude de côtoyer car nos réseaux ne se croisent pas, mais aussi avec l'autre en soi. Elle permet de remettre de la relation et du mouvement dans un milieu relativement rigide. Dans la communauté du cirque à Montréal, les cabarets de Carmagnole sont des rituels annuels. Or Turner dit :

« Le genre de communitas désiré par les membres des tribus dans leurs rites et par les Hippies dans leurs happenings n'est pas la camaraderie agréable et sans effort qui peut naître n'importe

quel jour entre amis et collègues. Ce qu'ils cherchent, c'est une expérience qui transforme l'être de chaque personne en allant jusqu'à son fondement et qui trouve dans ce fondement quelque chose de profondément communautaire et partagé. » (1969, 135)

En effet, les rituels permettent de remettre du sens là où il s'est perdu. Ils entraînent des procédés d'échanges qui nettoient et réactivent la communauté, en la secouant et la purifiant en quelque sorte. Alors qu'une partie de la communauté du cirque montréalaise vit une quête de sens profonde, ces événements émancipateurs et unificateurs que sont les cabarets Carmagnole agissent comme une sorte de médiation dans ce groupe culturel spécifique qu'est le cirque. Ils recréent du lien en stimulant de la solidarité en insufflant de la liberté de créer dans des espaces qui célèbrent le fait d'être ensemble et de partager un moment. Cette communauté hybride est un pont entre toutes les micro-communautés du milieu circassien montréalais. Carmagnole n'est pas un cercle fermé, c'est un espace complètement ouvert, en dialogue avec l'entièreté du monde du cirque et des arts, mais qui reste régi par des règles qui sont propres à chaque performance et qui sont énoncées, chaque fois, en introduction du spectacle. Il rend le milieu plus vivant. Ainsi Carmagnole participe à donner un équilibre au monde du cirque en faisant bouger les frontières et en les rendant plus poreuses, moins hermétiques. Il agit comme un des maillons indispensables de l'écosystème circassien montréalais, celui qui articule et met en relation et en dialogue, si l'on décrit l'espace social circassien selon les termes de Turner :

« De tout ceci, je déduis que, pour les individus et pour les groupes, la vie sociale est une espèce de dialectique qui entraîne l'expérience successive du haut et du bas, de la *communitas* et de la structure, de l'homogénéité et de la différenciation, de l'égalité et de l'inégalité. » (Turner 1969, 98)

Aussi Carmagnole est-il plus qu'une performance ponctuelle, il enclenche un processus de d'hybridation qui permet au cirque de ne pas rester assujéti à une position particulière mais de se déplacer, d'être capable de naviguer entre les ambivalences et les contradictions du milieu. La performance Carmagnole se rapproche du geste queer décrit par Perreau (2019) où il s'agit de « s'y abreuve[r] pour résister mieux au dessèchement du nomos majoritaire [...] C'est y faire vivre l'hétérogène et l'instable. ». Dans cet espace où des choses diverses se passent sans qu'il y ait besoin de les séparer ou de les classer, s'engage une réconciliation entre les mondes habituellement divisés.

« *Ya tellement peu d'essais, de choses différentes qu'on n'a pas de quoi en parler discuter, se positionner par rapport à, matière à débattre. Et donc on doit soutenir tous les petits essais* »

qui se font juste parce qu'ils existent pour venir confronter la machine et la rendre plus vivante » (Robquin, 2019)

Pour les artistes, c'est une sorte de passage obligé pour laisser derrière soi ses carcans artistiques, se régénérer et régénérer le cirque. C'est un véritable lieu intermédiaire, espace liminaire, un « entre » les mondes du cirque. Par mondes du cirque j'entends le monde très professionnalisé des grandes écoles et des grandes compagnies, celui des artistes indépendant.e.s ou autodidactes, celui, informel des praticien.ne.s plus amateur.trice.s ou semi pros mais qui, comme je l'ai montré dans les deux premiers chapitres, jouent un rôle significatif dans la richesse du milieu, et enfin, le cirque social. Car, en effet, s'il est courant dans de nombreux pays de mêler les univers de cirque professionnels et amateurs, c'est fort peu le cas à Montréal, qui a compartimenté les communautés de pratiques en désignant des lieux spécifiques pour chacune. Cette cohabitation inhabituelle en terres québécoises, propre à Carmagnole, mais aussi à La Caserne en son temps, se présente alors comme une proposition radicale, dans le monde pré-pandémie du moins. D'ailleurs, alors que Carmagnole était initialement plus en marge d'une institution forte, les artistes interviewé.e.s m'ont rapporté que la scission entre les mondes des grandes compagnies et des grandes écoles et les mondes plus alternatifs et ceux proches des arts de la rue et des arts sociaux commencent à bouger et à se rapprocher. « *Les mondes commencent à merger* » (Gadbois, 2019). Et l'Entre de s'élargir... Depuis quelques années, Éliane Bonin donne du travail aux artistes localement à Montréal ce qui participe à développer de plus en plus une attirance pour les activités de Carmagnole. La grande ouverture et la qualité inclusive de Carmagnole y participent : « *Les artistes de l'institution se font accepter dans la communauté qu'ils jugeaient une heure avant* » (Gadbois). Car l'espace performatif de Carmagnole ne se situe pas contre l'institution, il ouvre un dialogue. Il ne cherche pas à créer une contre-culture mais propose un lieu où un spectre de propositions artistiques qui ne sont pas acceptées ailleurs. Rien n'est rejeté, tout est accepté. Ces performances permettent de ne plus concevoir la transmission et la construction d'une identité d'artiste circassienne de manière unidimensionnelle, linéaire, verticale. Aussi cela permet-il d'ouvrir le monde du cirque au potentiel d'influences multiples et concomitantes et de recevoir cette multiplicité comme une opportunité. Faire de la performance de cirque une réelle expérience sociale de transformation, l'inscrit dans une démarche d'offrir une plus grande capacité d'agir. À cet endroit, Carmagnole trouve en effet une réelle utilité sociale en plus d'être artistique, pour le cirque Montréalais « *C'est nécessaire* » explique Francis Gadbois. Carmagnole a beau brouiller

les pistes et les repères, il est aussi un révélateur de ce qui est en train de se passer dans le milieu. Lors d'une performance de Carmagnole, on peut par exemple y détecter des nouvelles tendances, mais surtout y voir une multiplicité et diversité du cirque québécois qu'il est difficile de saisir ailleurs.

J'aimerais aussi, en cette fin de chapitre, nommer le fait que la singularité et la portée sociale de ces performances se rapprochent, dans une certaine mesure, du travail de l'organisme montréalais de cirque social Cirque Hors Piste, présenté au chapitre 2, dont l'approche et l'éthique veillent à préserver l'identité singulière et anticonformiste de chacun.e de ses participant.e.s, aussi bien dans la vie que dans la création artistique. Je l'avais précisé en début de chapitre, Carmagnole est en quelque sorte un des bébés de Cirque du Monde / Cirque Hors Piste et il en a gardé des valeurs inébranlables d'ouverture et d'inclusion. En résonance avec l'approche de CHP, Carmagnole cherche à réinscrire le cirque professionnel dans un contexte communautaire, en offrant une place équilibrée entre développement de la communauté et émancipation de l'individu. Carmagnole représente une forme de suite logique, une interprétation festive, débridée et jouissive de l'approche prônée par CHP du développement personnel et collectif, en vue de l'amélioration du bien-être individuel et social.

CHAPITRE 6 / VERS UN CIRQUE PERFORMATIF D'EXPÉRIENCE ET D'AFFRANCHISSEMENT

« Et n'est-ce pas une forme de résistance que d'invoquer, justement en ce moment la pensée de la relation et de l'hybridation dans ce monde qui se communautarise ? ».
Mbembé, 2020.

La réflexion de ce chapitre se penche sur 6 performances données entre 2015 et 2020, de 4 créatrices et créateurs de cirque montréalais.e.s indépendant.e.s ou à la tête de petites compagnies. Le choix de ce long intervalle et de ce chiffre étonnant, justifié dans le chapitre 4, a l'avantage de couvrir une période conséquente et une panoplie de créations qui ancrent les considérations dans une temporalité qui n'est pas trop courte.

En marge du réseau québécois des quelques grosses compagnies qui dominent les milieux, ces artistes ne sont pas regroupé.e.s sous une même entité mais collaborent ici ou là selon les projets. Principalement constituées de solos ou duos – mais pas uniquement – les formes performatives qu'il.elle.s créent sont plus petites et plus intimes que le cirque auquel Montréal nous a habitué.e.s et se trouvent hors des réseaux de diffusion traditionnels de cirque. Pourtant, les quatre ont été initialement formé.e.s à l'ENC, avec laquelle il.elle.s ont pris leurs distances depuis. Ceci joue d'ailleurs un rôle considérable dans le phénomène exploré ici. Il.elle.s ne revendiquent pas un courant particulier ou sous-genre de cirque mais il.elle.s partagent certaines dispositions créatives et postures artistiques qui permettent de les étudier ensemble et d'y voir un mouvement commun. En particulier, pour être en mesure de créer leurs propres compagnies et donc de chercher du financement pour ces dernières ou en leur nom propre, ces artistes ont procédé à un travail d'élaboration de leur démarche artistique. L'engagement de démarches réflexives sur les pratiques, les recherches et les créations sont choses rares – quoique de plus en plus fréquentes - dans le cirque québécois et cela change en profondeur les approches, les positionnements, et impacte la création.

Je propose ici de lier leurs démarches performatives grâce aux concepts évoqués au chapitre 3 qui, selon moi, éclairent leurs actes créatifs et sous-tendent une vision du monde distincte et commune.

En effet, dans un monde maîtrisé et efficace, pétri de certitudes et de narcissisme, de surenchères, de spectaculaire, de trop, une autre conception du monde, portée par un réel désir de la faire advenir, est portée par ces performances. L'étude qui suit donne donc un point de vue, un regard analytique sur ce que ces performances nous donnent à percevoir comme posture face au monde d'aujourd'hui, à partir de repères inspirés d'une forme de pensée queer. Elle se déploie autour des notions de non-reproduction, de traversée et d'Entre, de relations et de dialogues, et d'utopie. En effet, les artistes étudié.e.s sont dans une démarche de déconstruction des apprentissages et des pratiques héritées, dans un désir de se désidentifier d'un système de valeurs qui ne leur convient plus. Plutôt que proposer des spectacles qui se construisent autour de la représentation de la maîtrise et de la reproduction de techniques, il.elle.s cherchent à repartir des sensations pour créer de nouveaux mouvements et offrir des performances qui sont avant tout basées sur des expériences sensorielles, loin du spectaculaire et du narratif. Prenant ses distances avec un monde pensé en silos, ce courant artistique circassien met au cœur de son approche, le défaire, les sensations, le dialogue et le processus. Dans cette perspective, les performances de cirque qui sont présentées ici se situent en effet entre le cirque et l'art de la performance c'est-à-dire un type de performances qui ne cherche pas à se reproduire tel quel mais à se réinventer à chaque fois dans l'expérience réelle du moment. La chercheuse Josette Féral (1988) nomme « théâtre performatif » un théâtre post-dramatique où l'expérience réelle, grâce à l'acte performatif le plus honnête et spontané possible, prévaut sur la narration ou la fiction. Plutôt que par la fiction et par le texte, la performance théâtrale se joue dans l'évènement de la rencontre entre les corps des acteur.trice.s et des spectateur.trice.s dans un temps et un espace donnés. Catherine Cyr, auteure québécoise complète cette description en précisant que ces formes scéniques proposent des « éclats de réels » (2014, 159). Ces descriptions me semblent s'adapter au type de cirque dont nous parlons ici et c'est pourquoi, pour les besoins de cette thèse, j'ai décidé de nommer cette mouvance « le cirque performatif ». Le chapitre doit permettre, en quelque sorte, de justifier cette terminologie.

Le cirque performatif est une des conséquences de l'artification du cirque, c'est-à-dire de son frottement aux autres arts vivants, et s'inscrit dans un contexte bien particulier, décrit en introduction et au chapitre 2. Aussi, le parcours des artistes, la structuration du milieu mais aussi de nouveaux courants de pensée actuels qui infusent les milieux créatifs, permettent-ils, ensemble, de mieux saisir cette tendance artistique. Cette dernière, en affichant une nouvelle manière de situer, de créer et de performer le cirque à Montréal, et donc en participant à sa diversification,

s'accompagne d'un positionnement dans le milieu dont j'explorerai, tout au long du chapitre, les paradoxes. Le chapitre s'ouvre sur de courtes présentations des 4 artistes-créateur.trice.s ainsi que des descriptions des 6 performances afin d'avoir des références visuelles communes, faute d'en avoir des expériences. Ces descriptions tentent de faire ressortir des premières pistes de réflexion selon les performances et les démarches de chacun.e. Cette entrée par le matériau est suivie par une analyse thématique croisée de toutes les performances. J'ai construit le chapitre en cherchant à lui donner une progression logique. Alors que les thèmes principaux du chapitre, qui constituent aujourd'hui les parties et sous-parties de la section thématique, avaient émergé naturellement de l'analyse des données, je les ai mis en perspective avec la théorie, afin de les faire dialoguer. Le plan de ce chapitre se déroule de manière assez instinctive en donnant des échos aux données de terrain dans les concepts théoriques. En découle une narration où les observations sont inextricablement mêlées à l'analyse.

6.1. Le cirque performatif : 4 artistes et 6 performances

6.1.1. Andréane Leclerc

6.1.1.1. Sa démarche

Andréane Leclerc commence le cirque très jeune à l'ENC qu'elle intègre à l'âge précoce de neuf ans. Contorsionniste de formation, elle parcourt le monde avec les grandes compagnies de renommée internationale, Cirque du Soleil et Cirque Éloize parmi d'autres. De retour à Montréal après des années de tournées, elle rencontre les scènes de la Performance, notamment au Studio 303, et celles du burlesque, qui toutes deux l'attirent. Elle est l'artiste la plus mature du corpus, car légèrement plus âgée que les autres, dans la fin de sa trentaine. Dans une certaine mesure, elle est une précurseure d'un autre type de cirque au Québec, bien que son travail ait longtemps été dénigré par le milieu. Elle a collaboré comme interprète avec les metteur.se.s en scène et chorégraphes anticonformistes tel.le.s que Angela Konrad, Peter James et Dave St-Pierre. Depuis plusieurs années, elle a entrepris un travail de déconstruction de la prouesse dans sa discipline, la contorsion. Elle a fait de cette réflexion une maîtrise-crédation à L'Université du Québec à Montréal

en 2013, d'où est issu le spectacle *Cherepaka*. En 2013, pour pouvoir l'emmener en tournée, Andréane crée une compagnie, Nadère Arts Vivants, où la recherche est au cœur de la démarche. Sur le site internet, il est écrit : « À travers une démarche interdisciplinaire, Andréane Leclerc crée des œuvres à la fois performatives, chorégraphiques, dramaturgiques et circassiennes novatrices et singulières qui visent à questionner les formes et les genres. » La compagnie se veut une plateforme d'essais, indépendante, expérimentale, ouverte sur toutes les pratiques en arts vivants. Au sein de sa compagnie, Andréane s'occupe seule de tout le volet artistique, de l'idéation à la réalisation ; elle est conceptrice, performeuse, chorégraphe, productrice, et s'occupe des textes de communication. Considérée comme assez engagée car dans ses spectacles, elle a un rapport au corps qui choque, un corps souvent nu, très charnel et parfois soumis aux pulsions, elle atteint surtout un public initié aux arts performatifs et aux formes d'arts plus avant-gardistes. Andréane déploie sa démarche à partir de son propre corps mais elle en met aussi en scène d'autres, souvent des femmes, dont Éliane Bonin et Claudel Doucet, qui apparaissent ailleurs dans cette thèse. Sa perspective est non seulement transdisciplinaire mais aussi transnationale. Comme créatrice, elle est accueillie à Montréal et à l'international par des lieux interdisciplinaires et éclectiques, qui programment aussi bien de la danse, de la performance, du cirque ou des arts actuels en général. Dans les lieux où elle joue, elle crée de réelles collaborations durables, notamment en Europe et au Mexique où elle a quelques alliés.e.s. À sa tournée de performances, s'adjoit souvent une série d'ateliers physiques ou créatifs en contorsion et en écriture acrobatique, qu'elle offre aux professionnel.le.s du corps. Les comités de financement du cirque ont, depuis ses débuts, du mal à lui accorder leur confiance, à reconnaître son travail dans cette discipline; aussi se fait-elle mieux accompagner par le monde de la danse. Cela ne l'empêche pas de s'intéresser aux enjeux du cirque québécois, au développement du secteur et à l'émancipation de ses artistes; ce qu'elle tente de faire dans le projet *Cirque Off*, qui a finalement avorté prématurément. Très portée sur la recherche académique en lien avec la création, elle s'engage, à l'automne 2020, alors que les tournées de spectacles sont suspendues pendant la pandémie, dans un doctorat à l'UQAM, sous la direction de l'artiste multidisciplinaire et dramaturge Angélique Wilkie, professeure assistante dans le département de danse contemporaine à l'Université Concordia. Elle l'interrompt, considérant que ce n'est pas le bon moment, pour se concentrer sur ses projets créatifs. Dans sa maîtrise de recherche-crédation, Andréane s'engage sur une réflexion sur la notion de prouesse dans le cirque, caractéristique à laquelle elle donne une nouvelle dimension dans les écritures scéniques. Elle

précise : « *la prouesse, ce n'est pas un vocabulaire, c'est un langage, un système de pensée* » (2021) et développe la formulation de « dramaturgie de la prouesse » où justement la virtuosité ne correspond plus à l'effet associé à une position– une figure – puisque qu'elle n'est plus une fin en soi. La prouesse inclut la totalité des actions, plus ou moins infimes et généralement camouflées, qui y mènent et ne met pas d'emphasis sur l'atteinte d'une apothéose. Ce sujet de la prouesse est un des thèmes récurrents des pièces d'Andréane, et ce, particulièrement dans le spectacle *Cherepaka*.

Andréane Leclerc envisage la contorsion comme une philosophie. L'espace du corps et les possibilités infinies que la pratique de la contorsion inspire, devient chez elle un terrain d'exploration philosophique sur l'intime, le physique et le social. D'ailleurs, elle n'hésite pas à mettre des textes écrits en lien avec sa pratique physique. Sa démarche aussi physique qu'intellectuelle, évolue avec le temps et se construit par itération, projet après projet, s'attelant chaque fois à des thèmes complexes. Concernant le queer, la notion lui évoque divisions communautaires et exclusions dans lesquelles elle ne se reconnaît pas, bien qu'elle côtoie ces milieux de près, notamment par l'intermédiaire du Studio 303. Pourtant nombre d'enjeux présentés dans son travail font écho à des éléments d'une pensée queer du monde telle que je l'ai développée au chapitre 3. Dans la présentation de sa démarche sur son site web, on retrouve les termes « dialogue », « processus », « multiple », « complexité et nuances » qui résonnent déjà avec les concepts d'Entre, de relation et de multiplicité. En outre, sa démarche artistique explore le «déconditionnement » et la question des limites, au sens large. En effet, une grande partie du travail d'Andréane Leclerc lors des dernières années, particulièrement dans sa dernière création, se concentre justement sur ces questions de limites. Pour la conceptrice, cela s'inscrit dans les fondamentaux de la pratique de la contorsion et elle y perçoit des dimensions philosophiques et politiques. Elle explique, sur le site de sa compagnie que la formation en contorsion consiste à faire « taire le conditionnement jusqu'alors intégré et de redonner confiance à [s]on corps : le laisser s'ouvrir dans ses extrêmes comme lieu de renouvellement à la place d'une exigence d'ouverture pour un aboutissement ». Le conditionnement dont elle parle correspond précisément à la limite de ce qu'un corps normal, ou plutôt normé, est capable de faire. Or, les limites sont enseignées au corps pour le conformer à des règles sociales communes, restreintes et relativement rigides. Le corps croit souvent atteindre sa limite physique mais elle est en fait surtout une limite

psychologique puisque le corps a internalisé qu'il ne pouvait pas, qu'il ne devrait pas faire tel mouvement ou aller dans telle position. Défaisant les réactions spontanées de peur, ces espaces-limites interdits deviennent des lieux transitionnels qui sont sources d'une nouvelle créativité (Leclerc 2019, 2020). Andréane développe d'ailleurs elle-même la notion d'entre-deux, qui constituait le titre d'un de ses ateliers d'écriture donné en janvier 2021 : « *CIRQUE : Une Composition De l'Entre-Deux*⁶⁷ ».

6.1.1.2. *Cherepaka*

*Cherepaka*⁶⁸ est un solo de contorsion-performance créé par Andréane Leclerc en 2013 dans le cadre d'une maîtrise-crédation à L'Université du Québec à Montréal. « *Cherepaka* » signifie tortue en russe, un animal constitué d'une carapace et de chair symbolisant une forme d'éternité et d'éphémère. Andréane Leclerc part de ce symbole pour traiter de la tension qui habite l'humain entre quête d'infini, d'immortalité, et finitude du corps, c'est-à-dire, sa mort. Philosophiquement inspirée par l'essai de Deleuze sur les sensations générées par les formes dans la peinture de Francis Bacon, elle engage une réflexion sur l'écriture scénique du corps dans la contorsion et les sensations procurées par ces formes corporelles. Une nouvelle manière, selon elle, d'envisager la prouesse qui reste au cœur de la dramaturgie du cirque. Ceci est bien retransmis par Roy Gomez, jeune académique qui a écrit un compte-rendu de l'œuvre dans *Québec Studies* :

« Artistically, Leclerc dissects her body into multiple objects, isolating and rearranging them to act concertedly in mesmeric rhythms and unusual movement patterns. *Cherepaka* transforms Leclerc's flexible body into a world of sensations. » (Gomez 2014, 98)

Seule en scène, la créatrice-performatrice est placée sur une plateforme ronde d'environ trois mètres de diamètre, un peu surélevée et entourée d'un faisceau lumineux blanc. Un rectangle de lumière, tantôt plein, tantôt creux, encadre l'artiste en arrière-plan. Son corps prend des formes diverses produisant cinq longs tableaux principaux, chacun s'attardant sur deux ou trois parties du corps; dans une progression où elle prend soin d'en cacher toujours une partie, donnant les images de corps déformé, non humain. Elle est un tableau vivant. D'un point de vue narratif, l'œuvre cherche à aborder la dualité entre le corps comme sujet et le corps comme objet (Gomez 2014) et la faire

⁶⁷ Cela m'a prise par surprise alors que j'avais déjà commencé à analyser mes données et à apposer ce concept sur son travail.

⁶⁸ Bande-Annonce [Cherepaka](#)

ressortir. L'artiste fait débiter l'œuvre avant même l'entrée du public, par une longue descente en courbure arrière de dos, depuis la position verticale jusqu'au sol. Pendant cinquante-cinq minutes, son corps prend diverses positions qui créent des formes dont l'enchaînement suit une logique narrative à partir de la sensation. Andréane embarque son public dans un voyage visuel assez hypnotique. Dans *Cherepaka*, le corps est sensation et relation. Loin de s'abstenir de présenter la virtuosité, la performance est le résultat d'une réflexion sur la question de la prouesse dans l'écriture du cirque, et notamment de la contorsion. Prouesse et dramaturgie sont intrinsèquement liées. Le mouvement de la colonne vertébrale qui se plie dans *Cherepaka* comporte en lui-même une intention dramaturgique, c'est-à-dire le désir de communiquer un propos, en l'occurrence celui de « projeter une image déformée de la réalité, de rendre visible un invisible » (Leclerc 2013, 55). Cette dramaturgie est inscrite dans la prouesse par l'intermédiaire des sensations procurées par les formes du corps, tout en dissimulant le côté spectaculaire.

« Or, il faut comprendre que la prouesse devient sensationnelle par la stimulation des affects, en montrant l'horreur, reliée à la charge de sensation que porte la colonne dans ses mouvements extrêmes. » (Leclerc 2013, 58)

Chaque personne du public rentre dans l'univers de l'artiste de manière singulière et laisse surgir ses propres émotions et sensations. Pour le public, c'est une expérience sensorielle intime. Dans son article *Leslie Baker and Andréane Leclerc In Performance* (2017), Hurley explique que le corps de l'artiste est disloqué et rassemblé devant le public « thereby implicating both their own presumptively normatively arranged physicality and their presumptively more limited movement capacities ». (2017, 280). La performance produit chez les spectateurs et spectatrices une réaction physique liée à la fois à leur représentation limitée de leur propre corps et à la manière dont il.elle.s éprouvent leurs corps. L'étudiant chercheur Roy Gomez offre une description très personnelle de ses sensations en tant que public où il dit ne pas être en mesure de décrire le corps d'Andréane avec des mots, mais d'être transporté dans un monde de sens « my senses, juxtaposing and overlapping their functions, as she became pure sensation. » (2014, 100). Leclerc termine sa performance dans une position où le corps apparaît sans tête; ce qui, comme le note Erin Hurley dans son analyse sur le rapport d'objectification dans le travail créatif de la conceptrice, refuse aux spectateurs et spectatrices « what Leclerc calls their 'release' at seeing the contortionist return to herself and like them in the (human) vertical position » (2017, 280). Le public n'aura pas accès à un corps « normal », de retour dans une position reconnaissable.

Pour l'artiste, ce qui se passe dans son corps est bien réel, et décrit ainsi par Erin Hurley : « Andréane Leclerc's contorsion work is a clear example of such a 'real' that implicates the performer's and spectator's corporeal experience » (2017, 267). Cela diffère de la dimension du réel qui était mise de l'avant par Les 7 doigts dès leurs origines, telle que présentée par Gypsy Snider, une des fondatrices de la compagnie, dans l'ouvrage *Contemporary Circus* : « a conscious choice to present the characters as real people » (2020, 105). En effet dans les cas de *Cherepaka*, et des autres performances présentées dans ce chapitre, c'est le réel de l'expérience qui prime, et non pas celui des personnes en tant qu'individus, auxquelles nous pourrions nous identifier par l'intermédiaire de leurs histoires. Ici, le propos de la pièce auquel l'artiste fait référence émerge dans un espace intermédiaire où se retrouvent les perceptions du public et celles de la contorsionniste. C'est à cet endroit-là, entre sensations vécues et perçues, que l'œuvre prend son sens selon la conceptrice-performatrice.

« 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'exécution. » (Leclerc 2013, 52)

6.1.1.3. *À L'Est De Nod*

La prochaine pièce d'Andréane Leclerc en tant que créatrice et metteuse en scène mais pas interprète, est une installation-performance en trois actes, nommée *À L'Est De Nod*. Cette pièce est aujourd'hui encore en cours de création. J'ai pu assister à une sortie de résidence d'un des volets, *l'Abîme*, en mai 2019. La description du reste du projet peut se faire à partir de mes discussions avec Andréane et d'un article publié pour donner suite à une résidence de recherche à La Place des Arts, en avril 2021, du second volet *La Forêt*. Leclerc part souvent de concepts et d'œuvres théoriques, qui sont des compositions plus abstraites et figuratives que narratives, comme bases de son travail artistique. *À L'Est De Nod* s'inspire du texte *l'Errant*⁶⁹ de Leopold von Sacher Masoch⁷⁰ (1870) qui constitue le prologue du *Legs de Caïn*, un conte galicien. Le texte

⁶⁹ Texte [ici](#)

⁷⁰ Léopold von Sacher-Masoch (1836-1895) est un écrivain et historien né en Autriche mais aux origines cosmopolites. Il est connu pour avoir écrit sur une héroïne dominatrice ou sadique, inspiré des légendes et histoires du folklore slave, ayant bercé son enfance. Le terme « masochisme », comme pathologie, inventé par le psychiatre

de von Sacher Masoch fait référence à la mythologie biblique dans laquelle Caïn a été condamné à errer sans fin, sans jamais trouver sa destination. Dans le prologue, Caïn, meurtrier de son frère Abel, rencontre un vieillard errant qui lui explique que le mauvais contrôle les Hommes et qu'il n'y a de délivrance du mal que dans la fuite et dans le fait d'errer, seul, jusqu'à la mort. Les Hommes entre eux sont incapables du bien et du bonheur ; la vie est une prison avec comme seule libération possible la fuite et la mort. Pour son interprétation performative du texte, elle se nourrit des travaux sur la prison de Foucault puisqu'il y parle d'enfermement et que le texte évoque la fuite de sa propre vie. Aussi sa pièce représente-elle une quête d'affranchissement. La pièce est une déambulation construite en trois performances simultanées dans des espaces séparés. Elle dure environ trois heures au total mais il est possible d'y passer le temps que l'on souhaite dans la limite de ce délai. Dans la dernière version du travail décrite dans l'article de la Place des Arts, les trois chapitres pourraient finalement également être présentés séparément. La pièce explore le thème des limites qu'elles soient physiques et concrètes, ou imaginaires mais pas moins subies. Cette thématique est issue d'une réflexion sur la pratique de la contorsion elle-même. Selon la conceptrice, la question de la limite est primordiale dans la pratique de la discipline et ne se situe pas là où on pourrait le croire. Si pour le public, la contorsion est un dépassement de la limite des capacités du corps humain, pour le praticien.ne, le corps doit au contraire toujours rester au bord de sa limite pour ne pas se blesser. Toutefois, celles-ci évoluent et ne sont donc plus limites, car non limitantes. C'est à partir de ces constats que la créatrice a souhaité élaborer sur la thématique, et a articulé son projet autour de trois dimensions dans chaque acte : les relations entre soi et le monde, entre soi et l'autre, et entre soi et soi. « Je suis en train de concevoir un triptyque vivant, un paysage en trois temps où chacun des tableaux s'intéresse à l'une de ces limites principales », annonce l'artiste dans l'article publié par la Place des Arts (2021). Pour elle, chaque niveau de relations offre une réflexion sur cette notion de frontière et donc ouvre la question de possibles traversées entre différentes entités abstraites ou plus concrètes, dans une démarche de transformation de notre rapport au monde.

Krafft-Ebing (1886) lui a été inspiré du patronyme Sacher-Masoch. C'est Gilles Deleuze qui a repris l'œuvre de l'auteur et popularisé l'auteur dans la modernité qualifiant son œuvre de *pornologique*, c'est à dire faisant entrer la pornographie dans le champ philosophique.

La première pièce *L'Abîme* met en scène le rapport de soi à soi, dans une quête de sensations et de libération. L'interprète-contorsionniste, qui n'est pas Andréane, est installée sur une petite plateforme basse, autour de laquelle les spectateur.trice.s peuvent prendre place, soit au sol, soit sur des blocs à sa hauteur. Elle a les yeux fermés et porte simplement une culotte. Son corps étalé devant nous, habité par des sensations, se tord lentement au gré de ces dernières, sans chercher à créer une forme qui ait à voir avec des figures de contorsion. À terre devant le public, elle est traversée par les énergies qui se promènent dans la pièce. Quelque chose cherche à s'échapper, à pousser vers le dehors, à communiquer avec l'extérieur. Pendant les étapes de recherche-création, Andréane a demandé à l'interprète du solo « *qu'est-ce que tu ne t'autorises pas à faire ?* » comme question abstraite pour stimuler l'acrobate à aller chercher de sensations différentes et variées, titiller ses propres limites. Je suis d'ailleurs tentée de faire le lien avec l'invitation à se donner des permissions, chère à Éliane Bonin et à Carmagnole dans son ensemble⁷¹.

Le second volet de cette pièce, *La Forêt*, est une exploration entre soi et l'Autre parle aussi de murs, dans une quête d'affranchissement pour se libérer des normes et règles qui nous contraignent. C'est pourquoi la configuration de l'espace a été pensée en fonction : non pas dans un rapport frontal restrictif mais pour être reçu de manière multidirectionnelle, à partir de différents points de vue dans l'espace. Le dispositif complet est celui d'une interaction entre les performeuses et l'espace.

« Je travaille à [mettre au point] un système qui va générer différentes interprétations et différentes visions : comment est-ce que, par les mouvements [des artistes], on peut composer la trame musicale avec laquelle elles sont en relation ? On est vraiment dans la création de l'environnement en même temps que dans l'espace vivant des corps. » (Leclerc, 2021)

Des femmes déambulent dans les lieux. Il est question du rapport à l'Autre, aux personnes du public, à la question d'être en représentation dans l'espace qui nous entoure et de se construire face à l'autre. Enfin, le dernier opus se nomme *L'Errante* et parle du rapport de soi au monde. Il est inspiré par le Ficus Strangula, un arbre tueur de l'Amazonie qui étouffe les arbres voisins en migrant par ses feuilles et en leur volant leurs racines. L'arbre attaqué finit par mourir par son centre. De manière symbolique, cette pièce traite de principes de relation, de transformation et de porosité entre les corps et les éléments du monde. D'un point de vue performatif, Andréane

⁷¹ Voir chapitre 4

imagine une forêt de corps dont les mouvements sont informés par les autres corps et notamment ceux des spectateur.trice.s qui passent. Bien qu'elle ait, à l'état de projet, gardé l'enceinte du théâtre⁷², elle fait déborder le spectacle dans toutes les pièces qui le composent. Le couloir d'entrée, la salle d'attente, le bar, sont exploités comme espaces de performance au même titre que la « boîte noire ». Le public se doit d'être un.e vagabond.e qui flâne. Les spectateur.trice.s sont des voyageur.se.s livré.e.s à eux.elles.mêmes pour trouver leur propre rythme. Dans *La Forêt* le public est condamné, comme Caïn, à se guider lui-même au travers des corps. Finalement, est-ce que ce sont les artistes qui errent ou le public ? Les voyages sont multiples et uniques.

L'œuvre est une exploration des thèmes relatifs aux limites et à l'enfermement, mais finalement c'est une pièce sur le mouvement au-delà de soi. Le corps et ses sensations sont toujours au centre de la performance, qui par conséquent n'existe pas dans une forme esthétique fixe. Si des thèmes correspondant à des questionnements sociaux guident les recherches pour influencer les expériences de corps, la narration est de plus en plus lointaine. Il n'y a plus de linéarité, la pièce se vit, depuis n'importe quel bout. La performance d'Andréane existe dans ce qu'elle porte de possibilités d'échanges entre les corps des performeur.e.s entre eux.elles et des performeur.e.s avec le public.

Leclerc se déleste d'un passé lourd de préconceptions et de clichés pour renouveler les représentations de sa discipline. Dans ses créations, la contorsion, ou ce qu'il en reste, est au service d'une dramaturgie nouvelle qui n'a plus rien à voir avec ce qu'on lui connaît de spectaculaire et de surnaturel. Le dépassement de soi propre à la discipline porte de nouvelles significations. Ainsi, en plaçant son intérêt sur les sensations et la rencontre avec le public, la créatrice-performatrice parle d'un corps en relation, où les formes créées par les corps des artistes suivent des chemins sensoriels qui ne sont pas prédéterminés. Le public est présent pour avoir une expérience à un point de rencontre non prévisible, qui m'évoque la notion d'Entre. En liant la sensation et la forme, Andréane relie l'intérieur et l'extérieur dans des traversées. Se faisant, elle déconstruit une certaine approche de la contorsion où c'est la forme - la position / figure – qui guide la composition.

⁷² À l'heure où j'écris, le projet évolue encore et il est possible qu'il soit présenté dans des formes et lieux divers.

6.1.2. Émile Pineault

6.1.2.1. Sa démarche

Émile Pineault termine l'ENC en 2014 et s'engage dans la création et la tournée de *Cuisine et Confessions* avec la compagnie Les 7 doigts où il joue entre autres acrobaties, un numéro de main à main pendant deux ans. C'est un compromis qu'il fait avec son partenaire de l'époque mais en réalité, il n'a aucun désir de se soumettre au travail hiérarchisé imposé par des metteur.e.s en scène. Il ne se reconnaît pas le rôle d'interprète alors qu'il a déjà des choses à dire. Alors, il part pour créer de son côté et commence à développer une recherche personnelle à partir de son corps acrobatique à la formation rigoureuse, ce qui fait naître une première production en 2018 nommée *Normal Desires*. Le projet est présenté au festival de danse à Vilnius en Lituanie puis au festival montréalais le *Offta*. Le spectacle joue finalement à La Chapelle Scène contemporaines à Montréal grâce au soutien du programme *Danse Cité* qui coproduit le spectacle, et avec la collaboration de l'incontournable performeur Peter James, un de ses proches partenaires et une de ses inspirations. Comme Andréane, c'est la danse qui l'accueille et qui semble comprendre le mieux sa démarche artistique. Il est aussi, comme Leclerc, fortement influencé par les arts visuels et ceux de la performance. D'ailleurs, il se rapproche lui-même de créatrices et créateurs qui ont des intérêts similaires, et donc spontanément de celles et ceux de la danse dont les discours, les esthétiques et la variété des champs d'explorations artistiques l'inspirent et lui donnent plus de liberté que le milieu du cirque avec lequel il prend ses distances progressivement. Selon lui, le milieu du cirque est dominé par une pensée patriarcale blanche et gagnerait à s'ouvrir à d'autres pratiques et d'autres conceptions. Il fait partie du projet d'espace collaboratif, finalement éphémère, *Mur Mur*, avec Claudel Doucet et Jimmy Gonzalez, entre autres⁷³. Avant la pandémie de COVID-19, il prévoyait d'organiser un petit symposium, avec un groupe restreint d'artistes de cirque québécois.es⁷⁴, inspiré des démarches de Bauke Lievens et Sebastian Kann en Belgique,⁷⁵ pour engager une dimension réflexive de leurs pratiques par des ateliers et des mises en mots. Il

⁷³ Présentés au chapitre 2.

⁷⁴ Ils et elles sont une sorte de bande constituée d'Émile Pineault, Claudel Doucet, Jimmy Gonzalez, Erika N'Guyen, Angel Molis, Tristan Robquin, et ponctuellement de François Bouvier.

⁷⁵ Aussi présenté.e.s au chapitre 1.

reconnait pourtant que le milieu voit arriver une nouvelle vague de créateurs et créatrices qui sont des promesses de son renouvellement. Malgré son malaise avec le cirque québécois et bien qu'il soit proche des sphères européennes, il trouve aujourd'hui plus de sens à créer dans le contexte montréalais, car il y puise plus de force et sent qu'il y a une place à prendre. D'ailleurs dans les milieux de la danse et des arts performatifs, sa trajectoire circassienne est un atout. Sa création en cours, *More Than Things*, est produite par La Serre_Arts vivants, organisme montréalais de soutien à la création et production d'artistes de la relève, qui produit aussi le festival *Offita*. Le projet de Pineault sera soutenu les trois prochaines années. Dans la fin de sa vingtaine, il se considère « *viscéralement queer* » (2020) jusque dans son mode de vie. Par ses créations, il veut « *décentrer les regards* » (2020) pour défaire les rapports de pouvoir en place. Son travail, dernièrement, s'intéresse à la question du soin (« *care* »), à la passivité et aux expériences sensorielles.

6.1.2.2. *Normal Desires*

*Normal Desires*⁷⁶ est la première création solo d'Émile Pineault pour laquelle il s'est fait accompagner d'une panoplie de créateurs et créatrices de taille, de diverses inspirations, allant du cirque à la danse en passant par la performance. Parmi elles et eux, le fameux artiste interdisciplinaire et performeur Peter James, enseignant et conseiller artistique de l'ENC et figure de référence pour beaucoup de jeunes diplômé.e.s de l'école. C'est un spectacle qui questionne le corps et le geste de l'artiste de cirque et qui fait prendre à l'acrobate ses distances avec sa discipline d'origine. Le corps d'Émile Pineault a été modelé par l'acrobatie. Il est le fruit de l'apprentissage d'un cirque extrêmement formaté, principalement axé sur le développement d'un niveau extrême de technicité, sur l'efficacité et l'impératif de plaire et d'impressionner. L'approche du mouvement d'Émile, son rapport à l'espace, sa relation à la douleur et au dépassement de soi en sont les résultats. Sur un plateau dépouillé, la pièce s'ouvre sur la présentation d'un corps dénudé, allongé au milieu de la scène devant nous avec derrière lui un néon rose qui grésille. Doucement s'initient des mouvements en vagues, qui font se tortiller ce corps qui prend vie doucement. Le corps entre alors dans un faisceau de lumière chaude, toujours sur le dos, la tête vers nous. La lumière se fait de plus en plus orangée et forte comme un soleil à l'horizon et le bruit augmente. Une musique finit par remplacer le bruit lancinant du début. Petit à petit, on peut reconnaître une série de

⁷⁶ Bande-annonce [Normal Desires](#)

mouvements qui rappellent ceux qui sont habituellement répétés aux échauffements pour « entrer dans son corps ». Toutefois, il est difficile d'identifier un mouvement spécifique. Tel un animal désarticulé, les gestes de plus en plus rapides portent Émile à prendre de plus en plus d'espace sur scène. Guidés par des gestes de plus en plus dansés, il est emporté dans des traversées de plateau. D'autre part, ses tentatives de figures acrobatiques, elles, sont des ébauches vaines qui le font sans cesse retomber au sol. Les gestes sont automatiques et machinaux et semblent l'emprisonner. La musique, forte, parfois stridente, fait écho à ce qui traverse le corps de l'acrobate. Une sensation d'enfermement, un agacement. En fait, Émile offre une lente mue en dehors de son corps d'acrobate, tentant d'extraire sa carcasse de son carcan. En refusant de reproduire les techniques acrobatiques qui constituent son bagage physique et artistique, il interroge l'empreinte que le cirque a laissé dans son corps d'artiste physique. Enfermé dans des schémas et des répétitions de gestes et de sauts ultra précis, typiques des préparations à l'acrobatie mais qui, ici, ne mènent à aucun geste de cirque identifiable. Émile Pineault cherche inlassablement à s'en libérer.

Puis, tout d'un coup, tout s'arrête; la lumière et la scène deviennent blanches dans un sifflement strident. Émile enfle un chandail avec capuche des années 1980, sort du plateau et rapporte un néon portatif et une machine à fumée. Depuis la coulisse de cour, surgit, en se gonflant par le côté de la scène, un long ballon promotionnel pathétique qui va être le compagnon d'Émile jusqu'à la fin du spectacle. L'artiste, dans la pénombre, danse à côté du ballon qui flotte au gré de l'air qui le gonfle et le dégonfle alternativement. En toute absurdité, l'artiste fait face à l'objet qui s'anime et se ramollit jusqu'à devenir complètement inerte. Leurs formes, mouvements et rythmes semblent se faire miroir. Un cadre en plexiglas brille au milieu de la scène dans une lumière bleue foncée. La musique finit par cesser, Émile s'arrête aussi et s'allonge un moment sans bouger avant de quitter la scène. Les objets eux, restent, dans une lumière blanche fumée. L'appareil à fumées continue à propulser quelques pschitts.

6.1.2.3. *More Than Things*

*More Than Things*⁷⁷ est une performance-laboratoire dont le projet a été initié en 2020 par Émile Pineault et Claudel Doucet. Cette dernière a quitté l'aventure en tant que performeuse, remplacée

⁷⁷ Bande-annonce [More Than Things](#)

par la danseuse montréalaise Nien Tzu Weng, mais garde un rôle de regard extérieur. La performance a été jouée en jauge réduite⁷⁸ en septembre 2020 à La Chapelle Scène contemporaine. Comme je le mentionnais dans le chapitre 4, je n'ai pas pu y être présente et c'est pourquoi cette description générale se base sur deux courts extraits vidéos, les textes de présentation et mes discussions avec Émile. Faisant suite à sa première création *Normal Desires, More Than Things* apparaît comme l'évolution logique d'une démarche qui a pris ses distances avec l'acrobatie et qui œuvre encore plus proche du courant artistique de la Performance et tend vers le conceptuel. Le public est placé autour d'une piste ovale faite de tissu rose et au sein de laquelle se trouvent deux humain.e.s et une multitude de gros coussins de tailles, formes, couleurs et textures variées, sur lesquelles ont été placés des micros. C'est « *un écosystème fait de sculptures molles* » comme le créateur les appelle, conçues par le duo d'artistes Pénélope et Chloé. Dans une ressemblance travaillée par des costumes en matière siliconée qui effacent les singularités des corps et dont la texture adhérente fait entendre les mouvements, les deux performeur.e.s, quasiment identiques, interagissent tour à tour l'un avec l'autre, et avec les éléments du décor. Rapidement, il devient clair qu'ils ne sont pas seulement des accessoires de scène, mais bien des partenaires de jeu au même titre que les corps. Le titre prend alors son sens « plus que des choses ». Aussi bien les corps que les tissus s'explorent par le toucher. Le sol est jonché de ces tubes et coussins en tissus mous, à l'intérieur desquels se trouvent d'autres coussins vides qui s'offrent aux performeur.e.s comme des invitations à ce qu'il.elle.s s'y glissent et s'y enroulent. *More Than Things* est une recherche sur le tactile à partir des corps et des textures des objets. Peaux et matières textiles se mêlent et se frottent, se découvrent sensuellement et émettent des sons grâce au micros placés dessus et censés communiquer de manière auditive des interactions et des sensations.

La lumière est travaillée pour caresser les corps; les sons sont texturés pour habiter l'espace. Lentement, longtemps, Émile et sa partenaire se laissent pénétrer par les sons, effleurer par la lumière. Selon Pineault, tout est texture et tout est sensation. Chaque élément, et pas seulement les corps, habite l'espace. Si les corps sont en mouvement, évoluant au gré des stimulations extérieures et des interactions, on ne peut pas parler de chorégraphie. Sans aucun récit ni ligne dramaturgique, la proposition se situe dans les explorations de la matière, mise au même niveau que les corps. La performance est une tentative de connecter avec l'inanimé et d'offrir au public une performance

⁷⁸ À cause du contexte COVID-19

kinesthésique par la stimulation de tous les sens, en les entremêlant. D'ailleurs, sur son site internet il présente sa démarche dans ce laboratoire-spectacle comme « questionnant les rapports de domination entre les différents sens, afin d'élargir la sphère des perceptions » et « favorisant l'émergence d'un espace queer ». L'intention du créateur n'est pas que le public regarde faire les performeur.e.s mais qu'il puisse lui aussi partager l'expérience sensorielle. C'est une manière, pour lui, d'engager un échange nouveau avec les spectatrices et spectateurs. De surcroît, la performance se veut accessible aux personnes vivant en situation de handicap visuel puisqu'insistant sur tous les sens et pas seulement la vue. Le texte de présentation de la performance finit par ces termes : « Le centre de la scène est votre propre centre. Un centre qui respire. Qui sent. Qui émet une lumière. Une lumière qui touche du bout des doigts. Il faut toucher pour comprendre qu'il vaut mieux sentir plutôt que comprendre. »

Le public est donc placé en cercle autour de l'espace central qui fait office de plateau, au même niveau que les artistes. Enfoncé dans de gros coussins, allongé sur des banquettes, assis en tailleur au sol, le public est invité à se mettre dans un état similaire à celui des deux performeur.e.s. N'y ayant pas assisté physiquement, il m'est difficile de témoigner de la manière dont a été réellement perçu le laboratoire. La vidéo sur laquelle je me base fait peu honneur à la création si l'on prend en compte les intentions du créateur, car elle n'est pas en mesure de stimuler les sens. Toutefois, si j'en juge par le langage corporel des spectateur.trice.s, ces dernier.ère.s ne communiquent pas beaucoup de connexion. Beaucoup s'enfoncent dans leur coussin, piquent du nez et semblent assez détaché.e.s de ce que les deux artistes sont en train de vivre. En avril 2021, le laboratoire poursuivait ses recherches à l'espace MAI (Montréal Arts Interdisciplinaires)

Il apparaît dans ces deux spectacles un refus de représenter toute technique de cirque apprise, ce qui annonce un désir de ne pas reproduire les codes circassiens du passé et de ne pas entrer dans une logique de production d'œuvres impressionnantes telles qu'elles sont développées dans le cirque. La désidentification à une communauté artistique circassienne et à une référence disciplinaire est enclenchée. L'évolution entre les deux spectacles est évidente : le processus de désapprentissage des techniques a mené à l'oubli, à son absence totale. La sensation se retrouve ici au cœur des démarches, avec un désir de communiquer, avec le public, les expériences des artistes pour les lui faire partager. On lit une forme d'utopie de pouvoir connecter les corps et

l'environnement extérieur, de sortir de la posture de la maîtrise, dans l'attitude de l'artiste-créateur face à la technique de cirque mais aussi dans son rapport au monde. Il recherche fluidité et mise en relation. C'est une volonté de s'extraire des carcans qui encadrent la pratique et définissent également l'organisation du monde, pour se mettre dans une disposition où il n'y a plus de hiérarchie dans rien, seulement des traversées sensorielles qui créent des expériences uniques mais multiples. Par ailleurs, les recherches minimalisme et conceptualisme des performances, qui peuvent paraître difficiles d'accès à certains publics peu familiers de ce type de formes, semblent questionner la place de l'humain.e dans le monde, face aux autres éléments, et donnent aux performances une dimension tragique, qui est aussi propre à une certaine ligne de pensée queer.

6.1.3. Claudel Doucet

6.1.3.1. Sa démarche

Comme je le mentionnais plus tôt, les femmes ont été nombreuses à faire un pas de côté dans le cirque québécois. Éliane Bonin et Andréane Leclerc ont entamé un travail il y a une dizaine d'années déjà mais une autre femme s'est démarquée plus récemment : Claudel Doucet. Petite, elle aimait l'entraînement et l'engagement physique des pratiques sportives mais elle était aussi attirée par la danse. Elle trouve un entre-deux dans la pratique du cirque qu'elle commence toute jeune. Elle suit alors la carrière typique que lui destine l'ENC, avec le Cirque du Soleil et les 7 doigts notamment, dans les variétés GOP en Allemagne. Elle joue principalement des numéros de *contorsion* et d'*aérien*. Elle monte sa compagnie indépendante en Belgique, pendant quelques années : la Compagnie du Poivre Rose, qui énonce vouloir donner sa place à l'essai. Aujourd'hui elle dit vouloir être aussi *porteuse* et pas seulement réduite à la jolie contorsionniste. Du cirque, elle aime la communauté, les personnes. Mais pour elle, ce cirque porte une étiquette problématique lourde à porter et qui nécessite de s'en défendre et de toujours « *s'excuser des mauvais shows parce que c'est la famille* » (2019), pour pouvoir avancer. D'ailleurs elle annonce sans filtre : « *Je côtoie beaucoup les gens du théâtre et de la danse et j'ai un peu honte quand je dis que je fais du cirque. Il porte un stigma lourd et cheap* » (2019). Aujourd'hui, elle a envie de dire des choses en accord avec ses valeurs et de dépenser son énergie dans des projets qui participent à « *bâtir quelque chose* ». Sortie d'une certaine forme de passivité et de neutralité

artistiques dans lesquelles les collaborations avec les plus grosses compagnies plongent les interprètes, elle s'engage aujourd'hui à « *participer au monde en y apportant son regard, son discours artistique* ». En tant qu'artiste d'ailleurs, elle a fait partie de la première mouture d'un spectacle créé par Andréane Leclerc *La Putain De Babylone*, dans lequel Éliane Bonin performait elle aussi mais dont je ne parlerai pas ici. Claudel a fait partie des discussions Cirque Off mais c'est par la création qu'elle préfère s'impliquer dans le renouvellement du cirque, plutôt que par des processus intellectuels de théorisation ou de catégorisation. Entre 2016 et 2019, elle participe au projet de recherche mené par Louis Patrick Leroux et financé par le FRQSC, *L'Écriture Du Mouvement, Une Dramaturgie Du Cirque*, en guidant des jeunes volontaires de l'ENC lors d'explorations créatives observées par les chercheur.e.s. Elle endosse, depuis un ou deux ans, auprès des institutions comme l'ENC justement, l'image d'un cirque autrement, l'incarnation d'un autre parcours possible. Sans l'avoir cherché, elle se retrouve dans un rôle d'égérie d'un sous-groupe de jeunes créateurs.trices qui veulent faire de la « création » plutôt que de la production ou de l'interprétation. Investie par Les 7 doigts pour mener un des projets *Les Possibles*, développé par La Serre_Arts Vivants, Claudel monte en 2016, sans budget, un duo d'acrobatie *in situ* dans des classes de secondaire : *Que Nous Soyons*. Puis, elle monte une pièce en 2019, *Se Prendre*, un duo intimiste qui prend de toutes parts le contre-pied de ce qui se produit au Québec et qui se trouve dans le corpus de l'analyse. Elle fait partie du projet Mur Mur puis monte LION LION, une compagnie qui se dédie à soutenir et à faire connaître les nouvelles voix et écritures de la création circassienne québécoise. Elle porte de plus en plus d'intérêt à la performance *in situ* comme pied de nez à l'institution et comme un autre type de rapport au public. C'est son manifeste *Cirque Off* à elle finalement, en version concrète. C'est de bon augure en temps de mesures sanitaires. À l'automne 2020, elle propose une nouvelle création *FUN FUN FUN FUN FUN*, un parcours de quatre performances en duo, entre cours extérieures ou balcons, dans les quartiers Mile End / Plateau Mont Royal, dans le respect de la distanciation imposée. On reconnaît le nom d'un certain nombre des artistes présentées impliqué.e.s : Jimmy Gonzalez, Erika Nguyen, Émile Pineault et François Bouvier. Avec ce projet, elle souhaite questionner l'injonction du cirque à procurer joie et divertissement et la politique générale du plaisir. Doucet souhaite que les artistes explorent des variations du plaisir, de l'amusement et du jeu en rapport avec le contexte anxigène de 2020. Finalement, les représentations n'ont pas lieu pour cause de « reconfinement » et Claudel, si elle n'a sûrement pas quitté la création pour toujours, s'est engagée auprès des personnes âgées dans

les CHSLD débordés. Le projet sera repris par huit performeur.e.s au printemps 2021⁷⁹. Bien qu'à aucun moment elle n'ait fait mention de la notion de queer, la relation, le ralentir et le soin, qui sont au cœur de ses démarches artistiques récentes, laissent entrevoir un lien possible avec le cadre de pensée queer que j'ai imaginé.

6.1.3.2. *Se Prendre*

*Se Prendre*⁸⁰ est une co-crédation de Claudel Doucet et Lee Cooper-Smith, un duo acrobatique intimiste joué en appartement avec public restreint. L'histoire de la création est celle de contraintes qui se transforment en opportunités. Car pour créer, il faut du temps, il faut pouvoir investir un lieu totalement, s'y laisser vivre un peu, l'explorer, le ressentir, y laisser surgir différentes sensations et émotions. Puisque peu de lieux de résidence offrent cette possibilité là à Montréal, Claudel a décidé de créer chez elle à partir des espaces à disposition, avec son partenaire de vie Cooper Lee Smith, se laissant ainsi tous deux le temps de se faire état de leurs états au fur et à mesure de la création, autour d'une table de cuisine ou dans un chambranle de porte. Cela est devenu le spectacle, pensé pour pouvoir être joué dans les maisons ou appartements disponibles selon les lieux de diffusion. Dans le cadre du *Offta* 2018, *Se Prendre* est joué dans l'appartement d'ami.e.s des deux performeur.e.s.

Assis.es sur le canapé et les quelques chaises disposées là, nous sommes lors de la performance, les voyeur.se.s d'une intimité qui naît et évolue devant nos yeux. C'est une histoire banale que celle d'une rencontre entre deux êtres humain.e.s. Les premiers instants entre ceux qui ne se connaissent pas encore. Peu de mots échangés entre ces deux inconnus-là ; ici, la rencontre se fait surtout par le corps. Claudel regarde son partenaire, l'inspecte, le touche, avant de décider de lui monter dessus. Chacun.e appréhende le corps de l'autre, timidement d'abord, puis dans un jeu où chacun.e à son tour teste l'autre par ses appuis, examine les soutiens solides et les plus précaires, préfigure les éventuelles possibilités de se mouvoir ensemble, exerçant son empreinte à même la chair. La tension est palpable dans le silence de ce petit public de douze personnes. Il n'y a pas

⁷⁹ Et annulé une fois encore, à la dernière minute.

⁸⁰ Bande-annonce de [Se Prendre](#)

d'autres bruits que ceux produits par les personnes qui partagent l'espace, mais surtout, des deux acrobates en tension physique et émotionnelle ; et la force tranquille des corps qui se soulèvent, se supportent, s'écrasent et se projettent. Plaqué.e.s sur un mur, à l'envers contre un plafond, suspendu.e.s à un encadrement de fenêtre, tour à tour, ils se font confiance pour se déposer ou se grimper dessus, ou se rejettent avec le danger de se blesser. Il faut beaucoup d'écoute entre deux acrobates qui voltigent ensemble.

Outre la riche exploration technique, la qualité de la pièce réside aussi dans sa capacité à créer des scènes fortement expressives. Subtil mais très lisible, le fin travail dramaturgique développé en collaboration avec le dramaturge Felix-Antoine Boutin communique un contenu narratif qui dépasse celui du pur mouvement sans pour autant être créé *ad hoc*. Le jeune créateur, spécialiste des mises en scène dans des cadres inhabituels, a comme thèmes de prédilection l'intimité, la fragilité et la « perméabilité des êtres » (2017), ce qui se transmet ici. Alors que les acrobates habitent les pièces de leurs présences intenses, chaque espace raconte un échange particulier, une étape de la relation, une complicité ou une dispute, à travers la communication des corps. De plus, la scénographie épurée et délicate des jeux de lumières participe à créer des atmosphères changeantes tout au long du parcours. La lumière change d'un rose écho de l'enfance au bleu glacial de la solitude. Christian Saint Pierre dans son article pour *Le Devoir* en dit « Dès les premières secondes de l'aventure, on est frappés en plein cœur, conquis par l'authenticité de la proposition, émus par le point de vue unique qu'on nous accorde sur elle » (2019). Au gré des portés acrobatiques, de pièce en pièce dans la maison, le public accompagne physiquement les deux artistes de pièce en pièce, dans différents états de corps et de couple. Nous transitons du moment de la rencontre dans le salon, à la chambre où les deux acrobates jouent sous les draps, en passant par la salle de bain où ils s'aiment, et le couloir où les corps enfermés entre les cadrans de porte ne se comprennent plus. Pas de signalétique formelle, ce sont les corps qui guident. Puisque j'étais présente, je peux témoigner que la déambulation organique repose sur le fait d'être à l'écoute et le public comprend naturellement où il doit aller, comment il doit se placer, de telle sorte à laisser la place aux artistes. Les espaces sont exigus et j'ai la sensation que nous sommes bien conscient.e.s que nous les partageons. En outre, la grande proximité entre les artistes et les spectateurs et les spectatrices ajoute une charge érotique et une certaine violence qui exigent un fort engagement de ces dernier.ère.s. Si proches, on entend fortement les respirations, on voit les

moindres mouvements, regards, doutes, erreurs. Presque dans une situation de voyeur.se.s, il est possible de se sentir mal à l'aise ou d'avoir peur de déranger. Plus possible de cacher ses réactions dans le noir de la salle de spectacle, les émotions sont communiquées à l'ensemble de la cohorte de la performance. Le journaliste culturel rajoute « du salon à la cour arrière en passant par la salle de bain et la chambre, du plancher au plafond en passant par les murs, les spectateurs, parfois à quelques centimètres seulement des acrobates, observent, bouleversés, les états de corps (et d'amour) du tandem. » (2019) Pour les artistes, en retour, la présence active des douze accompagnateur.trice.s est investie d'une intensité différente à chaque fois, ce qui n'est pas sans impact sur la performance. La bulle du quatrième mur a explosé, le public fait partie de la performance. Plus intrusif pour les deux parties, ces créations requièrent plus de présence et de disponibilité au niveau de la réception. Le spectacle se termine dehors. Les deux acrobates s'enfuient par la ruelle. En attendant leur retour, une crème glacée nous est offerte dans la cour de l'appartement.

Le matériau premier de cette pièce est constitué par les présences. *Se Prendre* ne cherche pas à être dans la représentation mais à partager du réel, dans ce qu'il a de plus impermanent. La création n'est pas fixe, elle se déploie dans les possibilités de dialogue entre soi et le monde, entre soi et l'Autre. Le thème abordé est d'ailleurs celui de la relation et de la transformation de soi et du monde dans l'interaction. La pièce évoque des états, comme des passages, qui s'expriment dans un rapport sensuel au monde. Il y a, dans *Se Prendre* un fort désir de remettre la relation entre les corps au cœur de la proposition performative. S'il reste de la technique acrobatique sous formes de portés, elle est au service d'une interaction et d'une sensation. Cela s'entremêle. Le tout, ensemble, forme la performance, aussi bien l'espace dans lequel elle est donnée et auquel il faut s'adapter à chaque fois, que le public dont les présences sont en échange constant avec les artistes. Un espace intermédiaire qui se recrée sans cesse. C'est cette expérience commune mais singulière à chacun.e qui est recherchée.

6.1.4. François Bouvier

6.1.4.1. Sa démarche

François Bouvier commence la gymnastique à cinq ans. Un peu plus vieux, il veut à tout prix rentrer à l'ENC mais on lui fait part de ses lacunes. Il passe donc par une formation aux Grands Ballets Canadiens de Montréal pour accéder aux auditions de l'École de Cirque Montréalaise plus tard où il se forme alors au *fil de fer*. À sa sortie en 2014, il intègre des gros spectacles européens en tournée sous chapiteaux et en caravane, avec des types de compagnies qui sont plus propices à faire jouer du fil selon lui : Circus Monti, NoFit State, le Cirque Plume. Comme beaucoup d'artistes québécois.es, il passe aussi par les Cabarets GOP en Allemagne. En 2017, à Montréal, il participe à un travail sur le texte et le cirque, une adaptation de *Hamlet* sur fil de fer qui fait partie des explorations dramaturgiques de Louis Patrick Leroux. Ensemble, ils y abordent la place du texte, et sa possible traduction en mouvements. François sur son fil au-dessus du vide, ou pourrait-on dire au-dessus de l'abîme, devient métaphore de la tragédie humaine. Quand l'artiste est à Montréal, il s'entraîne à la Caserne dont il ne se sent pas proche de la communauté et des esthétiques mais dont il apprécie la liberté, la diversité et l'esprit de communauté. Il dit avoir toujours fait « *des numéros de création avec un sens de « authorship, de prises de décisions personnelles »*. Il joue beaucoup dans la rue, est programmé dans le festival Montréal Complètement Cirque mais les aspects très codés et très attendus de ces performances l'ennuient. « *J'attrape le public dans ma main et une technique un peu « show-business », dans la tradition du cabaret mettons. Tu sais ce que ça va donner, tu sais comment ton public va réagir* ». En 2018, il décide de pousser plus loin ses recherches et de s'exprimer dans un véritable spectacle en salle. En 2020, il entame une résidence de recherche-crédation à La Serre_Arts Vivants - encore elle - pour le projet *I Miss Grandma So Sad, Ta vie Coule Dans La Mienne*, qui est suspendu à cause de la pandémie. Très proche de Sebastian Kann qui est le dramaturge de la création - et son partenaire de vie - et du groupe des Belges, il partage leurs réflexions sur de nouvelles écritures du cirque dans une démarche de la « déconstruction ». Connecté aux réseaux européens, surtout français, où il se fait accueillir en résidence, il se réclame d'un cirque d'auteur, de création, même si je dispute ce terme ici en lui préférant l'adjectif « performatif », qui me semble plus proche de ce type de composition. Il se rattache aussi officiellement à la posture queer, thème sur lequel il co-écrit un texte en 2020 « *Mother nature says goodbye* » dans l'ouvrage *Thinking Through Circus* dirigé par Lievens et Kann et qui donne la voix à différent.e.s artistes.

6.1.4.2. *I Miss Grandma So Sad, Ta Vie Coule Dans La Mienne*

I Miss Grandma So Sad, Ta Vie Coule Dans La Mienne est la première création de François Bouvier, complètement assumée comme une performance au sens des arts performatifs, tout en revendiquant également le cirque. Encore en création à l'heure où j'écris, c'est un spectacle aride et qui se revendique queer. Il rentrera dans sa phase de production à l'automne 2021. Ma description et mon analyse se basent surtout sur une vidéo de travail, d'un filage de fin de résidence de recherche-crédation. Toutefois alors que je finissais ma rédaction en avril 2021, j'ai pu assister à une représentation de sortie d'une autre résidence de recherche-crédation qui vient compléter ici ou là l'esquisse.

Dans le studio de la résidence qui pourrait devenir un plateau mais tout aussi bien rester un studio, il y a une table en métal et en bois peint, une chaise, un projecteur, un gros matelas bleu d'acrobatie, un oreiller, des câbles électriques et un fil de fer au fond. Deux paires de chaussures sont placées en face les unes des autres, des baskets et des talons à fleurs. L'espace apparaît assez délaissé, habité d'objets du quotidien sans âme et de relativement piètre qualité. Ces objets seront bientôt assortis d'images et de sons numériques. La performance commence alors que François rampe sous le matelas et que joue en fond sonore une histoire préenregistrée mais qui paraît improvisée, qui parle de cellulaire. L'histoire est banale et parle de la désespérée quête de soi, faussement comblée par l'utilisation du téléphone cellulaire. Il est difficile de suivre en même temps la voix off et ce qui se passe sur scène et qui n'a aucun rapport. Pendant ce temps, sous le matelas, François se change. Il sort finalement, en veste et chaussures à talons, le bas du corps nu, et commence à s'agiter et à courir comme un fou en se jetant soit contre les murs soit sur le matelas au sol. Dans le noir, un projecteur envoie des images sur la table posée au sol et qui fait office d'écran. On comprend que c'est le point de vue de François qui marche dehors. Le performeur, sur le plateau devant nous, tourne sur lui-même frénétiquement. Son corps est comme ivre, lui aussi négligé et ses cheveux lui cachent le visage. Il monte sur le fil avec ses talons, avance doucement puis saute pour redescendre. Il dépose sur le sol des petits morceaux de carton, sortis du cabas qu'il transporte depuis quelque temps sur scène, sur lesquels sont inscrits des mots, aléatoires mais symboliques : I'll, be, coming, back, you, disappeared, I'll, always, come, back, for you, still, killing, ta, vie, coule, dans, la, mienne, will, we, make, it, home, never, but. On reconnaît le titre du spectacle.

Puis, il place le mot « home » et s'allonge. François monte à nouveau sur le fil depuis le sol. Tranquillement, il se déplie jusqu'à se tenir droit, dos à nous, se maintient sur une jambe puis s'accroupit avant de sauter par terre. Une autre projection apparaît : celle d'une rivière qui coule cette fois. François Bouvier se cache derrière l'écran-table en petite boule puis étend ses pieds et fait sortir le reste de son corps à l'image d'une naissance. La projection déborde sur son chandail laissant penser que c'est cette rivière-là qui lui donne naissance. En dehors des enregistrements audios et de quelques bruits de nature, la pièce est silencieuse sauf à la fin ; un morceau de musique joue et s'arrête alternativement nécessitant de François qu'il appuie sans cesse sur le bouton. Puis, il se lève et sort de scène.

Le dossier de présentation du spectacle stipule que « François manipule un corps acrobatique défectueux » et « utilise l'humour pour exprimer l'angoisse face à un avenir incertain ». Pendant une grande partie de la performance, il marche, dégingandé, tourne en rond autour de son tapis d'acrobatie avant de s'y laisser tomber négligemment. La scène est remplie d'obstacles et parle de l'impossibilité. De vouloir sans pouvoir. Son fil de fer, un de ses partenaires matériels de scène, est bien là mais il n'est que très rarement utilisé. Lorsque Bouvier monte dessus, c'est pour en redescendre aussi vite et l'observer de loin. Évoluer sur un fil de fer avec des talons limite grandement les mouvements possibles. François cherche donc volontairement à se mettre en échec. Ne reste que l'absence de cirque qu'on attend et sur lequel on fantasme, sans jamais qu'il n'arrive, laissant devant nous un vide sidéral. Selon lui, cela sert à exprimer beaucoup d'angoisses, avec humour, face à un avenir qui est incertain « *Ça [le spectacle] donne un sentiment écrasant et une esthétique vraiment ironique* » et l'artiste travaille justement à partir des notions de « *l'ironie, la nostalgie et le self-defeating* ». « *Doux amer* » me dit-il. Il y a en effet une certaine dose de second degré à négliger son corps et la scène, une sorte de mise en abîme qui tiendrait presque du ressort clownesque. Ici aussi il traite, dans une certaine mesure, par l'absurde de la tragédie humaine. Quand François parle de son fil de fer, il garde un sentiment fort envers lui « *Avec mon fil, je suis allé partout... J'ai vécu mon rêve avec lui [...], c'est mon partenaire, mon tir fort et mon ressort et c'est le même depuis 6 ans.* » Sa présence est d'une grande importance à ses yeux car elle lui permet de se « *positionner cirque* » dans des réseaux de diffusion et pour le public, car le fil est un agrès reconnu qui permet d'identifier les arts du cirque. Or, pour l'artiste, la création doit pouvoir être envisagée comme du cirque ou de la Performance, selon les personnes. Son corps, me dit-il,

reste un corps de cirque, bien qu'il ne soit pas dans la démonstration de ses capacités acrobatiques. Si l'on sent des bribes de récits et des références qui ont contribué à composer la pièce, elles ne constituent aucunement une narration. Elles évoluent en sous-texte lointain, tout en laissant au public le loisir d'y projeter ce qu'il.elle veut.

Pour avoir cherché à faire du fil sans montrer de prouesse ni utiliser de technique, il ne reste finalement plus rien, ou deux petits passages. En toute ironie, ces passages font malgré tout preuves de technicité, car comment, ne serait-ce que monter sur un fil, sans dextérité ? Présentant un corps déficient, face à des objets du passé et du présent, *I Miss Grandma So Sad* communique un arrêt dans la course du monde. En mettant en scène un corps incapable et désœuvré, François offre une performance d'un cirque pauvre qui ne garde du cirque que ce que le créateur porte en lui-même caché, peu accessible aux personnes extérieures. Cette négation des savoirs circassiens, tout en revendiquant le cirque, représente une posture dans le milieu qui indique une détermination à s'éloigner des codes dominants. François ne se déshabille pas seulement physiquement, il déshabille les arts du cirque. Il y a dans la démarche créative et performative de François une volonté de faire fi du passé pour faire de l'espace pour inventer autre chose. Une sorte d'utopie qui est aussi paradoxalement un désengagement, un abandon. Comme si Bouvier, en sombrant, nous donnait la dernière chance de nous sauver. Car en effet, cette performance, comme les précédentes, donne au public la liberté mais aussi la responsabilité de s'y projeter, de ressentir et d'interpréter à sa guise.

6.1.3. Des tendances communes se dessinent

Désapprentissage des compétences acquises dans les institutions et déconstruction des disciplines ; redéfinition de la prouesse ou refus total de faire preuve de ses capacités physiques ; sensations du corps comme éléments essentiels dans la performance ; création de performances qui se déploient dans l'expérience, chaque fois renouvelée, des artistes et du public ; œuvres en mouvement, dans des démarches d'adaptation, aux espaces et aux Autres. Ces premiers éléments qui ressortent, ensemble, des observations des performances et démarches des artistes, seront les fils conducteurs des prochaines sections. Ils font écho aux concepts queer qui ont été développés

au chapitre 3 qui serviront d'aiguilleurs de l'analyse. C'est par les notions de non-production, non-reproduction et d'oubli que nous amorcerons la réflexion, entre rejet de l'institution et rapport complexe à la prouesse. Puis je proposerai d'utiliser le concept d'Entre pour rendre compte de l'expérience recherchée par les artistes dans leur processus de création et de performance. ». J'ai défini la notion d'*Entre* en m'inspirant des théories de Richard Schechner et de Serge Gruzinski dans le chapitre 3. L'Entre est un espace intermédiaire flou où les règles de fonctionnement ne sont pas fixées à l'avance mais se définissent sur le moment, dans les interactions entre soi et l'extérieur à soi, que ce soit l'Autre ou l'environnement au sens plus large. C'est un espace fluide, hybride qui permet de mettre du mouvement dans des formes sociales habituellement plus rigides. L'Entre peut être un espace concret de rencontres, comme c'est le cas lors du rituel (Schechner, 2003) ou plus conceptuel pour une pensée du monde métisse (Gruzinski, 1999). Il est lié à l'expérience et je l'ai aussi rapproché des notions de traversées et de transformations au travers des réflexions de Paul B. Preciado. « Entre » pour parler des sensations et des traversées possibles ou imaginaires au-delà des cadres habituels. « Entre » comme une autre forme de performance et autre mode de relation au monde. C'est au travers de ces thèmes, de manière transverse et non linéaire que se dessinera le cirque performatif montréalais et son enjeu de vouloir faire évoluer la discipline.

6.2. Désapprendre pour se renouveler

La pensée *queer* s'exprime par le refus du futur en tant que continuité du passé et naît d'un acte d'oubli et d'une sorte de mise en échec. L'échec queer ne témoigne pas d'un acte d'opposition formelle ou de transgression d'un système. Il n'invite pas nécessairement à choquer ou à entrechoquer, mais plutôt à déformer nos cadres de pensée, à déborder des frontières symboliques qui nous enferment. Dans la philosophie queer se trouve l'invitation à oublier les systèmes qui nous servent de référence pour (re)penser et donc pour agir autrement. Une chose apparaît clairement : ces quatre artistes aux formations classiques portent encore le poids – manifestement douloureux – de l'institution. Dans cette perspective, créer du nouveau, chez nos artistes, représente avant tout un refus des traditions et des conventions esthétiques et sociales du cirque

québécois et leur capacité à composer des spectacles passe d'abord par le fait de se délester, de désapprendre, de dé-hiérarchiser et de se désidentifier.

6.2.1. Se délester

Andréane a orienté son travail de ces dernières années autour d'une requalification de la contorsion. Dans la poursuite de sa réflexion sur la dramaturgie du corps propre à cette discipline, dans *Cherepaka*, elle a décortiqué et référencé les micromouvements impliqués dans chacun de ses gestes afin de constituer un système de données qui puisse se traduire en un code d'écriture scénique. Patrick Leroux décrit le projet de la créatrice ainsi « [s]he has ventured into a writing system that aims to deconstruct artifice and expectations..., that call into question the usual syntax of her discipline » (Hurley 2017, 279). L'idée étant de se détourner des chemins habituels, appris et désormais programmés, pour modifier les pratiques et le processus créatif. L'artiste explique dans son mémoire de maîtrise :

« 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) basculait 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. » (Leclerc 2013, 55)

L'acte de renversement, notion chère à la créatrice, comme étant fondateur des pratiques circassiennes et sur lequel je reviendrai plus longuement plus tard, est restimulé en changeant les modalités de son exécution. Se renverser en contorsion, mais aussi dans de nombreuses autres disciplines de cirque, signifie un réarrangement de la position du corps dans lequel la tête se trouve à l'envers. Un équilibre sur les mains en est l'exemple le plus classique. Or, cela procède généralement d'une technique particulière qui suit des étapes, apprises et presque mécaniques, qui se doivent d'être le moins visibles possibles. Tout en gardant l'idée du renversement mais en changeant le point de focalisation, Andréane ne cherche plus à se renverser à tout prix ou le plus efficacement possible. Au contraire, elle accorde toute son importance à ce qui permet au renversement d'advenir, défaisant les raccourcis, supprimant de la mémoire de son corps les habitudes et découvrant alors d'autres passages, qui peut-être, finalement, ne mèneront jamais au renversement prévu initialement. Aussi Hurley (2017, 279) précise-t-elle que la pièce *Cherepaka* « exposes its composition » ; elle dévoile son cheminement.

Dans leurs performances, Émile Pineault et François Bouvier remettent en question les sentiments d'enfermement dans des schémas mentaux, de cloisonnements disciplinaires et sociaux, en mettant en scène des corps qui ne leur appartiennent plus, dans lesquels ils ne se reconnaissent plus. Émile et François mentionnent le vide, l'arrêt pour faire de la place à autre chose. Aussi le changement passe par un effacement complet, brutal et performatif. Émile se laisse tomber dans *Normal Desires*, François se jette sur le tapis et se cogne contre le mur, se déshabille physiquement. Ils viennent frapper les limites concrètement, pour les faire bouger. Ils stoppent le son et arrêtent les corps. Ils éteignent les lumières, cherchent l'immobilité face à la frénésie. De son côté, Pineault répète à l'infini des débuts de séquences gymniques sans que cela ne mène jamais à la réalisation de la figure. Chaque tentative fait retomber son corps à terre. Refusant d'aller au bout de la gestuelle athlétique qui lui permettrait de faire advenir les formes apprises alors que l'on s'attendrait à ce qu'elles se déploient devant nous, il rejette ses compétences pour critiquer l'automatisation du corps, devenu machine de l'acrobate. Petit à petit, depuis cette négation, il se laisse emmener par de nouvelles modalités de mouvement, vers un autre type de chorégraphie. Par déconstruction, on assiste alors à une transformation de l'écriture du mouvement de l'acrobate, autour et au-delà de son point de référence acrobatique. Le titre *Normal Desires* évoque un retour à la « normale », à un niveau basique d'aspiration en prenant le contrepied du spectaculaire.

Quant à Bouvier, il ne marche plus sur son fil de fer, assigné à être un objet parmi tous les autres. Il déambule, il perd l'équilibre. Son corps d'acrobate qui a appris à produire et à mettre en valeur ses talents n'est plus qu'une marionnette chancelante sans ses fils. Il le dit de manière très transparente : ce qu'il veut c'est « *approcher l'acrobatie de manière moins spectaculaire et qui [soit] en dialogue avec une esthétique d'ironie, de nostalgie, et d'échec.* » (2020) Son corps acrobatique, c'est-à-dire celui qui nous est donné à voir, est son corps à lui, « rien de plus ».

6.2.2. Défaire pour se renouveler

Parmi les éléments qui sous-tendent l'inclination au désapprentissage et à la déconstruction du geste, on retrouve aussi un certain refus politique d'hériter et de transmettre. Le principe de l'oubli d'Halberstam, présenté au chapitre 3, se traduit aussi dans certain.e.s démarches par un désir de se nier et de se faire oublier en tant qu'artistes, mais également en tant qu'individus. Aussi, ces

dernier.ère.s prônent-il.elle.s une négation des savoirs et se refusent-il.elle.s le droit à faire, uniquement parce qu'ils et elles ont eu l'accès aux apprentissages. Pour François, « *la démonstration de [s]es talents est une démonstration de [s]es privilèges* » (2020). Ainsi, plutôt que de reproduire telles quelles des formes apprises dans les écoles, François Bouvier désire prendre en compte et communiquer les conditions d'apprentissage de ces savoirs et savoir-faire. Bien que cela ne soit pas tout à fait évident sur le plateau, c'était très présent dans le discours de l'artiste dans notre entrevue. Il désire ainsi remettre en question voire cherche à effacer complètement le caractère extraordinaire du corps circassien (décrit par nombre d'auteur.e.s tels que Batson ; Goudard ; Wallon ; Lavers Leroux et Burtt.) mais aussi le caractère privilégié de l'homme blanc. Sur scène, à la fin, le corps de François n'obéit plus. Il y a, tout au long de sa pièce, une sorte de désinvolture et de nonchalance. Rien ne semble avoir d'importance. Le tapis bleu ne sert plus à son usage habituel qui est d'accueillir les prouesses techniques. Au contraire, l'artiste se cache dessous ou s'y laisse tomber faute d'y accomplir quoi que ce soit. Le corps n'est plus d'aucune utilité. C'est l'absurdité d'être là, sur scène. S'en dégage un certain désespoir et fatalisme. *No future* certainement. François Bouvier fait partie d'une génération d'artistes qui peinent à se situer dans le monde. Incapable de se retrouver dans sa complexité, entre culpabilité du poids de l'Histoire et impossibilité à se projeter dans l'avenir, il crée des formes où il ne reste que l'absence et le rien. Dans un rêve de pureté, à la recherche du plaisir du rien, face à un contexte circassien où, au contraire, le très plein, le trop, prévalait. Sortes d'actes nihilistes portant l'intention candide de réparer le passé en s'effaçant du présent, pourrais-je dire ? François Bouvier explique : « I'm for a circus that looks empty. It's boring, nothing happens. You're expecting the unexpected, but nothing happens. I take my time. In a world that's constantly accelerating, that's already hard to take. You're bored and you think, this isn't circus » (2020). Un contre-pied total, en effet, à ce qu'on attend d'une performance de cirque. Ces artistes qui ne savent plus comment « bien faire » refusent les classifications et leurs héritages et rejettent les identités et les assignations en tout genre. Pour faire de la place entre les catégories dans lesquelles il ne se reconnaît pas - j'y reviendrai - François Bouvier crée du vide. Ou est-ce tout ce qu'il lui reste pour exprimer sa posture ? La création de cirque tend ici vers de la performance pure et dure. Il est intéressant d'ailleurs de rappeler que la performance queer axe en partie sa démarche sur l'idée du « *spoil* », qui veut dire gâcher. Dans cette même idée d'échec-gâchis-oubli, on pourrait considérer que l'acrobate fait un geste politique en gâchant intentionnellement un spectacle lorsqu'il refuse

de partager à son audience son savoir-faire parce qu'acquis de façon privilégiée ? Nous semblons ici toucher du doigt la dimension paradoxale de la démarche car l'ennui n'est-il pas le luxe de celles et ceux qui peuvent justement se le permettre ?

Dans la lignée de cette pensée, la démarche créative de François Bouvier tire un cran plus loin l'acte de désidentification disciplinaire en l'accompagnant d'une revendication de ne pas s'appropriier - « not take ownership »- sa création puisqu'elle est issue d'un métissage et doit donc être abordée avec une certaine humilité (Bouvier et Kann, 2020). Débordant du cadre purement disciplinaire, il s'agit de reconnaître qu'on ne peut pas retracer d'où vient une idée, ni figer les contours d'une identité. Elles sont, comme Gruzinski (1999) le disait, un métissage brouillé et en mouvement permanent, à l'image du monde que souhaitent représenter les artistes dans leurs créations et décrit ainsi par Gruzinski dans *La Pensée Métisse* (1999) :

« [Ce] qui prédomine dans la nature et notre environnement, c'est le nuage, forme désespérément complexe, floue, changeante, fluctuante, toujours en mouvement. Les mélanges relèvent de cet ordre de réalité. » (Gruzinski 1999, 54)

Plus précisément, François m'explique lors de notre entrevue, que sur scène, il n'est pas simplement l'artiste de cirque, ou même l'artiste en général, mais il y porte la totalité de ce qui le constitue, dérivant d'une multiplicité d'influences, pas forcément toutes identifiables. Or le fait de ne pas pouvoir y faire à toutes honneur le plonge dans une culpabilité qui est associée à une certaine perte de repères. À l'écouter, je ressens qu'il a le sentiment d'être l'usurpateur d'une pensée minoritaire diluée dans une culture majoritaire carnassière. On en revient au vide comme solution permettant de ne heurter personne. Il insiste sur le fait que son histoire est individuelle mais aussi collective. En m'attardant sur le titre, je me demande quel est ce sang qui coule justement ? Or, en mettant en perspective les propos de François avec les vidéos intégrées au spectacle, où on le voit plonger artificiellement dans les plantes et regarder l'eau de la rivière qui défile, le sang semble lié à la nature, connecté à tout le vivant qui lui a permis de naître. Son intention est claire dans le dossier de présentation de son spectacle :

« L'esthétique de la recherche s'appuie sur un concept d'ambivalence entre détachement, ironie et idée de yearning, afin d'explorer le narratif qui sert à la construction d'une identité personnelle. Afin de constituer l'univers du spectacle, l'acrobate joue avec les mythes nationaux, récits de familles et clichés identitaires, pour raconter l'histoire d'un personnage perdu avec le sentiment de la destruction immanente du monde qui l'entoure » (Bouvier, 2020).

Allant encore plus loin que la seule prise de distance par rapport au cirque et à la discipline en tant que telle, François se détourne de toute paternité de son œuvre.

La démarche créative d'Émile Pineault passe elle aussi par l'idée de se retirer, de faire des arrêts, des vides et des silences. Chez lui comme chez François, ce penchant qu'ils décrivent comme issu d'une posture d'humilité, s'exprime par un désir de dé-hiérarchisation du monde, sur lequel je reviendrai plus tard. L'artiste n'est plus central dans la performance. Je développerai cela dans une prochaine section. Dans les deux cas, on y lit en sous-texte la mise en échec de la suprématie de l'Homme - et de l'homme - sur le monde. Bien que je n'aie pas trop insisté sur ce concept au chapitre 3, ces démarches ne sont pas sans rappeler le *No Future* de l'auteur queer Lee Edelman (2004) qui prône un retrait total et un arrêt dans la course du monde. Pour lui, cesser de (se) reproduire et donc cesser d'exister serait la seule option pour changer le système. Sans aller jusque-là, on trouve cependant dans les approches de ces deux artistes en particulier, des actes forts de refus du cirque tel qu'il est, du monde tel qu'il est, qui font aussi écho à des passages de l'ouvrage *Qu'Est-Ce Qu'Une Vie Bonne ?* (2014) de Judith Butler où elle donne à ce genre de posture du « refus des corps » une portée politique qui peut inspirer du changement :

« Selon moi, si l'action concertée qui caractérise la résistance peut se trouver dans l'acte de langage verbal ou dans la lutte héroïque, elle doit aussi être recherchée dans les gestes de refus des corps (silence, action, refus de l'action), qui caractérisent ces mouvements qui mettent en œuvre les principes démocratiques de l'égalité et les principes économiques de l'interdépendance, à travers les actions mêmes par lesquelles ils revendiquent une nouvelle forme de vie plus radicalement démocratique et plus substantiellement interdépendante. »
(2014, 108)

Que cela passe par des actes de refus ou de décomposition de la technique et de mise en échec de toute forme de démonstration de performance, nous sommes dans un cirque qui rejette les notions de production et de reproduction comme Judith Halberstam le décrivait de l'acte queer. Cela permet de faire de la place à ce qu'elle (2011) nomme l'imprévisible, c'est à dire les mouvements ou gestes non prévus qui n'ont pas l'occasion de se générer lorsque l'on réplique une technique assimilée. Dans un contexte local où la performance technique est mise à l'avant des formations et des scènes, ne pas produire ni reproduire est incarné chez ces artistes par le fait de « défaire », mot qui revient souvent, dont les modalités, bien que distinctes pour chacun.e, font autant partie

du processus créatif que de la proposition scénique et esthétique finale, comme je tenterai de le démontrer plus tard. « *On a tous envie de défaire quelque chose* » me dit Émile (2020) quand je lui demande ce qui les rapproche, en tant qu'artistes.

6.2.3. Désidentification et transdisciplinarité

Les créatrices et créateurs de ce cirque performatif cherchent à se désidentifier d'un système de pratiques et de la reproduction de ses savoirs. Dans leurs démarches, les techniques disciplinaires habituellement au service d'une forme ou d'une figure, précises et reconnaissables, s'effacent et utilisent d'autres procédés pour générer de nouveaux types de mouvements. La discipline ou l'appareil de cirque allant même jusqu'à s'effacer complètement. Comme le théâtre post-dramatique, qui n'a plus de texte mais s'efforce de l'incarner, le cirque n'a plus de « *salto* », c'est-à-dire de prouesse telles que celles généralement envisagées, ce qui ne signifie pas pour autant que le mouvement soit dénué de toute virtuosité. L'effacement des disciplines de cirque dans les performances s'accompagne d'un brouillage des disciplines artistiques au sens large. Jusqu'à récemment, je l'avais montré au chapitre 1, le rapport du cirque aux autres arts s'était fait par couches et non par hybridation. On collait une chorégraphie de danse pour lier les numéros ou on plaquait un récit pour faire tenir ensemble le spectacle. Or, chez les circassien.ne.s qui nous intéressent, les formes habituellement identifiables au cirque, à la danse ou à la Performance s'entremêlent et ne se distinguent plus vraiment les unes des autres. C'est une tendance à l'œuvre en Europe depuis un certain temps. Nos quatre artistes à l'étude expriment un certain détachement envers une grande partie de la communauté du cirque montréalais. S'il.elle.s y sont évidemment attaché.e.s au niveau affectif, car s'y trouvent nombre de leurs ami.e.s, il.elle.s ne s'identifient pas à elle sur le plan artistique. Le cirque est présent dans leur cœur car il fait partie de leur histoire et de leur formation initiale et c'est bien à partir de lui que leur travail commence, mais la discipline d'origine est nourrie d'une multitude d'autres influences. Andréane, Claudel, Émile et François revendiquent des influences dans la danse, les arts performatifs, les arts visuels ou encore la philosophie. Andréane a par exemple complété sa formation par une maîtrise en théâtre. Acrobate ou danseur.se ? Contorsionniste ou artiste visuel.le ? Fil de férliste ou performeur.se ? Difficile de les nommer sans les réduire à une identité qui ne leur correspond pas, et les faire rentrer dans un cadre qui ne convient pas. Il n'est pas surprenant alors qu'Andréane et Émile aient tous les deux

eu des difficultés à faire reconnaître et financer leurs projets par les subventions cirque du Conseil des arts. À ce sujet, la question du financement du cirque au Québec est complexe et demeure peu documentée. Il est tributaire de protectorats disciplinaires et de représentations du cirque très encadrées et réduites, mises en place dans le but de limiter les enveloppes aux personnes dites « du milieu ». Cela ne favorise pas les expérimentations et tend à renforcer le snobisme de certain.e.s artistes qui souhaitent proposer un autre type de cirque. Les deux artistes se sont donc tourné.e.s vers le monde de la danse qui a fait preuve de plus d'ouverture à accepter et comprendre leur rapport plus libre et hybride à la discipline. Il reste pourtant un paradoxe puisque, si la question du cirque comme appartenance disciplinaire et identitaire ne semble plus avoir lieu d'être pour ces artistes, le cirque n'a pas pour autant disparu des discours et une volonté chez tou.te.s, de faire évoluer la discipline, demeure. Les artistes marchent sur un fil tendu entre rejet du cirque et désir de le renouveler. Cette volonté est plus présente chez Andréane et Claudel que chez Émile et François.

Andréane annonce avoir trouvé une solution dans le recours à la transdisciplinarité, notion sur laquelle elle base son projet artistique de manière générale, comme potentialité de passage et de mouvement face à l'enfermement dans des cases préétablies. Elle assoie son approche théoriquement en citant le philosophe Basarab Nicolescu :

« La transdisciplinarité concerne, comme le préfixe latin trans l'indique, ce qui est à la fois entre les disciplines, à travers les différentes disciplines et au-delà de toute discipline. Sa finalité est la compréhension du monde présent, dont un des impératifs est l'unité de la connaissance » (Nicolescu 2011, 96).

Andréane n'utilise pas les autres disciplines pour porter un nouveau regard sur la contorsion, comme c'est le cas lors d'une démarche interdisciplinaire qui cherche à trouver un compromis entre plusieurs disciplines qui dialoguent et se complètent. Elle aspire à se situer au-delà de la discipline, plutôt que dans des transferts de méthodes d'une discipline à l'autre. Aussi, son approche est-elle de chercher à en savoir plus sur la contorsion par l'intermédiaire d'autres disciplines. Elle veut proposer une manière de regarder le monde autrement par son expérience de la contorsion. Sa démarche créative place la contorsion comme expérience qui lui permet de ressentir le monde différemment. C'est ainsi qu'elle s'identifie dans une posture transdisciplinaire. Pourtant, elle garde, au fond, l'intention de faire évoluer les représentations et le potentiel de la

discipline. Émile et François vont plus loin dans la désidentification. À la question de savoir quelle est la place du cirque dans sa création *More Than Things*, Émile Pineault me répond :

« Je dirais que la question du cirque est là, mais elle n'est pas centrale, ni très importante d'ailleurs. Elle se déplace dans le processus. Mon background en cirque m'influence, mais il ne m'opprime pas. Selon moi, de nommer cela du cirque ou pas, c'est un choix politique. J'aime l'idée que le public puisse dire que c'est du cirque... ou de la danse... ou de la performance... Mais j'aime encore plus l'idée que ces catégories n'aient pas d'importance. J'aime que les gens entrent dans l'espace sans a priori. » (2020)

Il parle d'un choix politique dans le sens de positionnement par rapport au milieu artistique mais aussi au milieu circassien. La transdisciplinarité s'inscrit dans une tendance actuelle, plus générale évidemment, qui bouscule les cadres traditionnels qui perdent de plus en plus en pertinence. L'approche par la discipline s'inscrit dans une volonté de formatage, d'organisation du monde. Elle est un prisme de connaissance construit et relativement figé de ce dernier, tout en ayant l'avantage de détenir le potentiel d'approfondissement pouvant permettre, *in fine*, de générer de la connaissance nouvelle. Je veux dire par là qu'une démarche disciplinaire, bien que réductrice, permet de donner une lecture précise et définie d'un objet. Ce type d'approche encourage une appréhension en profondeur mais circonscrite d'une chose. En prenant leurs distances avec une approche disciplinaire, les artistes opposent à ce genre de postures intellectuelles la force de l'expérience et de la mise en relation. Une connaissance perpétuellement changeante et évolutive. On pourrait dire aussi que face à la fixité de l'Être, on propose le mouvement du Devenir. Plutôt qu'une construction disciplinaire, je vois se profiler une déconstruction des frontières disciplinaires qui sont relativement figées, érigées en partie pour protéger cette dernière à une époque où elle manquait encore de reconnaissance. Cette tendance est en quelque sorte un signe de maturation du milieu qui peut enfin se permettre de s'éloigner de son fondement, en l'enrichissant, en le diluant, pourrait-on presque dire. Si Andréane s'est formée en théâtre et collabore avec des danseuses et danseurs, elle continue toutefois à parler de contorsion et c'est cette discipline, faite sienne, qu'elle souhaite amener ailleurs. Claudel quant à elle s'entoure plus volontiers de personnes issues du cirque quoiqu'ayant des démarches variées, tout en coopérant avec un dramaturge de théâtre. Sa compagnie LION LION assume d'ailleurs son ambition de faire « rayonner les nouvelles écriture circassiennes et approches dramaturgiques disciplinaires » en dehors des conventions. Émile est acrobate après s'est défini comme chorégraphe et danseur. Entre *Normal Desires* et *More Than Things*, une progression est notable dans la démarche et

l'éloignement avec une culture cirque se fait sentir. Il décroche et c'est ici que se situe sa posture politique, assez actuelle, que de chercher à se désidentifier pour décanter. *Normal Desires* était sous-titré « performance post-acrobatique ». *More Than Things* en revanche, ne plus aucune mention du cirque. Quant à François, le fait qu'il ait gardé son fil de fer suggère plutôt un acte de provocation envers le cirque, tout en étant un marqueur de ses origines.

Le défaire que les artistes activent en eux-mêmes est un acte de rupture qui les fait entrer dans un espace transitionnel de création. Il.elle.s cherchent à se mettre en dehors d'un système qui les oppresse, ou qui ne les stimule plus. Ces démarches sont possibles grâce au statut et au parcours relativement similaire de ces artistes. Nathalie Heinich dans *L'Élite Artiste* (2005) parle de l'importance de s'intéresser à l'artiste lui-même, et non pas seulement les œuvres, lorsqu'on analyse le développement du milieu artistique. En effet, ces créatrice.eur.s expriment une certaine révolte post-ENC, et construisent leurs projets en opposition à leurs formations et premières expériences professionnelles dans le cirque. Heinich décrit le profil de l'artiste engagé d'aujourd'hui comme une personne qui se bat contre l'institution. Plus nécessairement dans l'avant-garde, il devient l'exemple de l'institutionnalisation de la transgression dans le sens où il.elle finit par créer des formes « en réaction à » qui ne parle qu'aux connaisseur.se.s qui lui donnent une voix critique. Or aussi bien Andréane et Claudel, qu'Émile et François expriment un rejet d'une façon de concevoir le cirque tout en étant hyper-conscient.e.s de leur statut d'artistes d'élite du cirque. C'est parce qu'il.elle.s sont hyper-performant.e.s qu'ils ont le loisir de rejeter la prouesse, tout en l'adaptant à leur façon. Aussi, leur désir de déconstruire et de désapprendre, s'inscrit-il dans un domaine de pratiques bien particulier, celui du cirque montréalais qui avantage certaines approches, et mène finalement et paradoxalement à une « élitisation » de ce milieu. Il faut être expert.e pour entreprendre un processus de désapprentissage. De l'humilité à l'élitisme, il ne semble y avoir qu'un pas dans ce cas. Je reviendrai sur cette réflexion. Toutefois, les démarches ouvrent indéniablement un nouvel espace pour faire un autre cirque aux côtés d'autres pratiques, toujours bien en place. En défaisant ses automatismes, l'artiste ouvre la possibilité d'un nouveau projet artistique, d'un autre type d'acte créateur, qui mène vers une nouvelle représentation du monde aux résonances queer, dans la relation plutôt que dans la maîtrise et la démonstration. Or, cela s'exprime par une autre conception de la prouesse, bien loin là aussi des

idéaux de production et de reproduction et dont les spécificités sont parmi les pierres angulaires des démarches du cirque performatif.

6.2.4. Repenser la prouesse

Je l'ai évoqué longuement au premier chapitre, le déplacement du regard porté sur la prouesse est un des enjeux majeurs qui traversent le cirque contemporain occidental aujourd'hui, ici comme ailleurs et il est fondamental pour comprendre les évolutions des performances de la discipline. Dans les cas à l'étude ici, le rapport à la prouesse est intrinsèquement lié à la posture générale vis-à-vis de la pratique et de la création que je viens de décrire et c'est pourquoi s'y pencher participe à mieux appréhender ces transformations performatives. Je remarque au sein du terrain deux tendances principales. D'un côté, les postures de François Bouvier et Émile Pineault qui refusent catégoriquement toute prouesse dans les actes créateurs et performatifs. À l'inverse, Andréane Leclerc ne rejette en aucun cas la notion de prouesse, qu'elle a justement mise au cœur de son étude sur les procédés d'écritures de sa discipline en 2013. Je m'attarderai particulièrement sur sa vision. Dans un registre très différent, on pourrait considérer que Claudel Doucet est de la même école. Dans tous les cas, il y a une opposition ferme entre ce qui est la réalisation et la production d'un effet et la prouesse, et donc un refus général de considérer la prouesse comme un objectif à atteindre. La prouesse occupe un autre espace dans leur performance. Andréane développe la formulation de « dramaturgie de la prouesse » où justement la virtuosité ne correspond plus à l'effet associé à une position – une figure – puisque qu'elle n'est plus une fin en soi. Plutôt que de procéder par ajouts successifs pour faire progresser la prouesse dans le « de plus en plus » de formes plus classiques du cirque, la démarche s'inverse et tend vers le dépouillement des couches pour non seulement les dévoiler mais aussi en révéler d'autres dimensions. Andréane parle de sculpter plutôt que modeler. Elle parle du cirque comme « *d'une matière à écriture, une matière scénique* » (2021) qu'il faut travailler en retirant des épaisseurs non nécessaires. La prouesse ne correspond plus ni à la forme ni à la technique. C'est le chemin qui mène vers l'intention d'une position qui importe et non pas le moment d'exposition. Puisque la prouesse est contenue dans l'intégralité du mouvement, un mouvement conscient, un autre type de virtuosité, moins spectaculaire et plus intime est à l'œuvre (Dumont 2012). Le mouvement se transforme en conséquence, puisqu'il existe alors dans l'intention d'aller vers, ou d'aller contre, plutôt que dans

la reproduction d'une action ou d'une forme. Parfois d'ailleurs, l'artiste n'atteint pas de position finale ou bien cette dernière n'est pas identifiable. Ceci n'est pas nouveau dans le cirque contemporain et de création. Toutefois, cette démarche est à considérer attentivement dans un contexte québécois où la figure et la démonstration de haute technique continuent de primer sur le reste car elle contient une dimension sociopolitique importante. En dépassant la poursuite d'un objectif fixé à l'avance, remplacé par une direction, c'est la notion même de la finitude, du point d'arrivée, qui est mise à l'épreuve dans la performance. Or, afin de neutraliser la tentation « *d'y aller* » comme elle dit, c'est-à-dire de s'installer dans une figure comme l'atteinte du point ultime, Andréane étire le mouvement en cherchant, sans relâche, à le retarder. Pour elle, il s'agit d'être capable de sentir et d'évaluer, à chaque étape du mouvement, ce qui – partie du corps et intention gestuelle – est encore dans le passé du mouvement et ce qui est déjà une projection dans le futur. Dans l'exemple du renversement, une technique classique aurait deux étapes principales, le départ et l'état renversé. D'un point de vue temporel, le mouvement est un saut dans le futur. Or, la démarche performative d'Andréane invite, au contraire, à ralentir et à faire des aller-retours entre là d'où on vient et vers où l'on va, gestuellement parlant. Cette approche du mouvement intentionnel et non-productif d'Andréane, que ce soit dans le cas d'une performance personnelle comme *Cherepaka* ou lorsqu'elle met en scène d'autres artistes dans *À L'Est De Nod*, suppose un autre type de temporalité et donc de rapport au temps. De même, dans *Normal Desires*, le mouvement automatique et internalisé d'Émile se transforme par l'intention de se laisser guider de manière fluide plutôt que de manipuler le geste avec une idée précise de figure à effectuer. Le placement initial précis d'Émile qui semble indiquer le départ d'un *flip* l'emmène finalement dans une série de gestes dansés qui forme une tout autre composition. Cela inscrit le mouvement dans une temporalité circulaire continue plutôt que fragmentée et graduelle comme c'est le cas du numéro classique⁸¹.

Il y a, dans cette approche du mouvement acrobatique ou, pourrait-on dire post-acrobatique, une première résonance avec la vision queer du philosophe Paul B. Preciado qui conçoit le monde non pas comme une série d'accomplissements identifiables mais comme une transformation continue. Les démarches gestuelles d'Andréane et d'Émile s'accompagnent d'un désir de prendre conscience des actions plutôt que de les subir, de les sentir, de se connecter à soi plutôt que de se

⁸¹ J'y ai fait référence au chapitre 1.

soumettre à un cadre formel. L'importance est accordée à ce qu'on appelle communément au cirque les *transitions*, c'est-à-dire les passages et que j'aimerais requalifier d'Entres. Le philosophe trans considère que donner de l'importance aux étapes, assumer et apprécier les états en cours de modification, est un positionnement philosophique et politique dans le monde. L'auteure Virginie Despentes dans la préface du livre de Preciado *Un Appartement Sur Uranus* (2019a) définit l'acte queer comme un « entre deux comme lieux de vie » (33) dont l'image me paraît correspondre au travail d'Andréane spécialement et d'Émile dans une moindre mesure. Le concept se déclinera à différents niveaux tout au long de ce chapitre. Or, cet Entre permet du mouvement et s'ancre avant tout dans la sensation. La sociologue française Agathe Dumont (2012) qui a étudié le geste acrobatique contemporain en France, décrit une virtuosité « incorporée, subjective, liée au ressenti des interprètes » (116) qui semble correspondre aux cas étudiés ici. Dans son enquête où elle compare des acrobates et des danseur.se.s, la chercheuse remarque d'ailleurs que leurs démarches ne se limitent pas à une technique normative comme critère d'excellence mais qu'elles lient le projet artistique à « l'expérience corporelle et aux sensations éprouvées au cours du travail » (Dumont 2012, 117). Dans son article *S'Entraîner À Une Virtuosité Du Sentir. Le Cas Des Activités Physiques Et Artistiques* (2012), elle parle de cette mouvance chez les artistes, à laquelle je suppose qu'Andréane, Claudel, Émile et dans une moindre mesure François peuvent se rattacher : cette « virtuosité du sentir » (Dumont 2012) au-delà d'un projet proprement esthétique et performatif. Or les sensations sont liées à différentes postures et diverses recherches. Le projet est en effet aussi expérientiel et comme Émile le nomme « politique », c'est-à-dire de l'ordre d'un positionnement « engagé » dans le monde, par l'art. La virtuosité du sentir est accompagnée de plusieurs éléments. Elle est une nouvelle approche du geste virtuose et de la révélation de ses prouesses chez Andréane et Claudel. Une manière de mettre le corps en relation, dans une posture d'écoute, dans la recherche de la profondeur, du petit, du caché. Chez François et Émile, le sentir implique un anéantissement de la technicité et un effacement de soi. Une sorte de dilution de son être et de ses compétences physiques dans un environnement sensoriel plus large, connecté. Un geste artistique en quête de fusion et dissolution. Dans tous les cas, un sentir, dans la relation.

6.3. Des performances de la relation : dialogues et traversées

6.3.1. L'espace d'Entre : sensations, reprogrammations et utopies

Émile et Andréane mettent en effet de l'avant l'utilisation de techniques somatiques, très utilisées en danse, en thérapie par le mouvement et aussi lors de pratiques plus spirituelles, où l'attention est d'abord portée sur l'expérience personnelle vécue de l'artiste et où le mouvement du corps est avant tout le résultat de perceptions et d'expériences physiques internes. Ce sont des techniques utilisées pour « affiner leur [aux artistes] conscience du mouvement » (Jay 2014, 104). Elles offrent une approche sensible plutôt que fonctionnelle du corps (Jay, 2014) et c'est pourquoi elles diffèrent des techniques de mouvements basées sur la représentation, qui se construisent en prenant en compte ce qui va s'observer de l'extérieur. En ce qui concerne Andréane, cela démarre dès l'échauffement, étape indispensable de préparation du corps de contorsion afin d'éviter les blessures. Elle décrit précisément dans son mémoire de maîtrise, comment elle procède méthodiquement pour augmenter la chaleur de toutes les parties de son corps en les stimulant une après l'autre.

« 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. » (Leclerc 2013, 35).

Andréane est partie de ces expériences habituellement très personnelles et solitaires d'échauffements pour explorer les chemins que son corps prenait, en déconstruire les étapes afin d'établir des liens entre sensations et formes.

« Lui [le dramaturge] 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. » (Leclerc 2013, 55)

La créatrice, aussi bien dans ses ateliers que dans son travail de chorégraphe, invite les participant.e.s et artistes à « *se laisser traverser* » et à « *écouter de quoi leur corps a besoin* » (2021). C'est un jeu entre composition visuelle et sensation. Les différentes formes que prennent le corps permettent d'accéder à différentes sensations. Inversement et de manière complémentaire le parcours de sensations génère des images propres. Chez Claudel, cela a lieu dans l'interaction avec son partenaire. Le dialogue des deux corps guide la composition physique et performative. Le corps n'est plus « représentation » comme le notait déjà Katie Lavers (2016) mais devient expérientiel. Cela s'inscrit dans un mouvement contemporain de cirque de création où la

dimension empirique et vécue de l'acte circassien, et de la performance en général, prévaut sur le reste. Loin de se représenter comme les super-héros et héroïnes d'antan les artistes engagent une dimension humaine dans la relation avec le public (Lavers, Leroux et Burt, 2020). Les trois chercheur.e.s parlent de « raw performance » (2020, 105), performance crue ou brute, qui ne fait pas semblant que l'action est facile à réaliser mais révèle l'effort, la vulnérabilité et les sensations de l'artiste. Dans les écrits, on parle d'ailleurs désormais de plus en plus de corporéité (Dumont, 2012, Nery, 2018, Guyez, 2019), c'est-à-dire de prendre en compte l'expérience corporelle, son rapport à l'espace et au monde, ses états. C'est aussi représentatif d'une pensée du monde qui change, comme je l'ai présenté au troisième chapitre. Une philosophie qui place le corps comme outil central d'exploration et d'appréhension (Butler, 1993 ; Deleuze et Guattari, 1980 ; Preciado, 2015, 2019), qui insiste que c'est avant tout par lui que nous pouvons connaître le monde et l'habiter, mieux caractérisée par la *embodied knowledge*, la « connaissance incarnée » (ma traduction) ou « incorporée » (Rivard 2008). Dans les œuvres de Leclerc, de Pineault, et de Doucet, le geste est l'incarnation d'une sensation ou d'un état. En cela, il est intrinsèquement porteur de sens, au contraire d'un geste auquel on ajouterait de la signification en surimpression comme c'est le cas dans beaucoup de productions de cirques québécois tels que *Les 7 doigts* qui utilisent un récit très écrit, avec des interventions parlées des interprètes, pour tisser ensemble le spectacle et lui donner du sens, sans que ce dernier se retrouve porté par le geste lui-même (Batson, 2016 ; Boudreault, 2012). Huysmans, metteur en scène de cirque français, disait déjà en 2008 « on part d'un corps qui parle, et non d'une parole qui investirait un corps ». Mais plus précisément, ici on parle d'un corps qui ressent et le sens est celui de l'expérience, du vécu. C'est le corps sentant qui est mis en scène, comme dirait Susan Foster (2011), plutôt que le corps fonctionnel ou fictionnel. Un corps qui change continuellement et qui à chaque instant constitue une entité différente. Dans cette perspective, les artistes cherchent à se reconnecter avec un flux interne en allant réveiller des sensations infimes, révéler les fluctuations sensorielles profondes qui puissent nourrir le mouvement. *Cherepaka*, *À L'Est De Nod* et *Normal Desires* particulièrement, font penser à des sortes de méditations pleine conscience, où les artistes voyagent entre sensations intérieures et stimuli extérieurs, créant des agencements corporels au gré du senti dans un acte de relation, d'entrée en dialogue avec soi et avec le monde. Le corps est le matériau conducteur de l'œuvre. Andréane parle d'ailleurs d'un état d'extrême conscience. Je parlais dans *Normal Desires*, de mutation de l'acrobate. La créatrice-contorsionniste parle de « *voyage dans [s]on corps* » dans

l'idée de « *devenir sensation, devenir formes* » selon ses termes à elle (2019), inspirés du concept de « devenir » de Deleuze et Guattari. En effet, puisque la performance artistique se déploie avant tout dans l'expérience, la démarche s'inscrit dans le *devenir-sensation* plutôt que d'*être-forme*. Absolument Deleuzienne, elle procède non pas par mimétisme et reproductions mais par va-et-vient d'associations et de différenciations improbables et imprévisibles. Le corps est pensé comme un tout habité de flux dynamiques et changeants et donc pas de manière fragmentée et utilitaire. Elle part à la rencontre des sensations différentes même dans la répétition du mouvement le plus infime : « *pour y trouver un autre désir, qu'est-ce qui surgit ?* » (Leclerc, 2019).

Comme je le mentionnais plus haut, Andréane cherche à rendre conscientes des étapes de transition dans le mouvement, plutôt que d'aller directement dans ce qu'elle connaît ou vers un point fixe. Chez elle, il s'agit d'examiner toutes les potentialités, les possibilités d'un corps, « *du très local au plus global* » ; chaque partie du corps est isolée et explorée du très minime jusqu'à l'engagement d'autres parties du corps. Elle emmène donc, avec conscience, son corps explorer intérieurement des lieux inconnus, inhabituels, potentiellement inconfortables, mais qui forment de nouveaux passages pour créer de nouvelles expériences sensibles. Chaque micromouvement cherche à « *fai[re] de l'espace* », à la « *recherche de l'amplitude* », (Leclerc, 2021) depuis le plus profond, à la rencontre des infimes espaces internes qui permettent une plus grande mobilité et ainsi faire place à d'autres mouvements et créer de nouvelles formes. Andréane précise que son travail consiste à « *s'installe[r] dans la limite, dans un instant du mouvement qui n'existe pas réellement mais [qui] est une sorte de vide* ». À cet endroit-là, dans l'entre fécond de l'inconnu rappelant la pensée de Serge Gruzinski, le corps se « réorganise », il se ré-agence, se recompose à la fois au niveau interne et dans sa figuration externe. Le passage des limites physiques permet d'accéder à des sensations dont on pense qu'elles n'existent pas parce qu'on a une idée fixe des possibilités. Il offre ainsi l'occasion de se reformater pour se donner de nouvelles options à un niveau concret mais aussi symbolique. Cela n'est pas sans faire écho à la philosophie de José E. Muñoz qui encourage le processus de renouvellement par les forces créatrices de l'imagination justement. Même quand Andréane donne l'impression de créer des positions fixes, c'est-à-dire une figure ou un simple agencement qui « enferme », elle cherche toujours à retrouver de la mobilité, aussi minuscule soit-elle, à l'intérieur de ce cadre. Écho politique à un acte physique, il est toujours possible de trouver de la place pour bouger à l'intérieur d'un carcan. Si tout cela a évidemment un

impact sur les formes esthétiques et performatives, il s'agit aussi, à un niveau plus philosophique, de stimuler l'imaginaire, de « *recréer des espaces entre l'imaginaire et le corps, des espaces de potentialités* » me dit Andréane. Lors de la conférence en ligne *Tous Les Vents Qui Traversent Le Corps*, en février 2021, j'ai entendu Andréane parler « d'amplitude conceptuelle ». L'exploration de son corps a des échos conceptuels. Paul B. Preciado, dans son processus de transformation de femme à homme, parle d'une frontière qui s'efface entre fiction et réel, entre présent et absent, l'ici et l'ailleurs, qui résonne bien avec les aspirations de ces explorations performatives. L'acte performatif d'Andréane devient lui aussi, pour elle, une manière de repenser les possibles, dans la lignée de la pensée utopique de Paul B. Preciado et du théoricien José E. Muñoz. La contorsion devient une discipline de l'amplitude et de l'imaginaire plutôt que de la flexibilité et du spectaculaire. Or la recherche d'amplitude d'Andréane porte une dimension libératrice et inspiratrice, similaire à l'horizon rêvé par Muñoz. Aller à la recherche de ce qui n'est pas encore là. Écouter et sentir ailleurs, « *engager un acte conscient d'imagination* », pour découvrir ce dont on n'a pas encore pris conscience. Si Andréane cite Gilles Deleuze plutôt que José E. Muñoz comme source d'inspiration, la pensée de ce dernier apparaît pourtant en filigrane chez l'artiste. Ce rapport aux transformations du corps et de la pensée dans la performance et la création a des échos queer.

D'autre part, Andréane insiste sur le fait qu'elle travaille à créer des « lignes de fuite », terme emprunté à Deleuze et Guattari (1980) et qui correspond à un mouvement qui fait sortir du cadre de la structure formelle. Un mouvement qui n'est pas pensé de manière linéaire mais plutôt comme émergeant de points de connexions multiples, en rhizome. Andréane propose une cartographie du corps non hiérarchique, fonctionnant par couches, déployant ses mouvements et sa relation au monde de manière dynamique, non prévisible, faite de ruptures parfois erratiques et pensé dans sa multiplicité. Tout existe ensemble, et rien ne peut être isolé ou fonctionner de manière complètement indépendante. C'est une conception du corps qui rappelle le système Deleuzien dont les grandes lignes ont été évoquées au chapitre 3. Même lorsque qu'elle semble se disloquer pour se réassembler sous les yeux du public, il ne s'agit pas d'une démarche qui porte une vision de morcellement du corps mais plutôt de complémentarité et de propagation. Quel impact un mouvement qui semble ne s'attarder que sur une partie du corps, peut-il avoir sur le reste du corps ? Dans les créations de la conceptrice, cela s'opère dans cette relation particulière à l'espace, par

la recherche de contradictions dans le corps, l'utilisation des forces d'oppositions intérieures et extérieures, sol et air, de transferts de poids et d'énergies, qui permettent une réorganisation du corps, qui donnent un changement de direction dans le mouvement et la composition d'autres formes.

La question des limites ne concerne pas seulement les limites internes ou fonctionnelles des corps à partir d'une expérience intime d'un corps qui serait fermé et extrait au monde. *Se Prendre* de Claudel déploie le thème de la sensorialité entre deux êtres humain.e.s qui se rencontrent par leurs corps. En guise de réflexion autour de son spectacle, l'artiste nomme le fait que pour connaître l'autre, il faut le sentir, l'écouter, s'y ajuster, alors que la règle est plutôt de lui appliquer des images et des références préconçues, facilement reconnaissables, pour tenter de le.la saisir : « *Le figer pour garder telle quelle l'idée qu'on a de l'Autre* » (Claudel Doucet, 2019). La pièce propose l'inverse, c'est-à-dire chercher le potentiel de la relation au corps d'un autre et composer en fonction des sensations et des variations que la présence de l'autre engendre. La démarche performative de ces artistes est ainsi tournée vers le dialogue sensuel soit avec l'Autre, soit plus globalement avec l'extérieur à soi, pour en explorer les potentialités. Ce processus, qui est à l'œuvre dans *a minima* quatre des créations étudiées en dernier soient *Cherepaka*, *À L'Est De Nod*, *Normal Desires* et *Se prendre*, fait écho aux exhortations de Judith Butler (2014) à se défaire des réactions automatiques aux stimulations extérieures afin de modifier notre senti du monde et engager une connaissance plurielle de ce dernier. Dans *More Than Things*, Émile Pineault est non seulement en relation avec le corps de l'autre mais aussi avec son environnement scénique plus largement. Les deux artistes aléatoirement inspectent leurs corps respectifs et caressent les draps et les coussins qui les entourent. Tous deux frottent leurs peaux contre les textiles doux et mous puis explorent l'élasticité des chairs en la pinçant légèrement. Chaque partie du corps de l'un.e se révèle à l'autre sous ses doigts : la fermeté ou la tendresse de la peau, la forme de l'oreille, la texture de la chair du dos. Comme je le mentionnais plus tôt, les artistes naviguent entre un niveau micro de l'écoute du corps et celui plus macro de la relation au monde, comme si les frontières se brouillaient. Les créateur.trice.s revendiquent un corps poreux. L'extérieur se fraie des chemins en profondeur et ce qui pourrait s'envisager comme purement intérieur déborde en fait bien au-delà. Aussi, dans les travaux créatifs d'Andréane Leclerc et d'Émile Pineault, les délimitations entre intérieur et extérieur du corps tendent-elles à s'effacer. Cela rejoint l'analyse de la chercheuse

Myriam Peignist (2009) déjà présentée au chapitre 1 qui parle de « corps des extrémités » et d'un « corps surfacial », qui entre en contact avec le monde de manière sensuel voire érotique. En effet, *More Than Things* et *Se prendre*, mais aussi le solo *L'Abîme*, donnent à l'enveloppe corporelle, et notamment à la peau, une place primordiale dans la performance, faisant écho à un certain rapport au monde. *L'abîme* s'applique à assouplir la peau comme barrière en jouant notamment avec l'idée de vouloir sortir de sa peau. La peau est alors pensée non pas comme enveloppe protectrice mais plutôt comme interface, liaison avec l'extérieur. Harmut Rosa, philosophe et sociologue allemand qui, dans son ouvrage *Résonance* (2018), prône de nouvelles formes de relation au monde, donne à la peau une place déterminante, qui fait résonner avec la performance tout juste mentionnée :

« Avant de développer les directionnalités c'est la peau qui joue le rôle primordial d'« interface » dans toute relation corporelle au monde il faut avant tout y voir une membrane semi-perméable qui met en relation le monde et le sujet et les rend réceptifs l'un à l'autre. Une sensibilité à la frontière, ou à la distinction entre soi et le monde. » (Rosa 2018, 98)

Au sol, la perméabilité du corps de l'artiste se révèle. Un dialogue entre l'extérieur et l'intérieur du corps s'établit. La contorsionniste se courbe et se déforme, comme parcourue par des courants qui la pénètrent depuis l'extérieur, la traversent, avant de se diffuser à nouveau dans l'air alentour. Les formes qu'elle crée sont le résultat de ces échanges et perceptions sensorielles. Dans ses ateliers, Andréane invite à se « *laisser respirer par l'espace* » (2021), à utiliser la densité de l'air et la dureté du sol comme forces de résistance pour provoquer des sensations intérieures et toujours trouver encore plus d'amplitude. Ici encore, ce sont les passages et les échanges entre sensations internes et stimulations externes qui sont mis de l'avant au sein d'un processus ouvert qui lutte contre la représentation que tous les éléments du monde sont séparés.

Le corps d'Andréane, mais aussi ceux d'Émile, de Claudel et de François, se retrouvent ainsi en dehors des espaces familiers, à la recherche de nouveaux espaces à habiter, des espaces qui ne seraient pas porteurs d'histoire, mais toujours dans une pensée holistique. L'exploration de ces territoires est permise par un corps tel qu'imaginé par Judith Butler dans son allocution *Qu'Est-Ce Qu'Une Vie Bonne ?* publiée en 2014 :

« [J]e voudrais avancer quant à moi qu'une bonne partie de ce que peut un corps (pour utiliser une expression de Deleuze, inspirée de sa lecture de Spinoza), c'est de s'ouvrir au corps d'un autre, ou à un ensemble d'autres et que c'est pour cette raison même que les corps ne sont pas des entités refermées sur elles-mêmes. Les corps sont toujours d'une manière ou d'une autre, *hors d'eux*, en train d'explorer ou de parcourir leur environnement, étendus et parfois

même dépossédés d'eux-mêmes à travers leurs sens. Si on peut se perdre en l'autre, si nos capacités tactiles, mobiles, haptiques, visuelles, olfactives ou auditives, nous déportent au-delà de nous-mêmes, c'est parce qu'un corps ne reste jamais à sa place, et parce que ce genre de dépossession caractérise le sens du corps de manière plus générale. » (Butler 2014, 43)

Chez Émile, il est question de mue et donc de se connecter avec l'extérieur à soi, à l'environnement, afin de changer de l'intérieur, ce qui m'évoque ce mot : « [o]n peut donc parler de mutation par l'œuvre plutôt que dans l'œuvre, un "devenir" qui participe de la disparition de l'être. » (Marques 2010, 198). Émile cherche à se transformer lui-même par l'intermédiaire de sa performance. Cela est notamment permis par une interaction avec la lumière, la musique et les objets dans *Normal Desires* et *More Than Things*. Conséquemment, l'interaction à l'espace de jeu, aux objets et au public est un élément central de ces performances.

6.3.2. Habiter l'espace autrement

Dans les créations d'Andréane, de Claudel, d'Émile et de François, la scénographie, c'est-à-dire l'espace en tant que tel et tous les objets qu'il contient, occupe une place très importante. Au niveau purement spatial, Claudel et son acolyte Lee Cooper, ont choisi de créer à même l'intérieur domestique de leur appartement et donc d'utiliser les espaces qui s'offraient naturellement à eux. Toutefois les représentations sont données dans d'autres appartements que le leur. Il faut donc, chaque fois, s'approprier un nouvel espace, le faire sien et c'est toujours une nouvelle rencontre sensible qui a des implications formelles et performatives. Lors de la performance de Montréal, qui avait lieu en été, le spectacle se terminait dans la ruelle à l'arrière de l'appartement. C'est là que les deux artistes se quittaient et nous laissaient. Une finale différente se produirait sans doute lors d'une représentation hivernale ou dans un autre type de logement. Car, comme dans tout projet *in situ*, tout ce qui constitue l'espace de jeu, et dans ce cas précis l'appartement, devient source d'inspiration. Quand Claudel monte délicatement sur les épaules de son partenaire, elle se retrouve coincée sous le plafond, incapable de se déplier complètement. Ses mouvements sont contraints, enfermée qu'elle est dans l'espace clos de la maison. Elle dispose son corps dans des positions qui sont les résultats des possibles offerts par l'espace et de ses réponses en dialogue. Si les espaces influencent les formes que prennent les corps, d'autres espaces portent en eux un potentiel dramaturgique. Le chambranle de porte à l'entrée du couloir, sans porte, est un seuil symbolique,

un espace de négociation, une possibilité d'entente ou de séparation pour les deux êtres. De la chambre à la salle de bain, en passant par la cuisine et le couloir, chaque recoin des lieux est habité de leurs énergies, de leurs vécus, de leur corps à corps, de leurs équilibres et déséquilibres, ancrages et passions. Il est question de redonner vie aux espaces du quotidien qui nous lient et nous tiennent à distance. De se rappeler que nous sommes en interaction permanente, et donc en adaptation constante avec l'environnement qui nous entoure, nous écoute et nous répond. La performance est informée par l'espace mais elle change aussi l'espace en retour. Elle permet de le percevoir, de le sentir, différemment.

Andréane a créé un espace scénique formel pour *Cherepaka* dont chacune des modalités, lumière, plateforme scénique, taille, costume vient composer un ensemble qui se complète. À l'automne 2020, toujours en pleine pandémie et distanciation physique, Andréane adaptait *Cherepaka*, avec une autre interprète, Chloé Ouellet-Payeur, dans deux vitrines d'une boutique du Boulevard Saint Laurent à Montréal. Andréane a fait sortir l'œuvre du théâtre et l'a extrait de l'espace scénique que constituait la plateforme circulaire. Appelée « installation performative en version sculpturale », le nouveau cadre du tableau vivant n'est plus le faisceau de lumière blanche décrit plus tôt, il est devenu la vitre du magasin. Les deux artistes évoluent en miroir et font face aux passant.e.s, proches bien que séparé.e.s par un quatrième mur de verre. Les promeneur.ses.s ont le loisir de s'arrêter le temps qu'il.elle.s le désirent, contempler les formes changeantes. *À L'Est De Nod* a été pensé pour déborder de la salle de représentation et envahir tous les espaces de l'enceinte du théâtre. Une chose semble claire : il n'y a plus de hiérarchisation entre les lieux où sont livrées les performances. Tous les lieux de vies sont désormais envisagés comme des espaces de performance puisque ces derniers sont avant tout des espaces d'expérimentations sensorielles et d'interactions.

La relation à l'espace se remarque aussi au niveau des objets qui font partie de la performance. Plusieurs observations sont notables. Déjà, il est naturel, au cirque, de mettre en scène des objets du quotidien et d'entrer en relation avec eux. Les objets ont toujours été, pour la discipline, des partenaires de jeu et la place qui leur est accordée est importante. Par ailleurs, tantôt le cirque donne de la noblesse aux objets les plus ordinaires, transformant un mouchoir en appareil de jonglerie par exemple, tantôt il en détourne l'usage dans un acte absurde de décalage des coutumes. Je pense par exemple à l'utilisation d'une chaise pour se mettre en équilibre sur les mains dessus.

Or, dans les cas qui nous intéressent, la relation entre artistes et objets est suffisamment singulière pour que l'on s'y attarde. En dehors du fil de fer de François Bouvier, exposé dans sa pièce quoiqu'y tenant une place mineure, il n'y a pas d'agrès à proprement parler dans aucune des créations. Dans les cas de *Cherepaka* et de *Se Prendre*, il y a des procédés scénographiques qui impliquent des matériaux mais on ne peut pas parler d'objet. Claudel a composé avec ce qui se trouve habituellement dans une maison, rien de plus, rien de moins. Chez Émile et François pourtant, les objets, les choses, font parties intégrantes des pièces, comme acteurs à part entière. Ce qui est intéressant à noter déjà, c'est la banalité des objets qu'ils utilisent et pourtant le respect porté à l'interaction avec ceux-ci. On peut y déceler une capacité à trouver un moment de beauté dans une action ou une utilisation matérielle quotidienne et traditionnellement banale. Dans *Normal Desires*, Émile interagit avec une machine à fumée, un néon et un ballon promotionnel. Le ballon se gonfle et se dégonfle tristement devant Émile. François a rempli la scène d'objets qui ont du sens pour lui : un matelas d'acrobatie, une table, des petits cartons avec des inscriptions, un sac à main, quelques vêtements, son fil de fer. Deux tendances sont à l'œuvre. D'un côté, ces objets semblent être d'une grande futilité, des vestiges d'un monde ancien. Ils sont anecdotiques, abandonnés pour certains, négligés pour d'autres. La table de François est renversée, les vêtements traînent au sol. Ils font écho à un monde mort et triste. D'un autre côté, les artistes se présentent à l'égal de ces objets en proposant de tout placer au même niveau de considération. Les mises en scène d'Émile sont des « *écosystèmes qui cohabitent* » (Pineault, 2020). Les performances se déploient dans les relations qui s'instaurent entre les corps et les objets. Émile parle de « *relation entre les corps et le dispositif scénique* » (Pineault, 2020). Les deux artistes sur scène s'accordent autant d'attention l'un à l'autre qu'à leurs partenaires textiles. Ils jouent ensemble presque sur un pied d'égalité comme s'ils avaient autant à apprendre des tissus que de leurs corps respectifs.

François a rempli l'espace du studio d'objets. La place centrale de la vidéo dans *I Miss Grandma So Sad*, rappelle que les images virtuelles font désormais partie intégrante de nos vies et participent à nous modeler au même titre que les interactions physiques. Les mots ont été préenregistrés et sont diffusés en audio, soit de manière totalement désincarnée. Objets, matière, lumière, son, mots, corps ne sont plus distingués ni régis par le prisme de l'animé et de l'inanimé. D'ailleurs, Émile me parle de son travail sur une texture du son qui donne une telle présence à l'inanimé qu'il en devient, par sa dimension pluri-sensorielle, partenaire de jeu. Chaque partenaire de jeu est lui-

même travaillé dans sa multi-sensorialité : « *On essayera de se toucher avec des sons, des vibrations, des mots, de la lumière, des textures, des mouvements, des corps qui se touchent parce qu'ils sont des corps qui vivent à la même adresse, de la chaleur, du temps...* » (Pineault, 2020). Il travaille aussi à traduire en sons les mouvements des artistes et toutes les formes d'interactions qui ont lieu sur le plateau. François lui, me dit qu'il « *aime quand les éléments se rencontrent* » (2020). Cette posture face à l'objet vient défier la place de l'humain dans le monde et la frontière entre ce qui est humain et ce ne l'est plus, ou en tout cas, l'idée de supériorité. Les deux créateurs présentent un humain qui n'est plus au centre de son environnement, pas plus puissant ni plus intéressant que le reste des éléments qui habitent la terre. L'humain.e est tout aussi futile et tout aussi important. Comme je le disais plus haut, dans une scène de sa création François Bouvier semble naître d'une rivière. Dans *Cherepaka*, l'artiste n'a pas réellement de forme humaine, elle se rapproche d'un corps animal. Cela rappelle presque littéralement le système radical que suggérait Preciado dans lequel on ne fait plus de discrimination hiérarchique dans rien, formulé explicitement ainsi :

« Nous sommes le réseau vivant décentralisé. Nous refusons une citoyenneté définie par notre force de production ou notre force de reproduction. Nous voulons une citoyenneté totale définie par le partage des techniques, des fluides, des semences, de l'eau, des savoirs... Ils disent la nouvelle guerre propre se fera avec des drones. Nous voulons faire l'amour avec les drones. Notre insurrection est la paix, l'affect total. » (Preciado 2019a, 47)

Cela n'implique pas pour autant de nier les différences mais de refuser un système considéré comme oppressif, dominateur et inéquitable. On y reconnaît un désir proprement queer de quitter son humanité, qui se retrouve bien dans le texte pamphlet de Jeffrey J. Cohen et Todd R. Ramlow (2005) « Our becoming-queer, becoming-world and becoming-Pink Panther (among other becomings) precisely depends upon our becoming-inhuman ». Émile et François ont adopté une posture queer engagée, critique de l'anthropocène et promouvant le déclassement de l'humain.e sur la terre. Elle donne au corps une place ambivalente. Le côté expérientiel très développé, en restimulant tous les sens, lui donne un poids très important, tout en cherchant à l'extraire du monde pour laisser la place au reste. Paradoxalement, leur désir de se retirer se traduit par des performances relativement narcissiques, alors que c'est à l'opposé de l'intention première. Alors que ces deux créateurs annoncent vouloir s'effacer, ils créent des performances où ils sont seuls en scène, sortes de « cirque » de l'individu qui proposent des propositions artistiques intimes où l'expérientiel est central. S'effacer et s'écouter ne vont pas toujours de pair. Ceci est le propre des

arts performatifs, qui, en mettant l'expérience de l'artiste au centre, avec l'intention de la partager avec le public, prend le risque de l'être soi plutôt qu'être dans une réelle transmission. La réflexion demeure ouverte. Art nihiliste ou art utopique ? C'est le débat même de l'approche queer qui semble, depuis le début, imprégner ces démarches artistiques. Une des réponses se trouve dans l'expérience que le public en fait.

6.3.3. En dialogue avec le public

Je le nomme depuis le début, de même que dans les arts performatifs, nous sommes dans un système ouvert, en relation, qui se déploie essentiellement en expériences kinesthésiques. D'après son créateur, *More Than Things* est une performance qui se concentre sur l'expérience pluri-sensorielle, non seulement des artistes mais aussi du public. Elle s'adonne à décentraliser la dimension visuelle du spectacle et à donner plus de place à d'autres sensorialités qui s'entremêlent. « *Il y a beaucoup de moments dans l'obscurité, pour travailler l'écoute. Il y a des odeurs. Il y a des sons qui viennent caresser les oreilles, et éventuellement (après la COVID), il y aura le toucher* » (Pineault, 2020). Émile revendique une pièce développée pour être accessible aux personnes non voyantes. À l'instar de Judith Butler qui prônait une revalorisation des sens sous-stimulés, Émile a conçu la performance pour que tous les sens des personnes du public soient sollicités dans l'expérience. « Il faut toucher pour comprendre qu'il vaut mieux sentir plutôt que comprendre. » dit la présentation de *More Than Things*.

Or, une des choses que peut néanmoins faire ressortir le fait de jouer au niveau de la relation plutôt que celui de la représentation, est le phénomène remarqué par la chercheuse australienne Peta Tait (2005) qui postule que, traditionnellement au cirque, il existe un décalage entre ce qui est vécu par l'acrobate et ce qui est perçu par les personnes du public. Pour Andréane Leclerc (2013), cela est dû à un différentiel de langage, entre celui du/de la circassien.ne et celui de la personne qui est extérieure au cirque. Les sensations de l'artiste, exprimées au travers des performances, ne sont pas perçues telles quelles par le public. Par exemple, ce qui représente la liberté chez l'artiste de cirque, comme le fait de marcher sur un fil, est perçue comme du danger qui génère de la peur, par le public. À propos de son travail sur *Cherepaka* elle nomme :

« 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 qu'une tension puisse se créer et se développer à la construction d'une composition scénique symbolique. » (Leclerc 2013, 51)

Une partie des préoccupations d'Andréane dans *Cherepaka* et dans son travail de créatrice en général, se situe en effet autour du point de rencontre, que je souhaitais représenter, une fois encore, par la notion d'Entre. En effet, depuis longtemps déjà, la créatrice parle de « narration par le corps⁸² » où le corps est en relation directe avec le corps du.de la spectateur.trice. Il est un dialogue dans lequel le vécu de l'artiste et le perçu du.de la spectateur.trice se rencontrent à des endroits imprévisibles. Ainsi, on entrevoit dans ce que décrit l'artiste, un espace fin où le langage artistique de la prouesse et les perceptions du public se rencontrent. Chez Andréane, la performance est aussi un acte conscient de tentative d'imaginer l'espace de conversation qui existe entre ce que le public peut percevoir de la forme qu'elle a générée et ce qu'elle a elle-même eu la sensation de créer. Même si cela est difficilement imaginable à l'avance, cela fait partie de son écriture chorégraphique et scénique et change les modalités de réception de ses œuvres. Par exemple, en mettant en échec les représentations habituelles de la contorsion par tous les procédés décrits précédemment, Leclerc déjoue la mécanique simpliste de fascination / répulsion qu'inspire la contorsion au public. En effaçant les références classiques de la colonne qui se plie dans *Cherepaka*, la prouesse n'est plus associée au choc physique qui crée un malaise et qui conduit à une réaction de rejet ou d'émerveillement. La prouesse physique pourtant est toujours bien réelle mais cela permet de s'éloigner de ce principe binaire de réactions, qui par ailleurs rend l'artiste et le public totalement étrangers l'un.e à l'autre car en décalage complet entre vécu et perçu. Leclerc cherche à introduire un spectre de sensations plus grandes, par lesquelles le.la spectateur.trice peut passer, comme l'artiste, même si les temporalités ne concordent pas toujours, du malaise à l'étonnement, la surprise, désir, tension, relâchement, jugement, admiration, rejet, acceptation, etc. Dans ce processus, Andréane n'est pas en représentation, elle ne fait pas face au public, ne s'adresse pas à lui. Elle développe un langage du senti qui ne fait pas abstraction de lui. Nous

⁸² Voir Andréane Leclerc « Entre contorsion et écriture scénique : La prouesse comme technique évocatrice de sens », 2013.

sommes une fois encore dans l'entre mouvant, en redéfinition constante, si bien décrit par Gruzinski :

« Tout compromis instaure un équilibre souvent passager et instable. Il dépend non seulement d'un rapport de forces toujours précaire mais également des interprétations que chaque partie donne à l'accord obtenu. » (Gruzinski 1999, 295)

Le type d'écriture scénique met donc l'accent sur le senti, laissant en quelque sorte la responsabilité aux spectateurs et aux spectatrice.s d'entrer dans l'expérience par leurs propres sens, de s'y projeter, de s'y engager. Si la démarche est celle de l'ouverture, il est toutefois possible de questionner, finalement, si elle œuvre vers plus d'accessibilité ou vers le renforcement d'un processus d'élitisation.

6.3.4. La performance : un laboratoire vivant

Enfin, qu'en est-il de la forme de la performance ? Au cirque, la question du tissage, c'est-à-dire de la construction générale du spectacle, s'est toujours posée de manière complexe : comment lier ensemble des figures techniques dans un numéro, ou des saynètes écrites à partir de disciplines et de compétences techniques diverses, au sein d'un spectacle ? À ce stade de l'analyse il ne sera plus surprenant que cette question ne se formule plus ainsi aujourd'hui lorsque nous abordons le type de démarches artistiques étudié.e.s ici. Désormais, le processus d'écriture d'un tel mouvement organique et évolutif qui vient d'être mis en lumière, ne se circonscrit plus à la période de la création, il se poursuit jusqu'au moment de la représentation. Non seulement les artistes ne sont plus intéressé.e.s à reproduire ou transmettre les codes appris, mais il apparaît clairement qu'il.elle.s ne souhaitent plus non plus répliquer à l'identique des formes établies qui ont émergé lors des étapes de création. Aussi ce processus d'exploration, ce cheminement, habituellement cantonné à l'étape de la recherche artistique pour mener à la production d'une forme aboutie, est-il aussi présent pendant le moment de la performance elle-même. Cela est particulièrement vrai dans le cas de *À L'Est De Nod*. Dans son prochain projet, plutôt que de créer un spectacle bouclé, Leclerc a conçu une démarche créative qui servira de canevas pour produire la pièce dans chaque lieu où elle sera jouée avec des artistes recruté.e.s sur place. La partie solo *L'Abîme* n'a pas été chorégraphiée *per se* mais elle est conçue mentalement comme une sorte de chemin sensoriel à suivre, dont certaines étapes sont des états par lesquels l'interprète-créatrice se laisse traverser.

« *Ça naît et ça meurt, ça passe par être à l'écoute des propositions, sans suivre une dramaturgie* » (Leclerc, 2020). Une errance ne connaît aucun but ni résultat, ni non plus inhibition ou formatage. Errer, c'est être entre des destinations et entre des états.

Encore une fois, puisque c'est le voyage intérieur-extérieur qui dessine les formes, chaque voyage se doit d'être différent selon les contextes où il a lieu. La performance est donc une réinterprétation personnelle et collective d'un processus créatif. D'autre part, présenté comme installation-performance de trois heures plutôt que spectacle, lors de laquelle le public reste le temps qu'il veut, la pièce n'a pas réellement de début ni de fin et donc pas d'évolution temporelle linéaire. Enfin, comme nous l'avons vu, la performance se fait au-delà des limites de la scène du théâtre, elle est une adaptation différente aux espaces à chaque fois. Le dernier spectacle d'Émile Pineault *More Than Things* prend la forme et la dénomination de « laboratoire public » et non pas de spectacle, assumant ainsi complètement une forme en éternel développement et devenir. Les deux artistes, lui-même et la danseuse montréalaise Nien Tzu Weng, explorent publiquement pendant le temps de la performance. Émile (2020) en parle ainsi « *un projet qui bouge constamment. Un projet qui ne sera jamais vraiment fini* ».

Créé en et pour appartement, *Se Prendre* est un processus créatif d'une nature singulière qui assume le fait que l'intime et le créatif sont complètement poreux et s'opposent à un système de production qui veut faire rentrer la créativité dans un créneau de quatre heures et le laisser derrière la porte du studio. C'est un processus qui assume qu'il déborde des espaces physiques et mentaux de la salle de répétition. Cela va à l'encontre d'un système de production utile et efficace, qui doit être bouclé « prêt à tourner » à la fin des courtes résidences intensives. Les conditions de création du spectacle dans l'appartement des artistes, est une preuve supplémentaire que si elle ne disparaît pas complètement dans tous les cas étudiés, la frontière entre création et représentation se floute. Chaque spectacle récrée seulement les conditions d'émergence d'une relation qui va être différente en fonction du contexte de son émergence.

Les sensations n'étant ni stables ni prévisibles, la performance ne peut l'être non plus. Alors, dans ces œuvres, il y a du mouvement, on assume que rien ne doit être fixe ou figé. Les sensations sont issues d'écoute, de dialogue, de relations. Bien que les artistes semble avoir laissé de côté toute velléité de s'exhiber, de plaire ou de donner une représentation de soi, et qu'il.elle.s aspirent à

n'être que sensations et expériences, il.elle.s ne se sont pas entièrement dessaisi, « sur scène », de leurs singularités et de leurs paradoxes.

6.3.5. De la relation au paradoxe : sortir de la binarité

Depuis le début de cette analyse, j'ai cherché à démontrer que ces démarches artistiques et les performances qui en découlent, en refusant les classifications disciplinaires et sociales et en se déployant essentiellement à partir de dispositifs relationnels dans les espaces Entre, non figés, où les référents habituels du cirque ne sont plus pertinents, donnent vie à une vision du monde bien en dehors des codes binaires auxquels nous avons été habitués dans le milieu du cirque et plus généralement. Les six performances offrent des espaces de traversées intimes et personnelles, de navigations entre le cirque et les arts performatifs, qui cherchent à ouvrir les sens et décloisonner les disciplines, les pratiques et les expériences. À sa façon c'est un monde non binaire, puisqu'un monde de traversées et d'intermédiaires qui est présenté. Or avant de conclure cette analyse, j'aimerais compléter cette démonstration en présentant certaines dimensions où s'exprime également cette non-binarité parfois même de manière tout à fait littérale, mais plus généralement de manière sous-jacente dans les ambivalences et paradoxes portées par ces démarches et performance.

Pourtant décrites plus haut comme somatiques et organiques, ces approches artistiques procèdent aussi d'une grande intellectualisation. Cette dernière a lieu au niveau des démarches de recherche propres à ces créateur.trice.s : il est question de creuser des concepts de manière approfondie et assez méthodique. En effet les créations sont souvent issues de réflexions de penseuses et penseurs choisi.e.s. Andréane choisit toujours comme point de départ un texte d'inspiration qui va donner la thématique d'exploration à la pièce. Parmi les inspirations, Deleuze, Guattari et Foucault ont une place privilégiée. Leclerc extrapole ensuite à partir de divers extraits qu'elle met en lien pour stimuler l'imaginaire du corps. *Cherepaka* partait, entre autres, de l'ouvrage *La Figure Et La Forme Chez Francis Bacon* de Deleuze. *À L'Est De Nod* est une interprétation du *Prologue de Caïn* de Sacher Masoch. Toutefois la créatrice a identifié clairement des notions deleuziennes qui orientent l'ensemble de son travail : les lignes de fuite; le devenir; et dans une moindre mesure les limites. Émile est aussi influencé par la philosophie poststructuraliste, tout comme par la pensée

de Judith Butler et de Donna Harraway⁸³. Bien qu'il ne travaille pas exactement comme Andréane, à partir des textes, ces deux auteures sont revenues à plusieurs reprises dans les entretiens comme des figures dont les pensées habitent les réflexions qu'il porte sur le monde et donc ne sont pas sans teinter ses démarches créatives. Quant à François, il lit beaucoup de littérature autochtone afin de décentrer son regard sur le monde. Ainsi les démarches créatrices de Leclerc, Pineault et Bouvier procèdent d'un double mouvement d'alternance entre priorité au senti et d'ancrage dans des réflexions conceptuelles. C'est un travail de va et vient dans lequel le corps et l'esprit s'informent et se nourrissent mutuellement dans un dialogue. Une sorte d'incarnation de l'abstraction et de la conceptualisation d'expériences sensibles. Selon moi, cela représente une sorte d'opposition à la séparation cartésienne corps / esprit d'un monde construit sur des oppositions binaires. En effet plutôt que de chercher à raconter des histoires, comme l'ont fait des compagnies de cirque avant eux.elles, les artistes utilisent le texte, la textualité comme matière pour développer de nouvelles corporités. Cela fait écho au travail de théorisation entrepris par Catherine Cyr et Patrick Leroux « Corps Scénique, Textes, Textualités : Entretissages ». Tous deux parlent du fait que, dans ce type de performance, sans chercher à mettre en scène le texte de manière littérale « le corps devient l'espace où se trament, se tissent et se dé-tissent maintes relations aux textes – textures, textualités, transtextualité. » (2020). À l'instar du théâtre post-dramatique qui avait remis en question la place du texte en opérant un décentrement pour le rendre moins central, ici le cirque performatif semble utiliser le texte pour son potentiel de traductions corporelles, permettant alors à la discipline de se décentrer de la technique acrobatique classique, mais sans pour autant ne jamais y faire appel. Le texte ici sert de trame pour se confronter ensuite aux corps et aux objets.

Dans sa création en cours, Émile insiste sur le fait qu'il travaille autour des oppositions telles que : homme / femme, passif / actif, énergie / mollesse, porteur / voltigeur. Sa recherche créative et ses performances s'attèlent à trouver des passages des uns aux autres. En guise de costumes, les deux artistes portent des collants assortis de tee-shirts en silicone moulants ayant pour but, selon Émile, d'« efface[r] le genre » (2020) pour ne pas les distinguer du point de vue des critères binaires

⁸³ La professeure-chercheuse américaine ne fait pas partie de mon corpus théorique alors qu'elle aurait pu y tenir une place. Pionnière du cyberféminisme, elle utilise la notion comme métaphore pour déconstruire les binarismes nature / culture, objet / sujet. Anti-essentialiste, qu'un certain type de féminisme peut mettre de l'avant, elle s'oppose aux politiques identitaires féministes.

classiques des sexes. Or, un réel corps queer est un corps qui ne porte plus les stigmates des catégories sociales. Dans la première bande annonce de création du spectacle, Claudel – alors encore interprète – porte Émile sur ses épaules. Si elle fait preuve d'une grande robustesse, son corps est pourtant totalement relaxé. La force et l'abandon sont un. Son visage n'exprime aucun effort et ses bras sont flasques lorsqu'Émile les fait pendouiller au-dessus d'elle pour les agiter mollement. Le support du corps est à la fois solide de l'intérieur pour être capable de porter mais souple à l'extérieur plutôt que tonique et rigide. À un autre moment de la performance, Émile joue avec la peau de sa partenaire en révélant les qualités élastiques. La tendresse n'apparaît alors pas comme une preuve de passivité ou de faiblesse, puisque la mollesse est capable d'être puissance, grâce à une élasticité qui elle ne se brise pas et peut tout supporter. La malléabilité est représentée comme potentiel de transformation et d'adaptation. De surcroît, délicatesse et lenteur offrent la possibilité de se connecter avec l'environnement tactile et sensoriel. Dans son exploration sensuelle et tactile de la relation, Claudel Doucet met en scène « *les gens qui osent être fragiles pour traverser le pont vers l'autre* » (2019). Il est question de chérir plutôt que de pousser pour aller plus vite et plus fort. Reconnaître que cela prend de l'effort, de la patience, de l'écoute, de l'adaptation et de la douceur plutôt que de l'obstination et de l'abnégation sourdes. Pourtant Claudel dit aussi l'inverse de *Se prendre* et du cirque en général : « *c'est la puissance, l'honnêteté des corps qui n'ont pas peur d'avoir mal et qui veulent vivre intensément* » (2019). Mais il semble ne pas y avoir de contradiction dans sa vision des choses. Ne pas avoir peur n'est pas un acte de surpuissance et intensément ne signifie pas violemment. La peur n'est pas dominée par la maîtrise des incertitudes et des éventualités, elle est remplacée par l'accueil du déséquilibre permanent et de l'inconnu. C'est la proposition d'une intensité nouvelle, qui se développerait justement dans la conscience des gestes et dans le soin porté à l'autre. La puissance s'exprime dans l'acceptation de la fragilité et de la vulnérabilité.

Andréane Leclerc parle d'amplitude alors même qu'elle explore l'infiniment petit, presque imperceptible. Que ce soit dans *Cherepaka*, dans *Normal Desires* ou dans *More Than Things*, les corps présentés à nous sont des corps plus malléables que toniques, plus sinueux et versatiles que forts et solides, une puissance invisible puisée dans la précision et l'hyper-conscience.

François Bouvier, lui, joue plutôt avec les codes du genre en les accentuant. La majorité de la performance est donnée en legging, sweat-shirt et baskets ce qui ne l'empêche pas de passer un moment en talons, sans pantalon, le sexe caché par un long manteau laissant ses fesses au regard de l'auditoire. Il porte ses cheveux mi- longs, trimballe un cabas et parodie des mouvements efféminés. Mais finalement, il n'est ni homme ni femme lui non plus, il alterne, passe de l'un à l'autre sans transition. Car en effet, la remise en cause de la binarité se révèle aussi dans un penchant pour le paradoxe. Le corps est à la fois central et sacrifié. J'ai pointé longuement sur le fait qu'Andréane, Claudel et Émile mettent un corps sensuel, un corps conscient, au cœur de leurs démarches, en cherchant à leur redonner de l'agentivité. Pourtant, nous avons vu aussi chez le même Émile ainsi que chez François, le corps peut être sembler quelque peu négligé, placé à un niveau primaire, matière brute, au même titre que tous les éléments du monde. Chez eux, il semble que le corps prenne ses distances avec l'être humain. Il est un lieu de passage et de connexion avec les autres éléments du monde. Il y a donc un paradoxe intéressant dans le travail entre le senti et le matériel, l'animé, le sensoriel et l'inanimé et finalement sur la notion d'humanité. Car finalement, l'humain est réduit à ses sensations, privé d'intentionnalité, dans un désir de se diluer dans le monde comme pour s'en effacer, mais tout en restant au premier au temps des performances.

Les performances dont il est question ici incarnent les contradictions qui habitent celles et ceux qui refusent les identités fixes et les assignations catégorielles. Cela fait écho aux mots de Preciado : « Ce que je vois aujourd'hui, ce ne sont pas des identités, mais des rapports de pouvoir qui construisent le sexe, la sexualité, la race, la classe, le corps valide » (2019b). Par conséquent, en cherchant à dépasser les identités fixes et uniques, ces performances présentent un monde où priment les états avant tout, à partir de l'expression singulière des corps et de leurs expériences sensorielles multiples et en relation avec le monde.

6.4. Des performances inclassables et paradoxales

L'analyse de ces performances a montré que nous sommes les témoins non seulement de l'effacement du geste acrobatique technique tel qu'il continue à se déployer dans le cirque

québécois dominant, et de la transformation des formes performatives et des disciplines, mais aussi d'une nouvelle posture discursive sur le monde. Prenant ses distances avec un héritage disciplinaire et refusant non seulement la reproduction de méthodes et de procédés, les artistes mettent le processus et l'expérience au centre de leurs démarches. Leurs approches favorisent la flexibilité de la forme à son exécution et donnent lieu à des créations vivantes et composites, représentatives de la multitude d'influences et d'états qui traversent les artistes, les espaces et le public en même temps, sans chercher à les fixer. S'éloignant ainsi de toutes revendications identitaires et toutes formes de classifications, leurs démarches artistiques occupent un espace brouillé, non défini, qui se renégocie constamment par les diverses relations au corps, au temps, à l'espace, aux objets, au public, au travers desquelles les artistes déploient leurs performances. Ceci représente un nouveau positionnement dans et en dehors du milieu du cirque, un espace hybride non délimité et non caractérisé qui explore de nouveaux codes du cirque, de la Performance, en évoquant des sentiments et des intentions plus complexes et fort paradoxales.

Dans le cas des créations d'Andréane Leclerc, d'Émile Pineault et de François Bouvier, les principes de transdisciplinarité et de multiplicité s'épanouissent dans la relation et décentrent non seulement le regard, mais le corps et l'humain au complet. L'artiste, par son corps, devient poreux à son environnement, il.elle se laisse toucher, pénétrer, transformer sans désir de maîtrise, mais en conscience. Ne se conformant à aucune fixité, les créatrices et créateurs proposent des performances qui évoquent le principe du devenir Deleuzien. Tout dans leurs postures fait appel aux passages de l'intérieur à soi à l'extérieur à soi, invite au dialogue pour questionner les frontières physiques et symboliques. Que ce soit la recherche d'amplitude dans les espace-limites d'Andréane, pour une reprogrammation physique et conceptuelle des possibles ou, dans une nouvelle relation à son environnement par une réappropriation du toucher chez Émile ou Claudel, les limitations et les principes de catégorisation du monde sont mises à mal. De surcroît, il est possible de considérer que ces œuvres, particulièrement celles d'Émile et de François rejettent des rapports d'opposition et de domination à plusieurs niveaux : hommes / femmes, humain / environnement, corps / esprit, cirque / autres arts. Comme me dit Émilie (2020) « *C'est l'humain comme faisant partie de la nature qui est au cœur du processus, et non plus la discipline.* » Aussi, le corps se retrouve-t-il au service d'intérêts philosophiques, par la mise en place de nouvelles

alliances, notamment sur les plans spatial, matériel et sensoriel. Émile parle de « *Déhiérarchiser les sens et les perceptions* » (2020), comme une nouvelle manière d’habiter le monde.

Ainsi, nous sommes face à un cirque qui ne cherche plus à impressionner mais qui reste très ancré dans les enjeux de la société. Une chose est sûre, ce cirque-là ne prône pas la pureté ni la perfection esthétique, ni non plus ne met de l’avant un objet artistique qui demeure intacte, mais il appelle à une créativité nouvelle, nourrie par la multiplicité et par ce que Gruzinski nommerait « la fécondité » (1999). Aussi, la nouvelle place de la relation à soi, à l’Autre, au monde telle qu’elle a été présentée dans le cirque performatif, semble-t-elle représenter un monde artistique en mouvement, dont les délimitations et les catégories ainsi rendues plus malléables, se déplacent. La performance n’est plus pensée pour être lisible, mais vécue, perçue au travers de tous ses sens. Par leur approche de la performance, bien en dehors de l’impératif de démontrer, représenter, impressionner et plaire, Andréane, Claudel, Émile et François bousculent les frontières de ce qui est considéré comme du cirque à Montréal, cherchent à faire de la place, à offrir une diversité de pratiques, de visions et d’expériences. Cela se joue au sein de la communauté du cirque et en dehors, dans d’autres réseaux.

La posture de ces artistes est révélatrice d’un momentum dans l’évolution du cirque québécois. Les quatre, issu.e.s des formations classiques et du parcours habituel des diplômé.e.s de l’ENC, aujourd’hui en dehors de l’institution formelle du milieu, sont la preuve de la maturité de ce dernier. C’est parce qu’il.elle.s ont été formé.e.s en expert.e.s, détiennent des hautes compétences techniques disciplinaires, qu’il.elle.s ont, pendant une période, été formaté.e.s, qu’il.elle.s ont aujourd’hui la force et la capacité de s’en éloigner et de les contester. Il.elle.s sont le fruit d’une évolution naturelle d’un milieu fortement codifié. Tout, dans leurs propositions performatives et dans leur positionnement artistique et discursif dans le milieu, est une posture d’Entre. Il n’y a pas de divorce prononcé, c’est une navigation permanente entre des sentiments d’appartenance ou de non-appartenance, entre les ombres du passé et les projections dans l’avenir. Pour le milieu, c’est une bonne nouvelle que les artistes s’autonomisent, remettent en question les semi-monopoles et la tendance à l’uniformisation. Le cirque performatif est définitivement le signe d’un milieu artistique cirque vivant, en mouvement et ouvert sur le monde.

CONCLUSION : PARADOXES ET UTOPIES

« L'utopie échoue toujours car sa vocation n'est pas d'être réalisée mais d'être imaginée. Elle existe à partir du moment où on l'imagine, par extension, on peut donner une nouvelle forme au monde. »

Morin, 2018.

Le cirque se frotte aux frontières du social et y prend du plaisir. C'est en naviguant dans une certaine tension entre les marges et le centre qu'il évolue, se réinvente en offrant un miroir des enjeux actuels du monde. Il est une interprétation physique des préoccupations du moment grâce à sa capacité à porter sur scène un discours toujours légèrement décalé. Par ailleurs, l'éternel questionnement existentiel auquel fait face le cirque semble se trouver dans le fait de ne pas pouvoir (ou ne pas vouloir ?) se nommer, s'identifier, se délimiter. Il cherche depuis toujours à reconnaître ses singularités tout en refusant de s'y conformer, de s'y installer. Or cette instabilité intrinsèque fait la richesse du cirque et même, dans une certaine mesure, constitue son essence. Pourtant depuis une trentaine d'années, le cirque québécois, en s'institutionnalisant progressivement, a structuré et codifié le milieu, normalisant et hiérarchisant les pratiques et les esthétiques, l'adaptant à un monde global, efficace, rapide et rentable. Cette thèse a mis en lumière le fait que pour continuer à développer le milieu, des alternatives circassiennes se sont créées des espaces, dans ses brèches et à ses marges. Dans ces champs d'exploration, ces autres cirques ne se reconnaissent pas dans la forme de performances dominantes offrant une vision du monde modelée dans la norme. Grâce à un positionnement légèrement en dehors, mais pas complètement, ces démarches peuvent offrir des visions du monde différentes, par l'intermédiaire de nouvelles formes performatives et les faire cohabiter avec le reste de l'écosystème pour le nourrir en même temps. Déborder, envahir, ne pas rester cantonné, aller à la rencontre, traverser, cohabiter, trouver d'autres points de rencontres sont au cœur de ces approches artistiques.

Les deux études de Carmagnole et du cirque performatif ont permis de mieux saisir les enjeux de démarches qui repoussent les limites de la discipline des arts du cirque à Montréal, et plus largement au Québec, qui le questionnent, le gardent en mouvement, à la faveur de représentations

de courants de pensées plus minoritaires mais fortement actuels, que j'ai identifiés comme queer ou « queerisant ». Ces derniers sont en effet selon moi, le miroir d'une époque et d'une rupture idéologique s'offrant comme une possibilité de transition vers de nouvelles formes d'être au monde. La philosophie queer telle que j'y ai fait appel exprimait pour moi cette autre conception du monde que je remarquais, et m'a apporté des outils intellectuels de déconstruction conceptuelle ouvrant vers un mode de pensée décentré quoique bien ancré dans le monde actuel. Elle permettait aussi d'aborder la notion de paradoxe que j'avais identifiée comme étant caractéristique des performances de cirque et de ses évolutions. Pour cela j'ai mis au cœur de mes concepts analytiques l'idée d'Entre qui me permettait d'établir, à partir des performances, un nouvel espace symbolique de pensée offrant la possibilité de concevoir le monde par le prisme des relations et du sensible. La multiplicité, le dialogue et les sensations sont considérés comme des éléments essentiels de cette vision.

Les dimensions queer de Carmagnole et du cirque performatif s'inscrivent dans des mouvements politiques plus grands en opposition aux systèmes en place : écologie, décroissance, décolonisation, black lives matter, LGBTQ2S+, #metoo, retour aux rituels et à des formes modernes de shamanisme. Ces mouvements se croisent, s'entremêlent, se solidarisent conceptuellement, se revendiquent d'une même orientation, tout n'étant pourtant pas toujours sur les mêmes lignes de pensées, parfois même s'opposant totalement. Les démarches circassiennes portent elles aussi leur lot de paradoxes. D'ailleurs, il est intéressant de noter dès maintenant – ou devrais-je dire, enfin! – que bien que le cirque présenté dans cette thèse, s'il se pose en négation d'un système patriarcal-libéral-blanc, reste profondément blanc, « col blanc » pourrait-on même dire, et la diversité culturelle, ethnique et sociale reste peu représentée dans le cirque montréalais. D'autre part, alors qu'il se revendique inclusif et ouvert, il porte en lui de nouvelles formes d'exclusion. Carmagnole tout en défendant l'émancipation individuelle suppose que les personnes participantes aient les ressources personnelles pour vivre une expérience confrontante. Or certain.e.s ont plus eu moins déjà été en contact avec des milieux alternatifs et sont plus ou moins préparé.e.s à entrer dans l'expérience, ce qui par conséquent, en exclut une partie. En ce qui concerne le cirque performatif, il est entré dans des réseaux de danse et de Performance qui sont moins connus des publics de cirque et dont la programmation est peu accessible aux novices. Un des écueils est que ces performances provoquent un renfermement d'artistes, de performeur.e.s,

de praticien.ne.s. et de connaisseur.e.s, certes interdisciplinaires, mais qui n'atteint pas nécessairement les spectateurs et spectatrices de cirque. En ouvrant le cirque à ces mondes artistiques, ce courant est devenu élitiste. Cela n'est pas nouveau, partout, le cirque et beaucoup de ses artistes ont cherché à se « normaliser », à être des artistes comme les autres au même titre que les danseur.se.s et les comédien.ne.s et cette élitisation offre d'ailleurs le signe d'un stade de maturation du milieu. Alors, ces cirques-là sont-ils aussi non-normatifs qu'ils veulent bien le croire et le clamer ? Les dérives de cet Entre ne se dessinent-elles pas dans l'ombre d'un entre-soi ? Comme ailleurs dans le reste de la société, sommes-nous face à un désir d'ouverture ou au contraire à une forme de repli ? Le cirque se réinvente-t-il ou se dilue-t-il dans le milieu artistique ? Des sujets qui mériteraient d'être approfondis dans des analyse de niveau plus sociologiques. Il est d'ailleurs possible d'entrevoir des similitudes avec des phénomènes ayant lieu dans d'autres pays, comme la France. Or nous avons bien vu que les liens entre le cirque du Québec, de la France et de Belgique, pour ne citer qu'eux, étaient fort développés. Peut-on reconnaître des tendances esthétiques et affinités de pratiques, de ressources, en suivant les échanges internationaux qui sont à l'œuvre chez nos artistes ? Les réseaux sont-ils en train de changer modifiant ainsi la manière d'analyser les paysages et développements circassiens ?

Pour en revenir à la question du public, il est possible de penser que si des circassien.ne.s ont mûri dans leur développement artistique, c'est qu'une certaine frange du public doit également pouvoir faire preuve de plus de maturité puisque les évolutions se font en parallèle, même si elles n'ont pas toujours lieu au même rythme. Car c'est cette « élite artiste » (Heinich, 2005) qui rend possible l'ouverture des possibles et le resserrement du public. Ainsi la chercheuse nous indique que l'ouverture des possibles socio-artistiques n'est possible que grâce à un rétrécissement du champ de diffusion, c'est-à-dire réduire l'amplitude des publics rejoints. En parallèle pourtant, les publics de ce cirque s'élargissent aussi à des personnes qui n'ont pas l'habitude d'assister à des performances de cirque, et cela comporte une opportunité de se renouveler en variant les échanges. Prolonger ce travail par une réelle enquête des publics et de leur sociologie, qui n'a pas été menée de fond dans le cadre de cette thèse, pourrait certainement apporter un complément à l'analyse de ces nouvelles formes de cirque québécois.

Les deux cas étudiés ont montré une volonté de sortir les performances de cirque des enceintes de théâtres, qui restent des espaces normés devant répondre aux attentes d'un certain public, et ainsi potentiellement d'aller à la rencontre d'un bassin d'audience plus large et diversifié. Est-ce réellement le cas ? À ce sujet, il est d'ailleurs intéressant de noter que le cirque, qui est rentré dans les théâtres dans un désir de se « normaliser » et d'accéder à une reconnaissance de pairs au sein des arts de la scène, souhaite aujourd'hui en sortir à nouveau pour entrer dans un autre type de lien au public. Ce lien au public n'est-il pas une transcription moderne de celui même qui était le propre du chapiteau ? Les artistes insistent sur la relation qu'il.elle.s souhaitent engager avec le public dans la performance et revendiquent le fait de proposer des expériences réelles, intimes, ressenties, honnêtes et authentiques plutôt que dans la représentation. Il serait intéressant, dans une enquête complémentaire, de chercher à mieux saisir ce que cela produit réellement chez le public. Fait-il réellement cette expérience ? En quoi cela change-t-il son rapport à l'œuvre, aux artistes, au cirque ? Dans quelle mesure le public lui-même évolue ? Car cette nouvelle injonction à mettre l'expérience au centre de tout, s'accompagne d'une volonté de responsabilisation et d'autonomisation des artistes et des publics, qui peut aussi représenter une contradiction avec les principes du soin que j'énoncerai dans ce qui suit. Les démarches et les discours s'accompagnent de leur lot de contradictions qu'il vaudrait la peine de continuer à explorer.

Ce qui me semble intéressant à ce stade final de la thèse, est de préfigurer les performances pour le rôle qu'elles jouent, ensemble, dans le milieu. J'ai présenté deux types de cirque à des pôles opposés mais évoluant ensemble et se croisant parfois, dont les portées queer des représentations du monde communiquées dans leurs performances se distinguent mais se répondent et se complètent. Ces performances bousculent les frontières du milieu, reconfigurent les pratiques et les formes performatives du cirque et particulièrement du cirque québécois, et in fine offrent des postures sur le monde d'aujourd'hui, tout en offrant des réponses artistiques différentes. Les performances du cirque performatif font partie d'une tendance générale des arts à aller vers le tout performatif dans le refus de la spectacularisation et de la démonstration de virtuosité. D'ailleurs, le désapprentissage mis de l'avant par les artistes pourrait tout aussi bien être décrit comme la revendication de leurs singularités. Les spectacles se retrouvent à la charnière fragile entre une tendance à l'introspection publique et le partage d'intimité en toute humilité. Ces performances sont des expériences uniques, partagées, mais personnelles. Carmagnole, à l'inverse, revient à un

cirque où la communauté et la solidarité sont au cœur des mentalités et des pratiques circassiennes, et où les liens sociaux et l'expérience de groupe sont primordiales. Aussi, voit-on se profiler, dans ces différentes démarches, une tension dynamique entre l'aspiration au collectif et la quête individuelle. Toutefois, tou.te.s les artistes étudié.e.s montrent des désirs de déconstruction et de recomposition, proposent des expériences de mises en relation, de connexions sensibles à soi et à l'Autre, qui s'expriment d'une part dans et avec la communauté et d'autre part à partir de l'expérience personnelle du.de la performeur.e. Il ressort que les évolutions artistiques circassiennes à Montréal se sont forgées dans l'articulation fragile plus ou moins assumée et plus ou moins évidente de la valorisation des singularités de chaque artiste ou groupuscule, et de la revendication d'un mouvement collectif. Ce type d'évolution est d'ailleurs caractéristique de celui de l'identité d'artiste telle que décrite par Nathalie Heinich (citer source). Les artistes de cirque étudié.e.s se sont en effet distingué.e.s du reste du milieu cirque qui les oppressait - tout en leur donnant les moyens d'exister -. Il semble aujourd'hui qu'ils et elles aient enclenché un mouvement de ralliement, de création d'un esprit plus collectif à partir des particularités qui ont justement réussi à s'affirmer par la prise de distance. C'est ce qui semble se profiler à l'horizon de l'été 2021, je reviendrai plus concrètement sur ces modalités à la fin de cette conclusion.

Toutes les approches présentées dans cette thèse, portent en elles une dimension utopique. En effet, on voit le dépassement de soi proprement circassien s'exprimer ailleurs que d'habitude, non plus dans le surpassement de ses capacités physiques mais dans la réinitialisation des schémas et des potentialités corporelles, sensorielles et sociales. Dans le cas de Carmagnole, les performances sont des espaces intermédiaires qui offrent aux artistes l'opportunité de se défaire des carcans issus de leurs parcours et de leurs formations, et de s'éloigner des injonctions artistico-sociales limitantes d'un milieu hiérarchique et codifié. Artistiquement comme socialement, elles sont des « moments suspendus » (Dolan 2005) d'expérimentations sociales à partir d'une relation charnelle et sensorielle à soi, à l'Autre et au monde qui nécessitent d'aller au-delà de ses limites artistico-sociales. Dans le cirque performatif, il s'agit d'expériences performatives qui viennent défier, pour les artistes minimalement, les limites des possibles aux niveaux symboliques et des imaginaires, à partir de nouvelles expériences sensibles du monde au travers de leurs performances. Il s'agit d'aborder les questions de finitude et de frontières physiques, psychologiques, sociales à l'intérieur de soi et entre soi et le monde, et ainsi d'investir de nouveaux espaces dans les corps et en relation

avec l'environnement. Aussi ces créateurs et créatrices de cirque trouvent-il.elle.s de nouvelles manières de repousser les possibles et de créer des utopies politiques du sentir autrement pour vivre autrement. Finalement, les performances sont toutes mues par une idéalisation de la performance. Cette dernière, pour nos artistes, portent la capacité de faire changer les perceptions et les comportements, posture bien représentée dans l'œuvre de Jill Dolan *Utopia In Performance* (2005).

« The imagination can connect us to a renewed understanding of our separate corporealities, can let us appreciate communality alongside our new and deep understanding of difference. » (Dolan 2005, 164)

Selon l'auteure, et les artistes présenté.e.s au cours de cette thèse, une expérience d'« utopie performative », c'est à dire l'expérience utopique d'un autre type de relation au monde possible, vécue lors d'une performance et grâce aux pouvoirs de ses sens et de son imagination, est transférable ensuite dans les autres communautés et sphères des participant.e.s pour changer leurs interactions sociales et postures face au monde. Elles sont de « brief enactments of the possibilities of a process that starts now, in the moment at the theater » (Dolan 2005, 17), et qui finalement, en débordent.

Or en parallèle d'un désir de changer le monde, c'est au niveau du milieu que l'engagement utopique de ces performances et de ces artistes prend le plus de sens. Dans les deux études, un élément qui ressort est l'emphase mise sur le toucher, qui apparaît caractéristique d'un certain rapport au monde désiré. Le toucher au sens propre comme au sens figuré, et tout ce qu'il porte de vulnérabilité et d'intime, se trouve en opposition avec un système de valeurs basé sur la réussite, la maîtrise et la productivité à tout prix, sur lequel le succès du cirque québécois s'est forgé. La société actuelle a développé « un désir, un goût et une esthétique de la surproduction, de la vitesse, du bruit de la violence » nous dit Paul B. Preciado (2020) auxquels ces nouvelles performances s'opposent. Or, le philosophe précise que « pour créer une esthétique dissidente à l'esthétique du fordisme [c'est-à-dire une esthétique de la reproduction, ndla], il faut créer un nouveau désir » (2020). Chez Claudel et Émile et dans une certaine mesure chez Andréane, c'est une forme de désir qui se manifeste dans le soin, à partir de la relation, par l'intermédiaire, notamment, de la réintroduction du toucher, dans sa forme active comme passive. Le corps, dont la peau est une interface, est représenté comme un lieu de passage entre les mondes, traversées en équilibre

précaire et renégociées sans cesse dans un monde où tout n'est que passages et échanges. C'est ce que María Puig de la Bellacasa explore dans son ouvrage *Matters Of Care, Speculative Ethics In More Than Human Worlds* (2017). Elle insiste sur le toucher comme capacité à changer notre connaissance du monde puisqu'en touchant nous sommes touché.e.s en retour. La relation au monde par le toucher fait appel au sensible et à la vulnérabilité, et ouvre vers « a world constantly done and undone through encounters that accentuate both the attraction of closeness as well as awareness of alterity » (2017, 115). Il est aussi possible de lier cette approche à la « politics of touch » d'Erin Manning, qui offre une réflexion sur le rôle que le toucher et les « sensing bodies », que j'ai appelé les corps sensibles dans cette thèse, peuvent jouer pour faire bouger les structures politiques. Elle donne justement au toucher un potentiel philosophique et politique : « Touch visceral, emotional and intellectual - is the seed for a "democracy to come" » (Manning 2007, 115-116). Cet état de constant Devenir investi par les artistes par l'intermédiaire de cette approche sensible, à partir du toucher, me semble symbolisé dans une démarche d'appel à la disponibilité et au soin. À Carmagnole, ce qui pourrait apparaître comme gratuitement violent ou choquant dans les spectacles se trouve avoir l'ambition inverse car en ne condamnant pas des comportements habituellement considérés comme déviants, ou indignes comme dirait Judith Butler (1988), ils promeuvent, en fait, l'idée du prendre soin. En encourageant à être conscient.e.s, à l'écoute, le prendre soin engage vers des relations sécuritaires et consenties pour se permettre plus de plaisir et d'expérimentations sans les limites qui s'imposent par le truchement d'un jugement social internalisé. En outre, prendre soin de soi passe par la capacité de chacun.e à identifier ses propres désirs et ses limites afin d'être capable de se responsabiliser à les faire respecter mais aussi à prendre soin de l'Autre en le considérant. Prendre soin dans l'écoute de soi, et en étant attentive et attentif à ce qui nous entoure, et qui ne peut exister que dans un vrai dialogue et une adaptation constante. Or, cette théorie du soin se retrouve dans la littérature queer et éco-féministe à laquelle María Puig de la Bellacasa se rattache et fortement citée par l'équipe de Bauke Lievens pour son application au cirque (2020). Bien qu'elle ne soit pas énoncée comme telle, elle résonne chez Judith Butler. La notion de « care », tout à fait bien traduite par l'idée du soin en français, est définie dans le début du livre par Joan Tronto (1993) comme étant tout ce que nous faisons pour maintenir et réparer notre monde. Ce monde inclut ici nos corps, nos êtres, notre environnement. Il s'agit de donner de l'agentivité à des « élément-acteurs » du monde moins apparents, habituellement négligés voire invisibilisés en se remettant en relation avec « eux ». Aussi la

philosophe remet-elle en question les valeurs qui opposent l'individu et le collectif, l'éthique privée et les politiques publiques. Cela dépasse la portée de cette thèse mais ce qui est intéressant c'est que l'auteure invite à repenser un système éthique en s'inspirant des pratiques de permaculture où l'interdépendance assumée, et ressentie, n'oblige plus à avoir des principes fixes mais engage vers une mutualité globale des relations. Ces principes nécessitent, comme en permaculture des temporalités lentes, propres au soin, embrassant l'incertain, mais permettant à plus de ressources de survivre et de naître, en en reconnaissant leur rôle indispensable dans l'équilibre global. Je souhaite donc extrapoler cette idée en présentant l'argument qu'en proposant de nouvelles expériences performatives, en dehors des chemins balisés de l'institution, les performances présentées ici prennent finalement soin de cette dernière en instaurant un nouvel écosystème appelant à l'interrelation, au plus local, à l'écoute, à l'échange, en vue d'un nouvel équilibre global pour le milieu. Elles permettent de décantonner l'institution du cirque québécois, de la diversifier, et donc de la revivifier puisqu'offrant des alternatives possibles et des possibilités de dialogues, de débats, de (re)positionnement de tou.te.s les acteur.trice.s du milieu. Comment penser au cirque montréalais, mais pas que lui, en tant qu'écosystème(s) ?

D'ailleurs, cette dernière année a montré que le cirque montréalais est un monde qui change. Alors que le milieu montrait déjà des signes de frémissements comme je l'ai décrit au chapitre 2, la situation liée à la pandémie COVID-19 l'a propulsé vers des considérations nouvelles et lui a ouvert les yeux sur un monde plus fragile et plus complexe que celui sur lequel il s'était reposé jusqu'alors. Les gros producteurs étaient à l'arrêt, puisque le monde globalisé grâce auquel ils fonctionnaient s'était fermé. Les organismes subventionnaires ont soudainement fait appel à des productions de plus petite ampleur et ont investi massivement dans la production et la diffusion locales alors que les financements avaient toujours été majoritairement dédiés au développement international. La flexibilité des plus petites compagnies leur a permis de se retourner plus vite que les grosses, empêtrées dans des systèmes lourds. C'est ainsi que les autres cirques, plus souples, ont, depuis un an, acquis une visibilité qu'ils ne connaissaient pas. On a vu à l'été-automne 2020, dans les espaces publics, nombre de petites formes performatives habituellement reléguées à des événements ou espaces connus seulement des plus connecté.e.s. Parmi elles et eux, on peut nommer Jimmy Gonzalez et sa performance pour collectif de jongleur.se.s *Paysages*

*Dynamiques*⁸⁴ à la Place des Arts, *La Famille Cirkonstance*⁸⁵, spectacle déambulatoire du cirque social Cirque Hors Piste ou encore le projet *Lèche-vitrine*, projet mis en place par le cirque Alfonse et d'autres collaborateur.trice.s lors duquel tous types d'artistes de cirque pouvaient offrir, chaque soir pendant plusieurs semaines, une performance dans la vitrine d'un commerce d'Hochelaga. Bon nombre d'artistes de la communauté y sont passé.e.s. Si certains liens se sont naturellement distendus du fait des limitations sociales et spatiales, la communauté au sens large s'est mobilisée et solidifiée. Les artistes habituellement en tournée se sont retrouvé.e.s bloqué.e.s à Montréal et sans d'autre choix que de s'ancrer dans le local, et potentiellement, de s'y projeter. Des voix se lèvent, se positionnent, les artistes prennent la parole sur les réseaux pour témoigner de leurs ambivalences face au milieu. Le regroupement professionnel des arts du cirque En Piste s'est placé au premier plan des revendications pour la discipline qu'il a su représenter auprès des instances politiques où le milieu n'est pas généralement entendu car tributaire d'une représentation injuste de l'état du secteur. J'ai d'ailleurs travaillé sur le volet cirque du projet du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises⁸⁶ (CRILCQ), de recensement des activités⁸⁷ ayant été mises en place à partir du début de l'épidémie de COVID-19 et des confinements. J'ai pu personnellement être aux premières loges, à partir d'une démarche scientifique additionnelle, pour observer ce moment inédit, qui mène indéniablement vers une transition. Aussi, doucement, voit-on les mentalités sur le cirque changer et un désir de la part de plus en plus d'artistes d'ouvrir le champ des pratiques, de manières de créer, de produire du cirque, plus localement. Accélééré par le contexte pandémique, c'est tout le milieu qui vit une transformation. À la fin de cette thèse en août 2021, le milieu a déjà changé, et semble-t-il, nos visions aussi. Il faut repenser la totalité de l'écosystème circassien québécois en n'y réfléchissant plus en silos, en catégories, mais en combinaisons se ré-inventant et se réajustant sans cesse car c'est l'ensemble qui a besoin de l'ensemble, toutes les parties étant interdépendantes à tous les niveaux. L'été 2021 en a été un exemple concret, presque inespéré. Dans la dernière année, et par nécessité, le milieu a su prendre soin de lui-même. Partout dans Montréal, du chapiteau devant la TOHU jusqu'aux rues du vieux port, on croisait des artistes en tous genres, bien connu.e.s des milieux que j'ai présentés, côtoyés à la Caserne, mais restés longtemps dans l'ombre autant que

⁸⁴ [Extrait](#) de résidence de création

⁸⁵ Court [Extrait](#)

⁸⁶ Partenariat entre UQTR de Trois Rivières, l'UQAM et l'Université Concordia

⁸⁷ <https://recensement.crilcq.org>

les compagnies de plus grande notoriété. En un an et demi de nouveaux collectifs locaux ont foisonné et ont été programmés dans le cadre du festival Montréal Complètement Cirque ou par d'autres acteurs tels que La TOHU (« Le cirque débarque dans le vieux », « les weekends cirque »), Le Monastère (piques niques et cabarets hebdomadaires à l'église St Jax) ou les différents arrondissements montréalais, entre autres et pour ne citer que la ville de Montréal. Cirque Hors Piste a offert une nouvelle création *Synapse*, calquée sur l'initiative *La Famille Cirkonstance* de l'été 2020. L'argent a été redistribué et le paysage circassien s'en trouve ostensiblement redessiné dans les rues de la ville. Les prochaines années seront certainement passionnantes à étudier.

Enfin, et pour conclure, ou ouvrir la discussion, je me rends compte qu'il est déjà possible de remettre en question l'appellation que j'ai proposée au cours de cette thèse d'« Autres cirques ». En premier lieu parce que suivant la pensée queer qui a imprégné ce texte, le terme « autre » peut paraître dépassé, obsolète. Cette étude a bien tenté de montrer que dans la pensée de la relation, et de l'Entre, le concept même d'Autre peut être contesté puisque nous cherchons à s'extraire des carcans où les dominant.e.s exercent une norme par rapport à laquelle le reste doit se situer. On pourrait aller jusqu'à dire que l'Entre correspond plutôt à l'inverse de l'Autre. En outre, et finalement, « Autre(s) » ne convient pas nécessairement à la manière dont voudraient se qualifier ces artistes et ces performances. Leur place est aux côtés de, et non pas à côté. Si le terme a été utile pour les besoins de l'analyse à certaines étapes, afin de situer mon terrain, il finit par cantonner et contredire les conclusions conceptuelles de cette enquête. Le débat pour nommer - ou non - ces nouvelles pratiques et performances, comme tendance, ensemble ou au niveau individuel, reste donc ouvert.

Mon acte doctoral, d'une certaine manière, est queer lui aussi. Il offre un regard nouveau, il se situe Entre, il est une traversée pour moi et de transformation d'un mode de pensée à un autre, il est un dialogue entre les mondes. Si je devais mettre des mots sur ce que j'ai fait ce serait entre l'acte de création énoncé au début et celui de faire le pont. Un pied dans la pratique et dans la communauté du cirque, un pied dans l'univers des chercheur.e.s et de l'académie, j'ai tenté de trouver un équilibre, toujours précaire, (nous sommes au cirque !) et d'offrir des voies de passages. Donner du sens à cette démarche pour les deux côtés, nécessitait, selon moi, de ne pas ignorer qu'il y avait quelqu'une au milieu. J'ai donc offert ma voix à moi au travers de tou.te.s ces personnes artistes. J'ai expliqué ma démarche auprès des artistes, je me suis réajustée constamment. J'ai reformulé, réorganisé, transposé pour les lecteurs et lectrices. J'ai remis en

question mes orientations, me suis adaptée puis, émancipée, libérée. Le processus de la thèse est un rhizome, il n'y a pas de début identifiable ni de fin. Les ramifications et potentialités sont immenses et les réflexions, plutôt que de chercher à figer les choses, ajoutent des couches de doute et de questionnements, et aspirent à ouvrir de nouvelles discussions. Le doctorat a été pour moi un voyage entre les différentes versions de moi, une confrontation avec mes paradoxes, une opportunité de me transformer. Aujourd'hui bien que la thèse soit écrite et donc fixée, elle ne s'arrête pas ici pour moi, ne représente qu'une des étapes possibles et continuera d'évoluer d'une manière ou d'une autre.

Dans cette thèse, j'ai tenté des choses au niveau de la composition, cherchant à donner un ton à la restitution de mes recherches mais je n'ai pas encore tout à fait trouvé la dramaturgie de mon écriture. Or cette dimension plus créative de ma démarche de recherche m'amène naturellement à envisager la prochaine étape en donnant à la création une place plus importante. Il se trouve que j'achève cette thèse alors même que j'ai engagé autre projet de transformation. Un petit être est en train de se créer en moi dont le processus de gestation fait écho aux chemins de pensées que j'ai tracés. Dans la maternité, j'éprouve dans mon corps l'Entre, cet espace flou, mouvant et indéterminé. La mutation et la traversée si bien décrites par Preciado prennent soudainement un tout autre sens, et le dernier roman d'Alain Damasio « Les Furtifs », très proche de la pensée Deleuzienne et qui m'a beaucoup marquée et inspirée pour mon écriture l'été dernier, m'habite entièrement, physiquement et conceptuellement. Je ne suis plus seule et le lien intérieur / extérieur est particulièrement ébranlé. L'intériorité qui m'aspire me rappelle les voyages somatiques sur lesquels j'ai écrit. J'entrevois des transpositions évidentes sur ma corde, et avec d'autres artistes de cirque, je sens un potentiel performatif qui ferait suite à mes réflexions conceptuelles. Cela me projette déjà, au-delà de nouveaux écrits vers un nouveau projet plus personnel, cette fois en recherche-crédation.

Références

- Abram, David. 2013. *Comment La Terre S'est Tue*. La découverte. Paris.
- Alloucherie, Guy. 2008. « Quand les arts vivants font appel au cirque des circassiens au service d'un propos ». Interviewé par Bordenave, Julie. *Territoire de cirque*.
<https://territoiresdecirque.com/ressources/publications/dossiers-thematiques/quand-les-arts-vivants-font-appel-au-cirque/des-circassiens-au-service-d-un-propos>
- Anadon, Marta. 2007. « La Recherche Qualitative Est-Elle Réellement Inductive ? » *Recherches qualitatives* Hors-Série (5): 26-37.
- . 2013. « La Recherche Sociale et L'Engagement Du Chercheur Qualitatif : Défis Du Présent ». *Recherches qualitatives* Hors-Série (14): 5-14.
- Bachelard, Gaston. 1992. *L'Air et Les Songes. Essai Sur L'Imagination Du Mouvement*. Paris: Le livre de poche. (1ère édition 1943).
- Bennett, Susan. 1998. *Theatre Audience*. 2nd Edition. Taylor & Francis Ltd.
- Boudreault, Françoise. 2012. « Le Cirque Parlant Des 7 Doigts De La Main ». *Revue Jeu* 145 : 125-133.
- Baribeau, Colette. 2005. « Le Journal De Bord Du Chercheur ». *Recherches qualitatives* Hors-Série (2): 98-114.
- Barthes, Roland. 1970. *Mythologies*. Paris : Seuil.
- Baston, Charles. 2016. « Les 7 Doigts de la main and Their Cirque ». Dans *Cirque Global Quebec's expanding Circus boundaries*. Sous la direction de Louis Patrick Leroux et Charles Batson, 99-121. Montréal : McGill Queen's University Press.
- Batson, Charles. 2018. « Freak and Queer ». *Performance Matters* 4 (1–2): 163–99.
- Becker, Howard S. 2000. « L'Enquête De Terrain : Quelques Ficelles Du Métier ». *Sociétés Contemporaines*, 40 (1): 151-64. <https://doi.org/10.3406/socco.2000.1818>.
- Benjamin Walter. 2012. *Critique De La Violence*, Payot [textes de 1921 à 1929].
- Bolze, Mathurin. 2008. « Quand les arts vivants font appel au cirque des circassiens au service d'un propos ». Interviewé par Bordenave, Julie. *Territoire de cirque*.
<https://territoiresdecirque.com/ressources/publications/dossiers-thematiques/quand-les-arts-vivants-font-appel-au-cirque/des-circassiens-au-service-d-un-propos>

Bolze, Mathurin. 2016. Grands Entretiens Patrimoniaux. INA. Consulté le 5 décembre 2020.
<https://entretiens.ina.fr/en-scenes/Bolze/mathurin-bolze>

Bouissac, Paul. 1992. *Circus As A Multimodal Discourse: Performance, Meaning and Ritual*. London: Bloomsbury.

Bourdieu, Pierre. 2001. « Pour un savoir engagé ». Dans *Contre-feux 2*. Paris: Liber - Raisons d'Agir.

Bourgeois, Yoann. 2019. « La recherche de suspension est une conquête d'existence » Interviewé par Marie Richeux. *France Culture*. 27 décembre 2019, Audio.
<https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/par-les-temps-qui-courent-emission-du-vendredi-27-decembre-2019>.

Bory, Aurélien. 2016. Grands Entretiens Patrimoniaux. INA. Consulté le 25 novembre 2020.
<https://entretiens.ina.fr/en-scenes/Bory/aurelien-bory>

Boyce, Maryse. 2021. « En résidence – Andréane Leclerc : s'affranchir des frontières », *Blogue Place des Arts*, 7 avril 2021.
https://placedesarts.com/fr/blogue/en-r%C3%A9sidence-%E2%80%93-andr%C3%A9ane-leclerc-s%E2%80%99affranchir-des-fronti%C3%A8res?fbclid=IwAR3EKdmKiwMos5rcNNJdPt3e8aC40KXM7oj_LLMyiBnOwG_W4qCDM8JQs0o –

Butler, Judith. 1988. « Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory ». *Theatre Journal* 40 (4): 519–31.

———. 1993. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. Routledge.

———. 2006. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

———. 2014. *Qu'Est Ce Qu'une Vie Bonne ?* Payot.

Caravan. 2010. *Framework of Competencies for Social Circus Trainers*. Europe.

Caravan. 2014. *Circus Transformation*. France

Caravan. 2016. *Caravan Annual Report 2016*. France.

Cirque du Soleil. 2015. *Portait Du Cirque Social*, Montréal.

Carrot, Simon. 2019. « Du Cirque Dans La Performance, De La Performance Au Cirque ». Mémoire de maîtrise. Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris.

Cazeneuve, Jean. 1971. *Sociologie Du Rite*. Paris: PUF.

Cézard, Delphine. 2012. « La Clown : Un Idéal Impossible? ». *Recherches féministes* 25(2):157–72.

Chasseguet-Smirgel, Janine. 2005. « Le « Queer » ». *Le Carnet PSY* n° 100 (5): 37–39.

Chebili, Saïd. 2009. « Corps et politique: Foucault et Agamben ». *L'information Psychiatrique, Volume* 85(1), 63–68.

Chetcuti, Natacha. 2012. « Hétéronormativité et Hétérosocialité ». *Raison Présente* 183 (1): 69–77.

Cohen, Cathy J. 1997. « Punks, Bulldaggers, and Welfare Queens: The Radical Potential of Queer Politics? ». *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 3 (4): 437–65.

Cohen, Jeffrey J. et Todd R. Ramlow. 2005. « Pink Vectors of Deleuze: Queer Theory and Inhumanism Rhizomes ». Issue 11/12 (Fall 2005/Spring 2006)
<http://www.rhizomes.net/issue11/cohenramlow.html>

Cordier, Marine. 2007a. « Corps En Suspens : Les Genres À L'Épreuve Dans Le Cirque Contemporain ». *Cahiers du Genre*, (42), 79–100.

———. 2007b. « Le Cirque Contemporain Entre Rationalisation et Quête d'autonomie ». *Sociétés Contemporaines* 2 (66)

Covez, Corinne. 2012. « Pratique artistique: Un rapport à soi, aux autres et au monde: L'éducation par le cirque, l'école du vivre ». Thèse de doctorat. Université Charles de Gaulle Lille 3 et Université Paris Ouest Nanterre La Défense Paris 10.

Creswell, John. 2006. « Five Qualitative Traditions Of Inquiry ». Dans *Qualitative Inquiry And Research Design*, 2^e éd., 47-72. Thousand Oaks: Sage.

Cyr, Catherine. 2014. « La Fabrique Du Vrai: Le Théâtre Performatif De Système Kangourou ». *Le Jeu Des Positions. Discours Du Théâtre Québécois Actuel*. 141-175. Québec: Nota Bene.

Cyr, Catherine et Louis Patrick Leroux. 2020. « Corps Scéniques, Textes, Textualités ». *Percées Explorations En Arts Vivants*. <https://percees.uqam.ca/fr/article/corps-sceniques-textes-textualites-entretissages>

Damkjaer, Camilla. 2016. *Homemade Academic Circus: Idiosyncratically Embodied Explorations Into Artistic Research And Circus Performance*: Iff Books.

Deleuze, Gilles et Felix Guattari. 1998. *Mille Plateaux : Capitalisme et Schizophrénie*. Paris: Editions de Minuit.

Diaz Verbèke, Maroussia. 2015. Consulté le 4 février 2019.
<http://letroisiemecirque.com/circographie/>

- Dolan, Jill. 2005. *Utopia In Performance*. Michigan: university of Michigan.
- Dugan, Dana. 2019. « A Study of Critical Embodiment Through a Circus Body. » Mémoire de maîtrise. Université Concordia, Montréal.
- Dumont, Agathe. 2011. « Interprètes Au Travail: Danseurs et Acrobates, De L'indiscipline À La Désobéissance ». *Memento Hors Les Murs*. 2-9 Artcena.
- . 2012. « S'entraîner À Une Virtuosité Du Sentir. Le Cas Des Activités Physiques et Artistiques ». *Staps* 98(4):113–25.
- Duprez, Monique. « Chercheur Cherche Sujet : La Recherche Sur Le Terrain, L'Éthique et La Scientificité ». *Québec Studies Hors-Série* 3: 384-95.
- En Piste. (2017). *Cap Sur Nos Territoires. Pour Le Développement National Des Arts Du Cirque. Plan Directeur 2017-2027*, Montréal.
- En Piste. 2019. *État des lieux, Le Cirque au Québec et au Canada « Éclairages sur un paradoxe »*.
- Ethier, Marc-André. 2003. « Du Statut D'Un Cadre Conceptuel Dans Une Recherche Qualitative ». *Recherches qualitatives* 23: 3-13.
- Fagot, Sylvain. 2006. « Le cirque québécois: « les enjeux de la performance » ». Dans *Énonciation Artistique et Socialité. Actes De Colloques 3 et 4 mars 2005 à Montréal*. Sous la direction de Sylvain Fagot et Philippe Uzel, 231-242.
- Feral, Josette 1988. « La Théâtralité: La Spécificité Du Langage Théâtral ». *Poétique*. 347-361
- Fischer-Lichte, Erika. 2008. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. 1st ed. New York: Routledge.
- Focquet, Vincent. 2019. « Withdrawal to a Humble Circus - Three Careful Dramaturgical Tactics. » Mémoire de maîtrise, University of. Ghent.
- Foster, Susan Leigh. 2011. « Kinesthetic Empathies and The Politics Of Compassion. » repéré à <http://danceworkbook.pcah.us/susan-foster/kinesthetic-empathies.html>
- Fourmaux, Francine. 2007. « Le Nouveau Cirque Ou L'Esthétisation Du Frisson ». *Ethnologie française*, 36(4), 659–668.
- Fricker, Karen. 2009. Le Goût Du Risque: KÀ De Robert Lepage et Du Cirque Du Soleil. *L'Annuaire Théâtral : Revue Québécoise D'Études Théâtrales*, (45), 45–68.
- Funk, Alisan. 2018. « Gender Asymmetry and Circus Education ». *Performance Matters* 4 (1–2). 19–35.

Gandini, Sean. Communication présentée au Panel d'été du Segal Center. 28 août 2019. Repéré à https://www.youtube.com/watch?v=-tvnzEJDi_I&list=PLK0_yrwHipiQu7hGxzkajykC89dshz9cf&index=3

Goffman, Erving. 1959. *The Presentation of Self in Everyday Life*. 1st edition. New York, NY: Anchor.

Gomez, Roy. 2014. « Cherepaka, The Rising of the Contorting Body ». *Quebec Studies*. 58 (5).

Goudard, Philippe. 2001. « Esthétique du risque au cirque: du corps sacrifié au corps abandonné ». Dans *Actes de l'université d'été : « L'école en piste, les arts du cirque à la rencontre de l'école », Avignon du 16 au 20 juillet*. Sous la direction d'Emmanuel Wallon, 17-20.

———. 2010. *Le Cirque Entre L'Élan Et La Chute : Une Ésthetique Du Risque*. Espaces 34, Saint-Gély-du-Fesc.

Gruzinski, Serge. 1999. *La Pensée Métisse*. Paris: Fayard/Pluriel.

Guy, Jean-Michel. 2001. *Avant-Garde Cirque! : Les Arts De La Piste En Révolution*. Autrement, Paris

Guyez, Marion. 2015a. « La Distribution Sur Les Scènes Circassiennes ». *Agôn Revue Des Arts De La Scène*, (7).

———. 2015b. « Cirque et Queer. Représentations et mises en scène des genres. » Dans *Esthétique(s) Queer Dans La Littérature et Les Arts*. Éditions Universitaires de Dijon.

———. 2017. « Hybridation De L'Acrobatie et Du Texte Sur Les Scènes Circassiennes Contemporaines. Fictions et Représentations ». Thèse de doctorat. Université de Toulouse Jean Jaurès, Toulouse.

———. 2019. « De L'Artiste À L'Auteur : Processus De Légitimation Du Cirque Comme Art De Création En France. » *Tangence*, 121, 141–55.

Haas, Valérie et Estelle Masson. 2006. « La Relation À L'Autre Comme Condition À L'Entretien ». *Les Cahiers Internationaux de Psychologie Sociale* Numéro 71 (3): 77-88.

Halberstam, Judith. 2011. *The Queer Art of Failure*. Duke University Press.

Hamel, Jacques. 1997. *Étude De Cas et Sciences Sociales*. Montréal, Harmattan Inc., Collection Outils de recherche.

Harvie, Jennifer et Erin Hurley. 1999. « States of Play: Locating Québec in the Performances of Robert Lepage, Ex Machina, and the Cirque Du Soleil ». *Theatre Journal* 51 (3): 299–315.

Hotier, Hugues. 2005. *L'Imaginaire Du Cirque*. Paris : Editions L'Harmattan.

Huberman, Mickael et Matthew B Miles. 200a. « Centration et délimitation du recueil des données ». Dans *Analyse des données qualitative. Recueil de nouvelles méthodes*, 43-82. Louvain-la-Neuve: De Boeck-Wesmael.

Hurley, Erin et Isabelle Léger. 2008. « Les Multiples Corps Du Cirque Du Soleil ». *Les Arts de La Scène Au Québec*, 11(2), 134–157.

Hurley, Erin. 2010. *Theatre and Feeling*. Palgrave Macmillan.

———. 2017. « Occupying the object: Leslie Baker and Andréane Leclerc in performance ». Dans *Performance studies in Canada*. Sous la direction de Laura Levin et Marlis Schweitzer, 262- 284. McGill-Queen's University Press.

Jackson, Stevi et Christine Delphy. 2015. « Genre, Sexualité et Hétérosexualité : La Complexité (Et Les Limites) De L'Hétéronormativité ». *Nouvelles Questions Feministes* Vol. 34 (2): 64–81.

Jacob, Pascal. 2016. The Québécois circus in the concert of nations: exchange and transversality. Dans *Cirque Global Quebec's expanding Circus boundaries*. Sous la direction de Louis Patrick Leroux et Charles Batson, 25-35. Montréal : McGill Queen's University Press.

Jacob, Pascal et Martine Vezina. 2007. *Désir(s) De Vertige. 25 ans D'Audace*. Les 400 coups, Montréal.

Jay, Laurence. 2014. « Pratiques Somatiques et Écologie Corporelle ». *Revue Société*, 103-115.

Jerzy Grotowski. 1971. « Recherches sur la méthode ». Dans *Vers un théâtre pauvre*, trad. du polonais par Claude B. Levenson, Lausanne. La Cité/L'Âge d'Homme, coll. « Théâtre vivant »,

Jovanovic, Sofija. 2017. « The 'Problem' of Character in Contemporary Circus in Quebec ». Mémoire de maîtrise, Concordia University.

Kann, Sebastian. 2018. « Letter to the circus #3 ». <https://www.circusdialogue.com/third-open-letter-circus>

Kekäläinen, Katri, Sofia-Charlotta Kakko, Riitta Kinnunen et Jukka Lidman. 2014. « They're smiling from ear to ear, Wellbeing Effects from Social Circus ». Dans *The Effective Circus project (2011–2014)*. Centre for Practise as Research in Theatre. University of Tampere.

Lafortune, Michel et Annie Bouchard. 2011. *Community Worker's Guide: When Circus Lessons Become Life Lessons*. Montréal : Fondation Cirque du Soleil.

Lagasnerie, Grégoire. 2020. « Penser (l'art) dans un monde mauvais ». 27 mars 2020. Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=FH5liBXAMIY>.

Lallier, Christian. 2008. Le cirque, la performance du contre-rôle de soi. Dans *Les lieux du Cirque : du local à l'international, trajectoires et inscription spatiale des circassiens*, sous la direction de Francine Fourmeaux.

Lalonde, Michèle, Jean Poupart et Myène Jaccoud. 1997. « Réflexions sur le statut de la méthodologie qualitative ». Dans *De l'École de Chicago Au Postmodernisme*, 1:321-35. Québec: Presses Inter Universitaires.

Laplante, Bernard. 2005. « Cheminement Éthique D'Un Chercheur Engagé En Recherche Collaborative ». *Revue des sciences de l'éducation* 2 (31): 417-40.

Lapointe, Marie-Ève. 2014. « Le Processus D'Observation Ou La Nécessité D'être « Pris(e) Au Jeu » ». *Recherches qualitatives* 33 (1): 172-87.

Lavers, Katie. 2016. « The resilient body in social circus: Father Jesus Silva, Boris Cyrulnik and Peter A. Levine ». Dans *The Routledge circus studies reader*. Sous la direction de Peta Tait et Katie Lavers, 508-527. Routledge.

Lavers, Katie et Louis Patrick Leroux. 2019. « The multiple narratives of Cirque du Soleil ». Dans *Narrative in performance*. Sous la direction de Barbara Sellers-Young et Jade Rosina McCutcheon, 111-132. London: Macmillan International Higher Education.

Lavers, Katie, Louis Patrick Leroux et Jon Burt. 2020. *Contemporary Circus*, London: Routledge.

Leclerc, Andréane. 2013. « Entre Contorsion et Écriture Scénique : La Prouesse Comme Technique Évocatrice de Sens ». Mémoire de maîtrise. UQAM, Montréal.

Lefèvre, Betty et Magali Sizorn. 2004. « Métissages Dans Les Productions Circassiennes et Chorégraphiques Contemporaines ». *Corps et culture*, (6/7).

Le Guillerm, Johan. 2019. Dans La Villette « Secret Minimaliste ». 4 octobre 2019. Repéré à <https://www.facebook.com/parcdelavillette/posts/10157829419426934/>

Leroux, Louis Patrick. 2009a. « Le Québec à Las Vegas: Pérégrinations Post-Identitaires Dans l'Hyper-Amérique ». *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, (45), 9–20.

———. 2009b. « Zumanity: La Spectacularisation De L'Intime Ou Le Pari Impossible D'Authenticité Au Cirque ». *L'Annuaire Théâtral : revue québécoise d'études théâtrales* (45), 69–91.

———. 2013. « Le Cirque du Soleil à Hollywood: Retour Sur Iris », *Revue de théâtre JEU*. 148, 155-159.

———. 2014. « Contemporary Circus Research in Quebec: Building and Negotiating and Emerging Interdisciplinary Field ». *Theatre Research In Canada / Recherches Théâtrales Au Canada*, 35(2).

———. 2016. « Introduction: Reinventing Tradition, Building a Field: Québec Circus and Its Scholarship ». Dans *Cirque Global: The Expanding Borders Of Québec Circus*. Sous la direction de Louis Patrick Leroux et Charles Batson, 3-20. McGill-Queen's University Press.

———. 2016. « A Tale of Origins: On the "Invention" Of Cirque and Where Québécois and American Circus Cultures Meet. » Dans *Cirque Global: The Expanding Borders Of Québec Circus*. Sous la direction de Louis Patrick Leroux et Charles Batson. McGill-Queen's University Press, 36-54.

———. 2020. Hamlet : écrire ou ne pas avoir écrit pour le fil (de fer) », *Percées. Explorations en arts vivants*, <https://percees.uqam.ca/fr/article/hamlet-ecrire-ou-ne-pas-avoir-ecrit-pour-le-fil-de-fer>

Leroux, Louis Patrick et Charles Batson. 2016. *Cirque Global: Quebec's Expanding Circus Boundaries*. Montreal : McGill-Queen's University Press.

Leroux, Louis Patrick et al. 2018. « Quand La Recherche-Création Fait Corps Avec Le Cirque Contemporain ». Dans *Performative Research and Dissemination: Contemporary Circus Dramaturgy*. Sous la direction de Louis Patrick Leroux. Concordia University.

Lievens, Bauke. 2015. « Letter to the circus #1 Define ». <https://www.circusdialogue.com/open-letters-circus-1>

Lievens, Bauke. 2016. « Letter to the circus #2 Myth ». <https://www.circusdialogue.com/open-letters-circus-2>

Lievens, Bauke, Sebastian Kann et al. 2020. *Thinking Through Circus*. University de Ghent.

Lievens, Bauke et Jacques, Jessica. 2009. « A Desire For presence: The Ritual Aesthetics Of Contemporary Circus ». Mémoire de maîtrise. Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelone.

Loiselle, Frédéric. 2015. *Retombées Du Cirque social (Cirque Du Soleil) En Contexte De Réadaptation Sur La Participation Sociale De Jeunes Adultes Avec Déficiences Physiques En Transition Vers La Vie Active—Étude Qualitative*. Université de Montréal, Montréal.

Luckerhoff, Jason et François Guillemette. 2011. « The conflicts between grounded theory requirements and institutional requirements for scientific research ». *The Qualitative Report* 16 (2): 396-414. <https://doi.org/10.46743/2160-3715/2011.1062>

McCarl Nielsen, Joyce, Glenda Walden et Charlotte Ann Kunkel. 2009. « L'Hétéronormativité Générée : Exemples De La Vie Quotidienne ». *Nouvelles Questions Féministes* Vol. 28 (3): 90–108.

Macé, Gérard. 1999. *L'Art Sans Parole*. Paris : Le promeneur.

Mangueneau, Dominique. 2004. *Le Discours Littéraire : Paratopie et Scène D'énonciation*. Armand Colin.

Manning, Erin. 2007. *Politics of Touch: Sense, Movement, Sovereignty*. NED-New edition. University of Minnesota Press.

Marques, Lénia. 2010. « Lignes De Fuite Entre Mots et Images: Henri Michaux et Nicolas Bouvier. » *Carnets. Revue électronique d'études françaises de l'APEF* (Première Série-2 Numéro Spécial):191–202.

Martineau, Mireille et Stéphane Blais. 2014. L'Analyse Inductive Générale : Description d'une Démarche Visant À Donner Un Sens À Des Données Brutes ». *Recherches qualitatives* 26 (2): 1-11.

Martineau, Mireille. 2005. « L'Observation En Situation : Enjeux, Possibilités et Limites ». *Recherches Qualitatives*. Hors-série (2): 5-17.

Martinez, Ariane. 2002. « La Dramaturgie Du Cirque Contemporain Français : Quelques Pistes Théâtrales. » *L'Annuaire Théâtral: Revue Québécoise d'études Théâtrales*.
<https://doi.org/10.7202/041501ar>.

Mayer, Robert et Jean-Philippe Deslauriers. « Quelques éléments d'analyse qualitative. L'analyse de contenu, l'analyse ancrée, l'induction analytique et le récit de vie ». Dans *Méthodes de recherche et intervention social*, 159-89. Boucherville: Gaëtan Morin.

Ménard, Phia 2018. Extraits d'entrevues. Dans *European Association for the study of performance*.
<https://www.eastap.com/2018/12/31/phia-menard-pour-lindiscipline-des-corps/>

Ménard, Phia. 2019. « Le théâtre est une grotte où l'on peut faire tout ce qu'on veut. ». Interviewée par Marie Richeux. *France Culture*. 11 janvier 2019, Audio.
<https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/phia-menard>

Merleau-Ponty, Maurice. 1945. *Phénoménologie De La Perception*. Gallimard

Meyor, Catherine. 2005. « La phénoménologie dans la méthode scientifique et le problème de la subjectivité. » *Recherches qualitatives* 25 (1): 25-42.

Moglia, Chloé. 2017. « J'associe La Suspension À La Question. ». Interviewée par Marie Richeux. *France Culture*. 29 septembre 2020, Audio.
<https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/chloe-moglia>

Morin, Gwenaël. 2020. « Même si le théâtre c'est voir, il ne faut pas montrer pour autant ». Interviewée par Marie Richeux. *France Culture*. octobre 2017, Audio.

<https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/par-les-temps-qui-courent-emission-du-mardi-29-septembre-2020>

Muchielli, Alex. 2007. « Les processus intellectuels fondamentaux sous-jacents aux techniques et méthodes qualitatives ». *Recherches qualitatives, Hors-Série 3*: 1-27.

Muñoz, Jose Esteban. 2009. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York: New York University Press.

Nery, Marcos. 2018. « The Acrobat Body: The Other Body ». *Performance Matters* 4 (1–2): 78–83.

———. 2019. « Vers Le Corps Acrobate : À La Recherche Des Moyens Expressifs Du Corps Scénique Au Coeur Du Processus de Création de Mythe-Jeux de Refus. » Thèse de doctorat UQAM / Université de Sao Paulo, Montréal.

Nicolescu, Basarab. 2011. « De L'Interdisciplinarité À La Transdisciplinarité : Fondation Méthodologique Du Dialogue Entre Les Sciences Humaines et Les Sciences Exactes ». *Nouvelles Perspectives En Sciences Sociales : Revue Internationale De Systémique Complexe et D'Études Relationnelles* 7 (1): 89–103. <https://doi.org/10.7202/1007083ar>.

Paillé, Pierrez et Alex Muchielli. 2016. « L'Équation Intellectuelle Du Chercheur ». Dans *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, 117-37. Armand Collin.

Peignist, Myriam. 2009. « Histoire Anthropologique Des Danses Acrobatiques. » *Corps* n° 7 (2): 29–38.

Pencenat, Corinne. 2012. *Du Théâtre Au Cirque du Monde*. Paris : Editions L'Harmattan.

Perreau, Bruno. 2019. « La Réception Du Geste Queer En France. Performativité, Subjectivation et “Devenir Minoritaire” ». In *La Face Cachée Du Genre : Langage et Pouvoir Des Normes*. Sous la direction de Natacha Chetcuti and Luca Greco, 123–142. Sciences Du Langage. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.

Poupart, Jean. 1993. « Discours et Débats Autour De La Scientificité Des Entretiens De Recherche ». *Sociologies et Sociétés* 25 (2): 93-110.

Poupart, Jean, Jean-Philippe Deslauriers et Michèle Kerisit. 1997a. « Le devis de recherche qualitative. » Dans *Recherche qualitative : enjeux épistémologiques (La)*, 85-111. Boucherville : Gaetan Morin.

Poupart, Jean et Anne Laperrière. 1997b. « Les critères de scientificité des méthodes qualitatives ». Dans *Recherche qualitative : enjeux épistémologiques (La)*, 365-89. Boucherville: Gaetan Morin.

Poupart, Jean et Alvaro Pires. 1997c. « De quelques enjeux épistémologiques d'une méthodologie générale pour les sciences sociales. » Dans *Recherche qualitative : enjeux épistémologiques (La)*, 3-54. Boucherville: Gaetan Morin.

Preciado, Paul B. 2015. « Quelle reconnaissance, des autres et de soi, quand le timbre, façonné par les injections de testostérone, se fait plus grave ? » *Libération*, 23 octobre 2015. https://www.liberation.fr/debats/2015/10/23/une-autre-voix_1408432/

———. 2019a. *Un Appartement Sur Uranus*. Paris: Grasset.

———. 2019b. « Le corps est la chose la plus public qui soit » interviewé par Marie Richeux. *France Culture*, 25 mai 2019, Audio. <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/paul-b-preciado>.

———. 2020. « Ma masculinité dissidente est aussi délirante que ma masculinité normale » interviewé par Géraldine Sarratia. *Le Goût de M*, 22 mai 2020, Audio. https://www.lemonde.fr/podcasts/article/2020/05/22/paul-b-preciado-ma-masculinite-dissidente-est-aussi-delirante-que-la-masculinite-normale_6040399_5463015.html

Puig de la Bellacasa, Maria. 2017. *Matters of Care: Speculative Ethics in More Than Human Worlds*, Broché.

Rheaume, Jacques et Robert Sévigny. 1987. « Les Enjeux Sociaux De La Pratique Dite « Alternative » ». *Revue Canadienne De Santé Mentale Communautaire*, 6 (2) : 133-147.

Ribau, Claire et al. 2005. « Le phénoménologie : une approche scientifique des expériences vécues ». *Recherche en soins infirmiers* 2 (81): 21-27.

Richardson, Laurel. 2000. « Writing: à method of inquiry », Dans *Handbook of Qualitative Research*. Sous la direction de Norman K. Denzin et Yvonna S. Lincoln. Thousand Oaks, Sage Publication, 923-948.

Rivard, Jacinthe. 2007. « Le Mouvement Paradigmatique Autour du Phénomène des Jeunes Qui Vivent des Difficultés: L'Exemple du Programme Cirque du Monde ». Thèse de doctorat. Université de Montréal, Montréal.

Rivard, Jacinthe, Marilou Vinet Saint Pierre, Karine Lavoie et al. 2018. *Créations Collectives. Cirque social et pré-employabilité en 4 actes*. Montréal : Cirque Hors Piste. <https://www.cirquehorspiste.com/publications>

Rosa, Harmut. 2018. *Résonance*. Paris: Éditions La Découverte.

Rosemberg, Julien. 2004. *Arts du Cirque : Esthétiques et Évaluation*. Paris: Editions L'Harmattan.

Roy, Shirley, Dahlia Namian et Carolyne Grimard. 2018. *Innommables, Inclassables, Ingouvernables : Aux Frontières Du Social*. Presse de l'université du Québec.

Saint Pierre, Christian. 2019. « Se Prendre : de rage ou de tendresse ». *Le Devoir*. 6 juillet 2019. <https://www.ledevoir.com/culture/theatre/558187/critique-cirque-se-prendre-dialogue-de-rage-et-de-tendresse>

Salamero, Émilie. 2009. « Devenir Artiste de Cirque Aujourd'hui : Espace Des Écoles et Socialisation Professionnelle ». Thèse de doctorat. Université de Toulouse, Université Toulouse III - Paul Sabatier.

Savoie-Zajc, Lorraine. 2007. « Comment Peut-On Construire Un Échantillonnage Scientifiquement Valide ? » *Recherches Qualitatives Hors-Série* (5): 99-111.

Schechner, Richard. 2003. *Performance Theory*. 2nd ed. London: Routledge.

———. 2013. *Performance Studies: An Introduction*. 3rd ed. London: Routledge.

Sedgwick, Eve Kosofsky. 1990. *Epistemology of the Closet, Updated with a New Preface*. 1ère édition. Berkeley Los Angeles London: University of California Press.

Segalen, Martine. 2009. *Rites et Rituels Contemporains : Domaines et Approches*. 2nd ed. Paris: Armand Colin.

Sizorn, Magali et Betty Lefevre. 2003. « Transformation des Arts du Cirque et identités de genre ». *Staps* no 61(2):11–24.

Sizorn, Magali. 2018. « What a Beard Can Do: Performative Frames and Public Tastes ». *Performance Matters* 4 (1–2): 104–8.

Spiegel, Jennifer B. 2016a. « Social Circus: The Cultural Politics of Embodying “Social Transformation” ». *The Drama Review* (2016) 60 (4 (232)): 50–67.

———. 2016b. « Singular Bodies, collective dreams : socially engaged circus arts in the ‘Quebec spring’ ». Dans *Cirque Global Quebec's expanding circus boundaries*, sous la direction de Patrick Leroux et Charles Batson, 266-283. Montréal-Kingston : McGill Queen's University Press.

Spiegel, Jennifer B et Stephanie N. Parent. 2017. « Re-Approaching Community Development through the Arts: A ‘Critical Mixed Methods’ Study of Social Circus in Quebec. » *Community Development Journal*, 1–18. <https://doi.org/10.1093/cdj/bsx015>.

Stephens, Lindsay. 2012. « Rethinking the Political: Art, Work and the Body in the Contemporary Circus. » Thèse de doctorat. Université de Toronto, Toronto.

Studio 303. « Politiques Du Corps Queer » consulté 2 Juin, 2020.
<https://www.studio303.ca/queer-body-politic/fr>.

Tait, Peta. 2005. *Circus Bodies: Cultural Identity in Aerial Performance*. 1st ed. Routledge.

Titoune et Gacon, Bonaventure. 2018. « Le cirque arrive à parler au cœur des gens ». Interviewés par Marie Richeux. *France Culture*. 6 décembre 2018, Audio.
<https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/titoune-et-bonaventure-gacon>

Trapp, Franziska. 2018. « Disrupting the Binary of Otherness—A Semiotic Reading of the Performance L'autre by Claudio Stellato. ». *Performance Matters* 4 (1–2): 71–77.

Trapp, Franziska. 2019. « Lectures De cirque Contemporain : Un Modèle D'analyse Des Représentations Circassiennes Axé Sur Des Textes et Contextes ». Thèse de doctorat. Université Montpellier 3 en cotutelle avec Westfälische Wilhelms-Universität de Munich. (synthèse traduite)

Turner, Victor W. 1969. *Le Phénomène Rituel. Structure et Contre-structure*. PUF.

———. 1982. *From Ritual To Theatre: the Human Seriousness Of Play*. Performance studies series 1. New York City: Performing Arts Journal Publications.

Van Gennep, Arnold. 1907. *Les Rites De Passage*. Paris: Editions A&J Picard.

Wikler, Ruth. Communication présentée au Panel d'été du Segal Center. 28 août 2019. Repéré à https://www.youtube.com/watch?v=-tvnzEJDi_I&list=PLK0_yrwHipiQu7hGxzkajykC89dshz9cf&index=3

Yin, Robert. 2013. *Case Study Research*. 5^e éd. Los Angeles: Sage Publications.

Zelezny, Jena A. 2014. « Judith Butler: Performativity and Dramaturgy ». *Performance Philosophy*.
<http://performancephilosophy.ning.com/main/error/404?filename=profiles/blogs/judith-butler-performativity-and-dramaturgy>

Annexe 1

Lexique

Appareil : ou « agrès » de cirque : structures ou matériels utilisés comme partenaires de jeu à des fins artistiques ou spectaculaires. Ils constituent des sous-familles disciplinaires.

Artiste aérien.ne : artiste qui fait une discipline nommée « aérienne » qui implique d'être dans les airs avec son appareil

Banquine* : Discipline acrobatique s'exécutant au sol par deux porteurs qui propulsent d'une poussée de bras un voltigeur debout sur leurs mains entrecroisées (position appelée banquette), cette propulsion permettra au voltigeur d'accomplir des sauts acrobatiques pour arriver soit à son point de départ au sol ou encore sur la banquette d'une deuxième équipe de porteurs.

Bâton Fleur : Inspiré du principe du bâton du diable, le Bâton-Fleur est un accessoire de jonglerie moderne. Le ou la jongleur.se manipule le Bâton-Fleur à l'aide de baguettes avec lesquelles il peut effectuer diverses figures. Les fleurs aux extrémités facilitent sa manipulation car elles permettent d'équilibrer le bâton et de ralentir sa rotation.

Cerceau* : Agrès aérien circulaire en métal de diamètre variable accroché par un ou deux points, dans lequel l'acrobate effectue des mouvements acrobatiques. Le cerceau peut être fixe ou ballant, utilisé en hauteur ou à proximité du sol. Le cerceau travaillé à proximité du sol permet à l'acrobate d'effectuer des propulsions avec les pieds, des jeux chorégraphiques, des variations de vitesse, etc.

Corporatif ou corpo : spectacle ou numéro vendu ou commandé dans le cadre d'un événement privé, souvent une entreprise qui organise une célébration. Employé comme cela, le terme fait référence à une esthétique passe-partout, grand public et tend à s'opposer au numéro de création.

Contorsionniste* : Pratique d'extrême souplesse physique de tradition millénaire qui permet au contorsionniste d'accomplir des positions d'étirements, de flexions, de courbures extrêmes de ses membres. La pratique de la contorsion peut se diviser en trois catégories: les disloqués arrières, les disloqués avants et la désarticulation. La contorsion arrière aurait des origines foraines tandis que la contorsion avant aurait des origines asiatiques. Un.e contorsionniste peut pratiquer ces multiples genres.

Corde lisse : agrès aérien composé d'une corde de coton toronnée ou tressée de diamètre de 3 à 5 centimètres disposée à la verticale à partir de laquelle l'acrobate exécute différentes clés et figures acrobatiques. Aussi, la corde lisse peut être accompagnée d'un Coulisseau (loupe en corde aussi appelé Staffe) qui permet d'insérer soit la main ou le pied de l'acrobate, pour ensuite effectuer diverses figures en rotation grâce à la poussée rotative effectuée par un assistant au sol.

Cracheur de feu : artistes prétendant avaler et recracher du feu pour faire sortir de grande flamme de sa bouche. Se fait dans la rue en crachant de l'alcool à brûler sur bâtons enflammés.

Échassier : artiste qui se déplace et fait des acrobaties à partir d'échasses. Anciennement des bâtons de bois qu'on s'accrochait aux pieds et aux jambes pour se surélever, elles sont aussi des structures métalliques à ressorts permettant de faire des sauts et autres acrobaties.

Fil de fer* : Agrès composé d'un câble métallique tendu horizontalement entre deux montants sur lequel évolue l'acrobate qui y exécute une série de figures, d'équilibres, de danses, de sauts et d'acrobaties. Le fil de fer se pratique généralement à faible hauteur, souvent à 2 mètres du sol, se distinguant ainsi du Funambulisme qui se pratique à grande hauteur (

Fil de fériste : artiste dont la discipline est le fil de fer

Flip : figure acrobatique par laquelle on effectue un saut en arrière, depuis les pieds, en posant les mains au sol pour se retrouver à nouveau debout.

Jonglage ou Jonglerie* : La jonglerie est la discipline reine de la famille des manipulations. Art d'adresse et d'agilité remontant à l'époque de l'Antiquité, se pratiquant individuellement ou en groupe, qui consiste à faire voltiger en l'air ou au sol plusieurs accessoires de toutes sortes (anneaux, balles, quilles, etc.) sans toutefois les faire tomber et de les relancer au fur et à mesure que le ou les jongleurs les rattrapent. La jonglerie se pratique fréquemment en combiné avec une autre discipline de cirque, tel que le Monocycle, le Fil de fer, le Rola-bola, etc. On peut distinguer des sous-catégories de la jonglerie, soit la Jonglerie d'équilibre, qui consiste à tenir en équilibre divers objets (bols, verres, ballons, etc.) souvent empilés sur la tête, le front, ou les pieds.

Main à main* : Discipline acrobatique rigoureuse, présentée par deux ou plusieurs acrobates au sol, dans laquelle le porteur exerce avec le voltigeur des figures de force, d'équilibre, d'élévation et de souplesse par des portées sur les mains ou encore sur la tête. On distingue deux formes de Main à main : soit le Main à main dynamique et le Main à main statique. Le Main à main dynamique fait appel d'emblée à un espace scénique beaucoup plus grand et à un rythme plus rapide de certaines figures, car le porteur exerce des propulsions d'une poussée de bras au voltigeur, ce qui lui permettra d'accomplir différents sauts acrobatiques pour arriver soit sur les épaules de son partenaire, d'un autre porteur ou encore au sol. De plus, diverses acrobaties individuelles synchronisées ou non sont souvent ajoutées au numéro. Par certains aspects et lorsqu'il est pratiqué par plus de deux acrobates, le Main à main dynamique s'apparente à la Banquine. Le Main à main statique s'exerce souvent sur un espace réduit, car le porteur et son voltigeur exécutent seulement des figures de force et d'équilibre qui ne demandent aucun déplacement majeur. L'élaboration des figures d'équilibre et de force est présentée de manière ralentie afin d'exposer davantage au public la rigueur et l'endurance des acrobates.

Mât pendulaire* : agrès d'origine asiatique, composé d'un ou plusieurs poteaux en métal fixés verticalement au sol et allant généralement de 3 à 9 mètres de hauteur, sur lequel évolue un ou plusieurs acrobates qui y grimpent pour accomplir différentes figures et sauts acrobatiques. Un dérivé du Mât Chinois est le "Mât pendulaire", composé de la même structure à la variante qu'il n'est pas fixé au sol, mais suspendu en son sommet à l'aide de câblage. Le "Mât pendulaire" permet à l'acrobate de dynamiser et diversifier les figures de son numéro par le mouvement créé par l'oscillation du mât.

Numéro : le numéro est l'unité élémentaire du spectacle de cirque classique : « forme autonome de courte durée, il a sa dramaturgie et ses conventions propres, procédant par gradation des épreuves pour provoquer un crescendo émotionnel (Bouissac, 1977). La virtuosité des prouesses et la dramatisation du risque par l'emploi de techniques de spectacularisation (Hodak, 2006) sont les ressorts de valorisation du programme traditionnel. » (Cordier 2007, p. 40)

Salto : figure acrobatique par laquelle on effectue un tour sur soi-même en l'air. Aussi nommé « saut périlleux »

Stage de maître : stage disciplinaire technique donné pour les praticien.ne.s d'un certain niveau par un.e professionnel.le reconnu.e de la discipline en question.

Sangles aériennes* : Spécialité d'acrobatie aérienne d'origine asiatique, constituée de deux lanières parallèles de plusieurs mètres le long desquelles l'acrobate s'enroule et se déroule avec ses poignets et bras afin d'exercer des montées ou des descentes tout en accomplissant, ainsi suspendu, différentes figures et acrobaties de grande force. Les sangles offrent aussi la possibilité d'effectuer des grandes rotations au-dessus de la piste, offrant ainsi à l'acrobate une remarquable grâce lors de ses montées.

Tissu* : Discipline aérienne inventée par Gérard Fasoli, composée d'un grand tissu plié en deux afin de constituer deux pans de tissus suspendus verticalement en un point d'accroche, où s'enroule et se contorsionne l'acrobate pour exécuter différentes clés et figures acrobatiques. Comme les sangles, le tissu offre à l'acrobate la possibilité d'effectuer des grandes rotations au-dessus de la piste, ajoutant à la grâce des mouvements de l'acrobate lors de ses envolées.

Tissu loop : Dans la même famille que la discipline précédente mais le tissu est accroché en boucle ce qui permet d'autres types de mouvements, totu en empêchant d'autre. Souvent accroché plus bas.

Trapèze* : Discipline utilisant un trapèze simple accroché à des hauteurs variées où prend place un ou deux acrobates pour exécuter des figures et acrobaties sans toutefois utiliser le mouvement de ballant du trapèze. Le trapèze fixe utilisé par deux acrobates s'apparente beaucoup au cadre aérien, comme au cadre le porteur s'installe sur le trapèze en position à la pliure de jarrets pour permettre au voltigeur d'accomplir différentes acrobaties aériennes.

Trapèze volant : Le trapèze volant est une discipline de voltige aérienne au cirque. Il se pratique seul.e ou à plusieurs mais nécessite au moins deux trapèzes. Les acrobates se lancent d'une plateforme en tenant la barre d'un trapèze, se balancent puis se jettent vers un autre trapèze, ou un porteur se balançant sur un autre trapèze. Entre ces deux mouvements de lancés et de rattrape des figures acrobatiques sont effectuées au-dessus d'un filet de sécurité.

Vélo acrobatique* : Discipline où l'acrobate exécute des équilibres ou des sauts acrobatiques en utilisant la bicyclette de manière originale ou dénaturée par rapport à sa fonction première. Dans le mouvement du nouveau cirque la bicyclette est parfois utilisée comme une allégorie du cheval.

© Les définitions des termes assortis d'un astérisque sont issues du lexique des discipline de cirque de l'École Nationale de Cirque de Montréal. Cette terminologie des arts du cirque est une création intellectuelle originale par Anna-Karyna Barlati.
accédée à partir de <https://ecolenationaledecirque.ca/fr/lecole/disciplines-de-cirque>

Annexe 2

Guides d'entrevues et d'observations

Grille d'observations de la performance

Sur scène / artistique :

Utilisation des corps et des gestuelles (nudité, gestuelle genrée, acrobatique etc)

Utilisation de l'espace scénique / hors scène / scénographie / salle de spectacle

Disciplines / non disciplines / interdisciplinarité / place du spectaculaire / construction du spectacle

/ Utilisation du langage

Costumes, accessoires, musique et lumière

Themes

Durée

Images

Rapport au public

La relation (traitement de)

au corps,

au plaisir,

à l'échec

à l'indiscipline,

aux limite et aux frontières

la production / reproduction

au mouvement

à la permission

Public

Observations factuelles : nombre, genre, âge

Mouvements des corps des spectateurs.trices (réactions physiques)

Rires, gloussements, cris, pleurs, réactions verbales, applaudissements - à mettre en rapport avec ce qui se passe sur scène ou avec les artistes

Interaction avec les artistes (physique ou autre)

Ambiance générale et mouvement des personnes (entrées, sorties, arrivées en retard, etc.) dans la salle avant, pendant et après le spectacle

Guide entrevues artistes

/ Parle-moi, en quelques mots, de ton travail d'artiste. Ta démarche.

/ Parle-moi de ton parcours et de tes projets en cours.

/ Quelle est ta relation à l'art ?

/ Comment te situes-tu dans la communauté artistique montréalaise ? La communauté du cirque?

/ Quelle est ta vision du cirque aujourd'hui ? Du cirque québécois ?

/ Peux-tu me parler de Cirque Off ? Quelle est ton intention en organisant Cirque Off / le manifeste ? Où est-ce que cela en est aujourd'hui?

/ Parle-moi de ta discipline / ton agrès

/ Comment crées-tu ?

/ Comment décrirais-tu tes spectacles ?

/ Pourquoi as-tu participé au spectacle xxxx ? Est-ce que c'était la première fois ?

/ Parle-moi de la performance xxxx (date) / Dans quel état étais-tu ? / Qu'as-tu vécu ? / Qu'as-tu senti autour de toi ?

/ Parle-moi de Nadère Arts Vivants ? Qu'est-ce que cette compagnie représente pour toi ?

/ Si tu devais décrire le spectacle en quelques mots et images, quels seraient-ils ?

/ Peux-tu me parler un peu des thèmes qui sont explorés dans le spectacle ?

/ Dans ton travail d'artiste quelle place accordes-tu aux thèmes suivants :

Le corps,

le plaisir,

la production / reproduction

l'indiscipline

à l'échec

aux limite et aux frontières

au mouvement

à la permission

l'utopie

/ Parle-moi de la place du spectateur dans ton travail

/ Qu'est-ce que le terme alternatif t'évoque ? Le rapprocherais-tu de ton travail et si oui comment ?

/ Que retiens-tu de la représentation de xxxxx ?

Note / En fonction des performances j'ajouterai deux ou trois questions spécifiques liées à quelques moments identifiés où je considère qu'il s'est passé quelque chose, soit sur scène soit dans le public, soit entre le public et les artistes.

Guide entretiens spectateur.trice.s Carmagnole

Nous allons parler du spectacle xxxx

/ Pourquoi es-tu venu.e ?

/ Comment en as-tu entendu parler ?

/ As-tu déjà assisté à un spectacle d'Andréane Leclerc ?

/ Qu'as-tu le plus aimé ?

/ Que venais-tu chercher ?

/ Dans quel état te sentais-tu pendant le spectacle ? à la sortie du spectacle ? Et quand tu y repenses (nomme des sentiments, sensations) ?

/ Qu'avez-vous vu, vécu ?

/ As-tu été surpris.e par certaines de tes réactions, si oui lesquelles ?

/ Cela était-il différent d'autres spectacles (de cirque) que tu as vus ?

/ Qu'as-tu ressenti autour de toi ?

/ Pourrais-tu me parler un peu des thèmes qui t'ont semblé être explorés ?

/ Parle-moi d'une moment/scène/numéro qui t'a particulièrement marqué.e.

/ Quelles sont les images que tu gardes ?

/ Pour toi quelle place donnez-vous dans le spectacle à l'exploration des thèmes suivants :

corps

l'indiscipline

la production / reproduction

l'utopie

/ Peux-tu me dire quelques mots sur ton rapport

1. à l'art

2. au cirque

3. à cette compagnie particulièrement

/ Qu'est-ce que le terme alternatif t'évoque ?

Note / En fonction des performances j'ajouterai deux ou trois questions spécifiques liées à quelques moments identifiés où je considère qu'il s'est passé quelque chose, soit sur scène soit dans le public, soit entre le public et les artistes.

Annexe 3

Photos Carmagnole

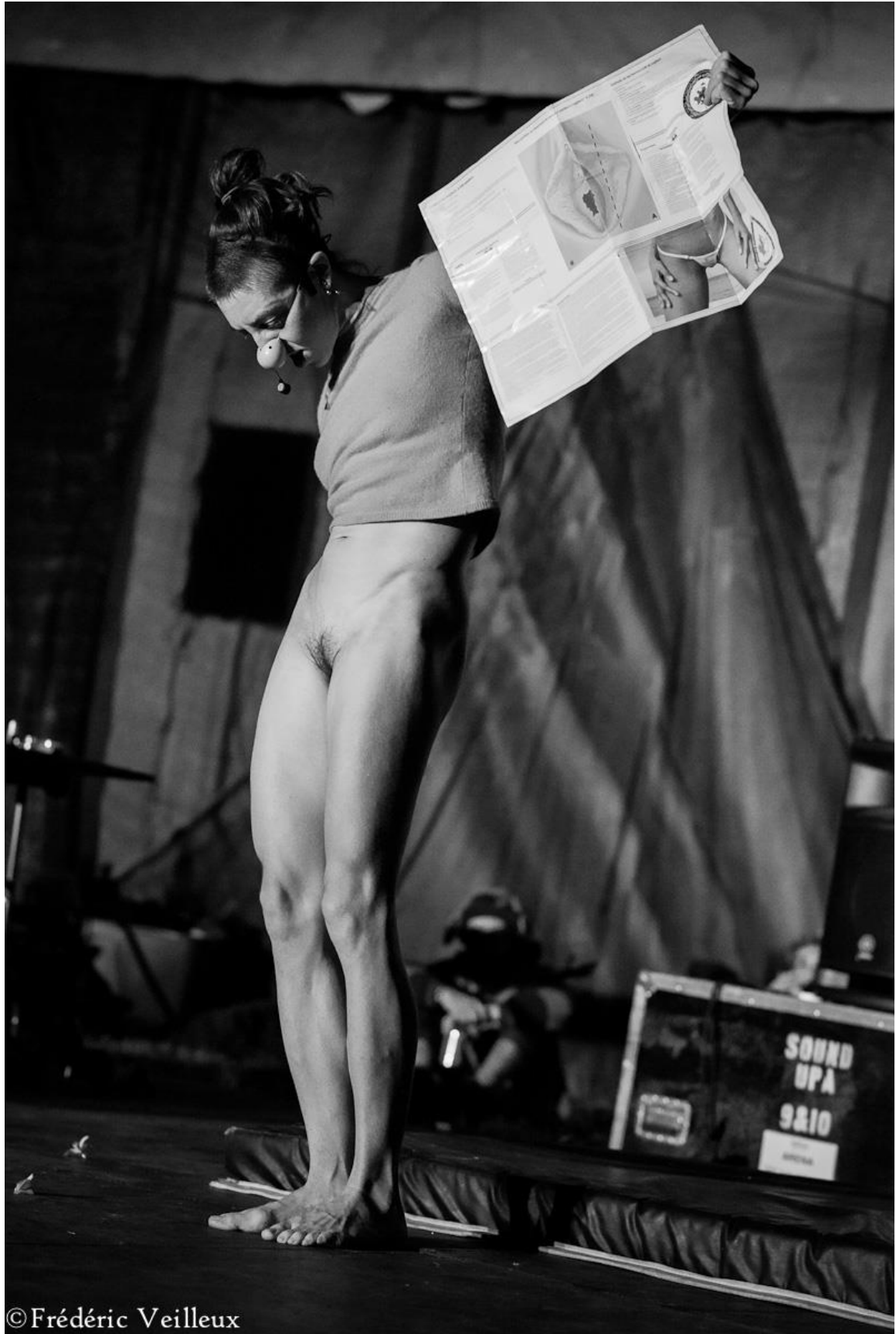
Le Cabaret du Corps Dada



(crédits : Collectif Stock Photo)

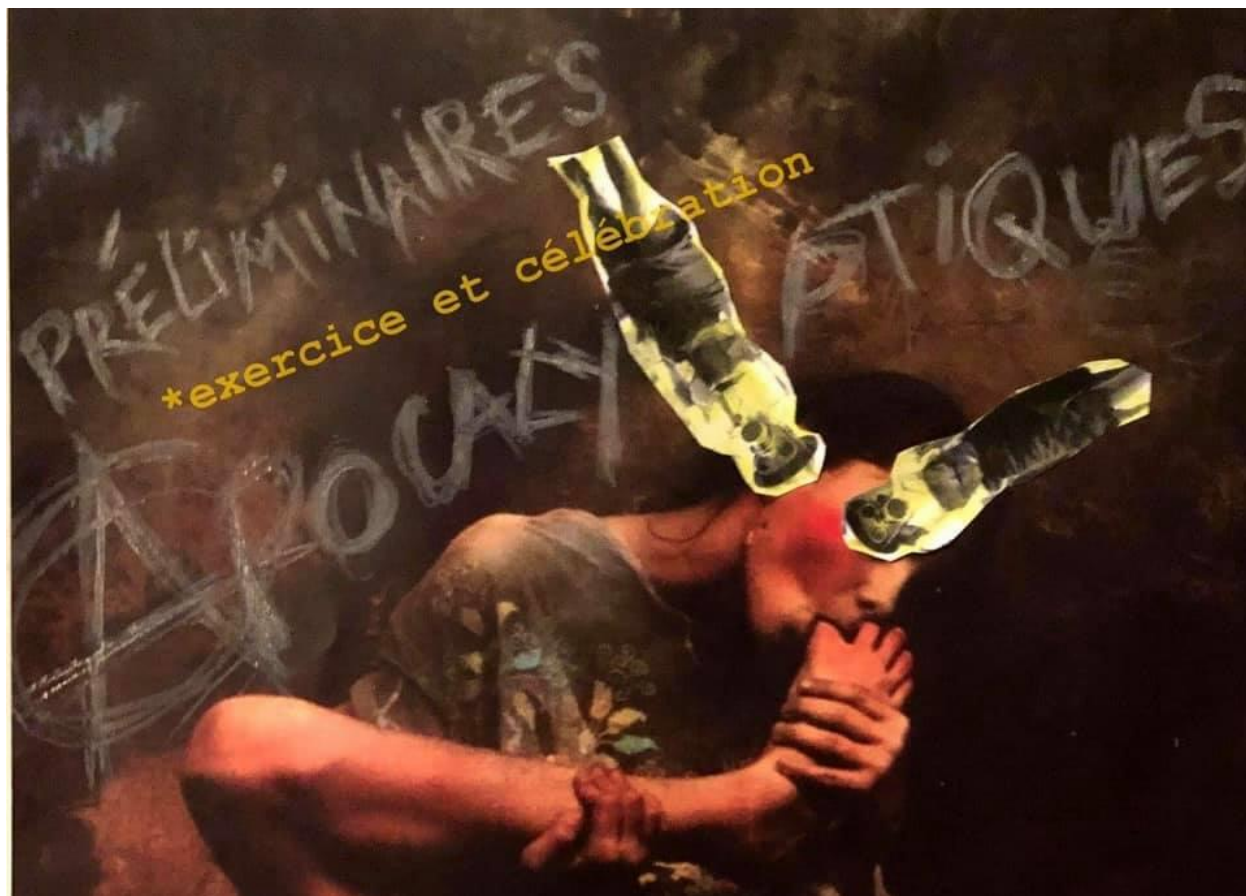


(crédits : Collectif Stock Photo)



© Frédéric Veilleux

Préliminaires Apocalyptiques



Visuel du spectacle



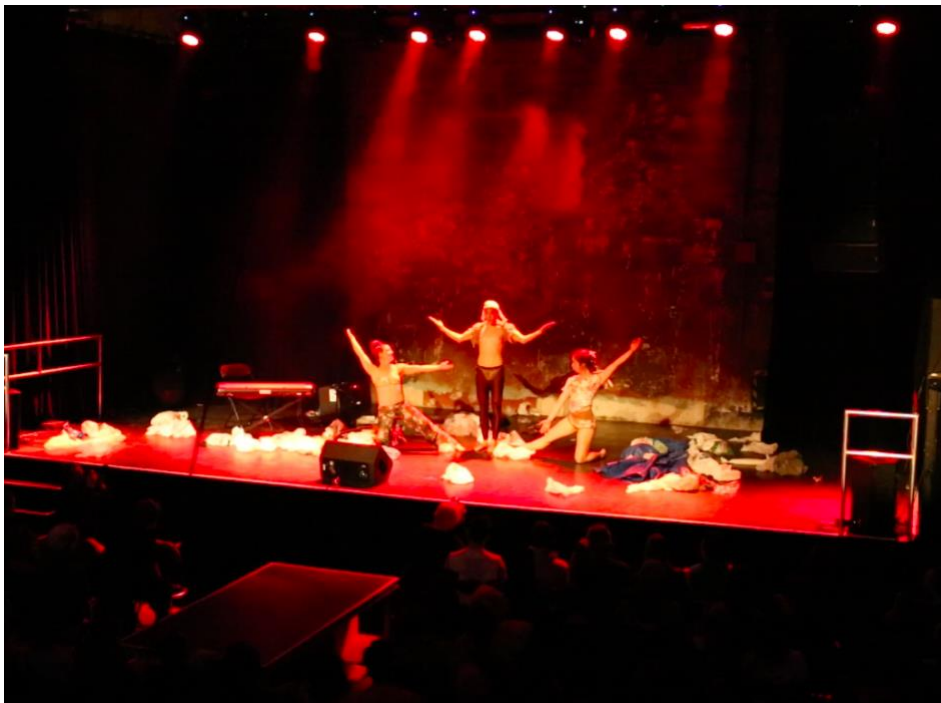
Valérie Doucet et Fernando Gonzales



Animation Solène Laurin-Laliberté, Éliane Bonin, Gabrielle Garant



Animation
(crédits : capture d'écran captation Camille Havas)



Animation
(crédits : capture d'écran captation Camille Havas)



Animation
(crédits : capture d'écran captation Camille Havas)





Public
(crédits : capture d'écran captation Camille Havas)

Les Érotisseries



Éliane Bonin, Cyril Assathiany, Catherine Desjardins-Béland
(crédits : capture d'écran captation Marc-André Lefebvre)



(crédits : capture d'écran captation Marc-André Lefebvre)

Annexe 4

Photos Andréane Leclerc

Cherepaka



(crédits photo, voir site internet <https://nadereartsvivants.com/cherepaka>)



(crédits photo, voir site internet <https://nadereartsvivants.com/cherepaka>)



(crédits photo, voir site internet <https://nadereartsvivants.com/cherepaka>)



(crédits photo, voir site internet <https://nadereartsvivants.com/cherepaka>)



Cherepaka Sculptural, été 2020
(crédits photo : Geoffroy Faribault)

Annexe 5

Photos Émile Pineault

Normal Desires



(crédits photo : capture d'écran à partir de captation spectacle à la Biennale Parcours Danse, Montréal, 28 novembre 2019)



(crédits photo : capture d'écran à partir de captation spectacle à la Biennale Parcours Danse, Montréal, 28 novembre 2019)



(crédits photo : capture d'écran à partir de captation spectacle à la Biennale Parcours Danse, Montréal, 28 novembre 2019)



(crédits photo : capture d'écran à partir de captation spectacle à la Biennale Parcours Danse, Montréal, 28 novembre 2019)



(crédits photo : capture d'écran à partir de captation spectacle à la Biennale Parcours Danse, Montréal, 28 novembre 2019)

More Than Things



(crédits photo : capture d'écran à partir d'un montage d'une captation à La Chapelle septembre 2020)



(crédits photo : capture d'écran à partir de la bande-annonce de Jean-Benoît Duval
https://vimeo.com/355527727/ea2b77c29c?fbclid=IwAR2sH_2qUWHWab1CTobTLy9Ka0qoutq946M9FtMvdz-0gCTxupY2RxvfpME)



(crédits photo : capture d'écran à partir de la bande-annonce de Jean-Benoît Duval
https://vimeo.com/355527727/ea2b77c29c?fbclid=IwAR2sH_2qUWHWab1CTobTLY9Ka0qoutq946M9FtMvdz-0gCTxupY2RxvfpME)



(crédits photo : capture d'écran à partir de la bande-annonce de Jean-Benoît Duval
https://vimeo.com/355527727/ea2b77c29c?fbclid=IwAR2sH_2qUWHWab1CTobTLY9Ka0qoutq946M9FtMvdz-0gCTxupY2RxvfpME)



(crédits photo : capture d'écran à partir de la bande-annonce de Jean-Benoît Duval

https://vimeo.com/355527727/ea2b77c29c?fbclid=IwAR2sH_2qUWHWab1CTobTLy9Ka0qoutq946M9FtMvdz-0gCTxupY2RxvfpME)



(crédits photo : capture d'écran à partir de la bande-annonce de Jean-Benoît Duval

https://vimeo.com/355527727/ea2b77c29c?fbclid=IwAR2sH_2qUWHWab1CTobTLy9Ka0qoutq946M9FtMvdz-0gCTxupY2RxvfpME)

Annexe 6

Photos Claudel Doucet

Se Prendre



(crédits : Frédérique Cournoyer Lessard)



(crédits : Frédérique Cournoyer Lessard)



(crédits : Frédérique Cournoyer Lessard)



(crédits : Frédérique Cournoyer Lessard)



(crédits photo : Frédérique Cournoyer Lessard)

Annexe 7

Photos François Bouvier

I Miss Grandma So Sad, Ta Vie Coule Dans La Mienne



Photo tirée du dossier de création 2020-2021 de *I miss Grandma So Sad*



Photo tirée du dossier de création 2020-2021 de *I miss Grandma So Sad*



Photo tirée du dossier de création 2020-2021 de *I miss Grandma So Sad*



Photo tirée du dossier de création 2020-2021 de *I miss Grandma So Sad*

Annexe 8

Liste de participant.e.s (ou intéressé.e.s) à *Cirque Off* (Juillet 2017)

(Non exhaustive)

Andréane Leclerc
Dana Dugan
Éliane Bonin
Miriam Ginestier
Alexandra Gaelle Royer
Alex Tigchelaar
Alisan Funk
Alisha Billias
Amelie Moncelet
Anandam Dance theatre
Anna Vigeland
Anna Ward
Aurélie Tenzer
François Boudreault
Cate Albani
Christine Bouchard
Claudel Doucet
Coraliele Rocca
Émile Pineault
Eva Fleur Riboli Sasco
G. Schiavone
Jesse Dryden
John Ramsay
Jonathan Fortin
Kelly Richmond
Kim Campbell
Michel Vez
Lucas Jolly
Mathilde Perahia
Nadia Drouin
Olivier Bertrand
Peter James
Rachel Walker
Rose Taylor
Roy Gomez
Samuel Roy
Sofija Jovanovic
Susie Williams
Sylvain Fagot
Veronica Melis

Annexe 9

Ébauche du manifeste *Cirque Off* selon Éliane Bonin, Camille Havas et Eva Riboli Sasco

(Non approuvé, non officiel)

MANIFESTE

Ethique Pratique du Cirque et des Arts

Mouvement de Libération du Cirque et des Arts

Réalité

1. Identité

- a. L'utilisation du "Nous" englobe des artistes d'horizons et de disciplines variées, avec ou sans formation professionnelle / académique / institutionnelle, autodidactes, travailleurs autonomes ou salariés, avec l'art comme activité principale ou parallèle.
- b. Un milieu soutenu par une communauté "invisible" bénévole engagée dans la transformation sociale, en parallèle du showbizz qui individualise les démarches et crée un climat de compétition et de comparaison.
- c. L'artiste est vulnérable et précaire, sans attache, engagé socialement, par son statut mais libre, et généralement sans reconnaissance (financière autant que de crédits)
- d. Le cirque et les arts sont des tribunes pour s'exprimer et partager une vision du monde.
- e. Les artistes sont des ambassadeurs de l'Esprit libre et créatif. L'existence de l'artiste en société est en soi un symbole de l'émancipation humaine et de la santé communautaire.
- f. Il est prouvé scientifiquement que le contact avec l'Art développe les capacités cérébrales, quelle que soit l'appartenance sociale.
- g. Le cirque et les arts inculquent à l'artiste un cheminement par rapport à sa conscience corporelle et à sa réalité de mortel. L'empathie kinétique crée un partage expérientiel de ce vécu de l'artiste qui nourrit le public. En ce sens rien n'égale la représentation directe et la présence physique de l'artiste.

2. Politique

- a. Élitisme : "tampon ENC" censé marquer les "artistes véritables" aux yeux des financeurs, lieux de diffusion, compagnies, écoles, etc. Élitisme et snobisme entre Montréal et les régions, Montréal/le Québec et le reste du monde, au sein même du cirque entre les disciplines et entre le cirque et les autres disciplines artistiques
- b. Le fonctionnement "top down" des structures impose une définition stéréotypée et hiérarchique du cirque
- c. La diversité humaine est exclue et lissée au profit d'un cirque majoritairement blanc, mâle, cis, hétérosexuel régit par des dynamiques machistes, colonialistes et cis-hétéronormatives
- d. La force physique de résistance et de puissance développée par le cirque est

domptée et censurée au point de faire du cirque une discipline purement acrobatique, sorte de gymnastique récréative et/ou divertissante, sans force politique

e. Il y a un souvent un manque de cohérence politique de la part des artistes et/ou leur compagnie entre leurs discours, leur spectacle et/ou leurs collaborateurs/trices. De nombreux compromis politiques sont faits en raison du manque de ressources économiques, temporelles, humaines, etc

f. Censure et auto-censure

g. Le statut d'artiste légitime une certaine marginalité ce qui lui donne une force émancipatrice particulière et permet une certaine liberté.

h. Le cirque constitue une zone grise entre l'art et le sport athlétique: il n'est étrangement pas régi par l'U.D.A.

En Piste, le regroupement national des arts du cirque, est une organisation méconnue et la vie associative des individu.es oeuvrant dans le cirque sont généralement pas emprunt.es à se mêler de la vie associative, surtout à l'extérieur de Montréal.

i. Les droits d'auteur.e tant de l'artiste que de l'ingénieur.e disparaissent le plus souvent sous la bannière pour laquelle il chemine (surtout dans les grandes entreprises qui capitalisent en centralisent les crédits en création et ont les moyens de posséder les oeuvres).

j. Un piratage systématique nécessaire est appliqué pour compenser le manque de ressources et vient contourner la reconnaissance du travail de création d'artistes, de formateurs-formatrices, de technicien.nes et abuse des oeuvres musicales et autres (surtout dans les petites entreprises et les projets auto-gérés qui n'en auraient pas les moyens).

k. Le cirque est en soi une pratique transgressive : la "force des femmes" et la "souplesse des hommes" renversent les stéréotypes.

Or, la commercialisation du cirque implique malheureusement le plus souvent une objectification sexuelle du corps de la "femme" plus que de l'"homme" et la "femme" est contrainte à obéir à des codes esthétiques précis afin de plaire érotiquement au public par la plasticité de son corps et son costume qui doit le mettre en valeur.

L'"homme" aussi est concerné par le modèle esthétique athlétique ; la variété des corps n'étant pas mise en valeur dans le cirque contrairement à d'autres arts vivants, des complexes sévères associés à la taille, la masse et l'âge l'affectent aussi.

l. La société dicte des tendances qui dévient l'artiste et sa démarche: d'une part, ça inspire une prise de position, et de l'autre ça formate le plus souvent à obéir à une quantité démesurée de stéréotypes dans le fond et dans la forme.

m. On choisit souvent de plaire et de se conformer pour séduire un public, un jury, des employeur.es, diffuseur.es et financeur.es.

Il en résulte une censure et une auto-censure et une réduction dans la pratique, la démarche, la création et la production.

n. Les médias et les médias sociaux et leurs formats sont des filtres politiques.

o. Il y a une corruption et un copinage associés au paradoxe entre la philosophie de l'artiste et la réalité socio-économique dans lequel cadre iel évolue: l'artiste est contraint.e à un manque de cohérence pour arriver à ses

fins et vivre de son métier.

p. Les propositions alternatives et anticonformistes dont le but premier n'est pas la rentabilité, et illustrant une pratique, une démarche et un esthétique différentes sont rares, peu connus et non viables et les plateformes pour les diffuser sont quasi-inexistantes et marginalisées.

q. Le fonctionnement des structures "top-down" impose une hiérarchie et discrimine les démarches anticonformistes, auto-gérées et non-commerciales: c'est sous les grandes bannières que le cirque capitalise et s'illustre sur les scènes locales et internationales.

r. Un puissant élitisme créé la ségrégation entre les artistes : il existe un jugement quant au parcours éducationnel et au niveau purement technique et les diplômé.es sont favorisé.es de par leur statut.

Une anxiété liée à l'obsession de la performance vient aussi teinter la démarche de l'artiste.

Un snobisme existe entre les différentes formations et calibres techniques, mais aussi entre les disciplines en soi et entre les disciplines artistiques également, les communautés de chaque forme d'art exprimant chacune des préjugés envers l'univers d'autres formes d'expression artistique.

3. Ressources

a. Dans un système capitaliste, la démarche artistique est soumise aux lois du marché et l'artiste doit porter le chapeau du gestionnaire, d'agent de marketing ou avoir/ trouver les moyens d'embaucher ces R.H.

b. Un manque de ressources empêche les organisations d'aide aux artistes de les accompagner dans la gestion de leur démarche et l'administration de leurs projets. Cela limite aussi la création de compagnies de la part des artistes.

c. Les contraintes et exigence techniques limitent l'accès à de rares salles adéquates pour la pratique et la diffusion. Les lieux de résidence sont rares. Les équipements et RH spécialisés sont très coûteux.

d. Le statut d'intermittent du spectacle étant inexistant au Canada, l'artiste travailleur autonome prend de grands risques et doit fournir son équipement, payer les locaux, les assurances, et sa formation continue.

e. A petite échelle, la récupération et réutilisation de matériel scénique existe de manière organique et auto-organisée.

f. L'artiste, pour connaître la stabilité, doit le plus souvent décrocher un emploi pour une compagnie établie qui ne répond pas nécessairement à son cheminement artistique d'interprétation et/ou de création. Cela se fait aux dépens de la création de nouvelles compagnies plus subversives.

g. L'assurance-maladie du Québec ne couvre pas les besoins des artistes physiques en soins de santé autant pour les soins de prévention, d'entretien, que de guérison liés à la pratique ou à des incidents /accidents.

h. Les institutions en éducation en cirque sont difficilement accessibles : l'entrée à l'ENC est très contingentée et c'est la seule voie publique subventionnée par le ministère de l'éducation. Le niveau à l'entrée doit déjà être de calibre professionnel international. Les autres écoles sont généralement privées et coûteuses. Des formations professionnelles et récréatives sont rendues

accessibles par des organismes culturels ou communautaires supportés par les instances gouvernementales CA-QC-MTL nationales provinciales et municipales. Elles imposent aussi une limite d'âge assez drastique. (Et la formation continue ??)

i. Locaux Pratique-entrepôt-bureau-equipement

j. Accès aux ressources en région : Les ressources tendent à être concentrées à Montréal et il y a un manque d'information sur les lieux qui existent (hors de Montréal aussi)

k. L'accès à du matériel sécuritaire dans les lieux de diffusion (et entraînement) est parfois réduit et problématique, pour les artistes comme pour le public

l. Ce manque de ressources se traduit aussi par l'absence d'intermédiaire entre les ENC et les cours récréatifs : l'entraînement libre dans les lieux d'entraînement est souvent assez individualiste. L'entraide, la solidarité, l'échange et le JEU manquent.

m. Manque de liens, d'événements rassembleurs et d'occasions de se rassembler autour de la pratique mais aussi d'autres questions (éthique, style, pratique, guérison...) liés au manque de temps, d'espaces et de lieux.

n. Manque d'espace et de temps (hors RAC une fois par an) pour explorer en groupe, connecter avec soi-même, avec l'espace, la discipline, l'appareil et avec les autres collègues performeurs ainsi qu'avec le public.

o. Problème de l'information : EN PISTE fait beaucoup mais le manque de ressources limite ses projets de banque de données.

4. Ecologie

a. Les valeurs de développement durable environnemental et humain sont difficiles à considérer du fait du manque de ressources et ne sont pas encouragées par les politiques et la législation

b. La durée de vie d'un spectacle ou d'une production est souvent très limitée dans le temps, rendant les costumes et autres accessoires rapidement obsolètes ce qui a pour conséquence d'encourager le gaspillage

c. Le manque voire l'absence de système de mise en commun des ressources matérielles permettant la récupération et le recyclage est problématique

d. Le manque de ressources et les contraintes logistiques poussent souvent les compagnies à opter pour des matériaux "cheap labor", peu durables et peu éthiques humainement, socialement et environnementalement

e. La santé des artistes est méprisée et mise en péril au profit de la haute performance technique et de la rentabilité économique

f. La haute prise de risque physique est prise pour acquis alors même que peu de productions ont les moyens de prévenir et guérir les blessures

g. L'artiste, comme le matériel, est trop souvent jetable

h. L'artiste est soumis à un grand stress physique et psycho-émotionnel lors de ses shows et à une anxiété générale liée à l'insécurité de sa carrière

i. Le cirque oublie souvent le besoin communautaire voire tribal auquel il devrait et pourrait répondre

j. Il y a un manque de reconnaissance du travail "invisible" de nombreuses personnes impliquées dans l'écologie du cirque : techniciens, etc

k. Le développement durable n'est jamais prioritaire, il est au mieux secondaire

aux besoins de création

l. Les changements de cap ou de carrière, liés à l'âge, aux blessures ou autres, sont encore difficiles à accepter

m. Le fait de vieillir est encore peu nommé ou est perçu de façon négative, comme une diminution, perte, dégradation de la qualité artistique, invisibilisant la présence et cohabitation de diverses générations en Arts et en cirque

n. Le milieu du spectacle contraint souvent l'artiste à un horaire semi-nocturne qui rend complexe l'alimentation saine et oblige souvent la fréquentation de restaurants dont le menu n'est pas nécessairement adéquat.

o. La vie sociale du showbiz encourage la consommation d'alcool et parfois de drogues et soumet l'artiste à l'influence des pair.es, des collègues et du public.

Utopie

1. Identité

a. Le cirque et tous les arts sont intégrés à l'éducation et la culture populaire : les diverses disciplines de cirque permettent l'émancipation, le divertissement ludique, l'expression des émotions, la relaxation intellectuelle, l'exercice physique, le team building et sont intégrés dans la vie quotidienne de la communauté, dans les travaux domestiques et professionnels.

b. L'espace cirque et les appareils de cirque sont intégrés aux architectures et favorisent la renaturalisation de l'humanité par l'émancipation de la gestuelle et l'omniprésence du jeu dans le quotidien.

c. Le cirque social est intégré à un point tel que la pratique du cirque est identifiée à une utopie sociale et est synonyme de safespace absolu . Toute pratique récréative ou professionnelle est sociale et permet l'épanouissement sain du cheminement humain. Le cirque est pratiqué pour développer l'inclusion la confiance, l'estime de soi, le lâcher-prise, la communication, la conscience corporelle et émotionnelle, la collaboration, l'acceptation de la condition de mortel.l.e., la valorisation de la vulnérabilité.

d. Les parcours variés sont valorisés sans discrimination élitique de diplôme

e. Le cirque est inclusif et des personnes de tous les âges, genres, compétences, gabarits, capacités, cultures, identités de genre et orientations sexuelles pratiquent, enseignent, performant et/ou créent. Cette inclusivité confère au cirque un pouvoir d'émancipation.

f. La pratique et la diffusion sont également accessibles dans toutes les régions du Québec.

g. La communauté cirque est militante inclusive engagée écologique éthique créative libérée responsable et merveilleuse !

h. La pratique du cirque favorise le consentement et le libre choix de la pratique, peu importe le contexte. Le consentement est considéré comme une base fondamentale de la pratique.

i. La forme artistique est avant toute chose LIBRE et s'inscrit dans le respect des droits Humains et de la planète.

j. Communauté égalitariste, non-hiérarchique ou la popularité et la réussite

matérielle ne sont pas synonymes de succès ou d'accomplissement.

2. Politique

- a. La prise de risque artistique et stylistique est encouragée. Les Écoles forment et orientent les élèves sans formatage, en étant à l'écoute de leurs besoins
- b. Le gouvernement encourage les programmes de cirque école à Montréal et en région
- c. Il existe différentes plateformes d'échanges et de partage d'information, entre les artistes ainsi que pour le public et toute personne curieuse et intéressée
- d. Le fonctionnement est en mode "DOWN UP" : les institutions gouvernementales de financement repèrent et encouragent les projets existants plutôt que les obligent à se formater
- e. On encourage des démarches non productives et non lucratives
- f. Le cirque social est encouragé et financé comme outil de médiation culturelle entre les différent.es citoyen.nes québécois.es et toutes les autres personnes présentes sur le territoire du "Québec"
- g. On développe les formations disponibles et accessibles en gréage et autres métiers connexes au cirque
- h. Les populations généralement ciblées par les projets de cirque social ont accès aux pratiques et productions de cirque et arts vivants professionnelles et récréatives. On abolit la frontière entre cirque et cirque social : toute pratique de cirque est sociale et toute pratique de cirque social est du cirque en tant que tel, avec la même valeur artistique, esthétique etc.
- i. Le cirque est inclusif de la diversité de genre, d'orientation sexuelle, de couleur de peau, de culture, de classe sociale, d'habileté
- j. Le cirque revendique son côté "freaks" comme affirmation de la beauté, de la fécondité et du potentiel magique transformateur de la différence, de l'inhabituel, de l'étrange, du bizarre, de l'ambigu, de l'indéfini et de tout ce que la société tend à rejeter, dévaloriser, exploiter, tuer, enfermer.
- k. La prise de risque humaine, sociale et artistique est soutenue par les politiques culturelles, les lieux et organisations en éducation et les plateformes de diffusion. Plus de feedback et de transparence au sujet des politiques culturelles facilitent ce soutien.
- l. Les établissements scolaires exposent les élèves aux arts du cirque et interdisciplinaires afin que le cirque soit intégré dans la bagage culturel et l'imaginaire collectif au même titre que le théâtre, la musique, la danse et les arts visuels.
- m. Une structure "bottom-up" implique une immersion des agent.es culturel.les institutionnels ou non, dans l'univers des pratiques et des créations au sein de la communauté, dans le formel et l'informel.
- n. Des artistes dont la pratique est plus personnelle sont dépisté.es et un accompagnement individuel d'agent.es culturel.les sur le terrain permet de pousser la démarche et l'intégrer, s'il y a lieu, dans un contexte de diffusion adéquat.
- o. Une enveloppe discrétionnaire est confiée aux lieux d'entraînement, leur attribuant une partie du pouvoir de sélection. Une immersion des artistes qui ont fait les démarches dans le comité de sélection permet aussi une

responsabilisation et stimule une collaboration et une solidarité entre les artistes.

p. Des créations sont médiatisées dans l'espace public, dans le métro, dans les parcs, les édifices institutionnels ou non et autres lieux de circulation et de fréquentation, dans les lieux de travail et d'éducation.

q. Une diversité est réellement possible: des pratiques, démarches et esthétiques variées sans censure, ni tabous, ni formatage sont encouragées, rendues possibles, diffusées et valorisées.

Cette diversité est accessible, intellectuellement (médiation) et physiquement (enseignement, diffusion).

3. Ressources

a. Nous avons besoin de plus de liens créés entre les artistes et avec les différents métiers de la scène, pour échanger à propos de subventions, de stratégies de carrière, de santé, d'éthique, de pratique technique, de démarches d'artistes, et de techniques spécifiques aux autres métiers de la scène. Ces liens pourraient être créés facilement dans un lieu physique neutre.

b. Plus d'espaces de cirque, diversifiés dans leur taille, encourageraient naturellement l'entraide et l'échange autour des pratiques de cirque, et permettraient des temps privilégiés pour la création et le jeu dans une idée d'exploration sans but ni efficacité.

c. Des présentations informelles de numéros mixtes pro et pas pro, sans sélection, avec des discussions avec le public, encouragent le questionnement de la démarche et la friction avec tout genre de créativité qui s'enrichissent mutuellement.

d. La mise en commun du matériel et des ressources humaines (comme le soutien administratif & de production) aide voir rend viable certaines petites compagnies qui sont bloquées par le manque de ressources. Une coopération de prêt de matériel scénique et d'entraînement met en circulation les biens non utilisés (incluant costumes mais aussi matériel de captation, portiques, stages...) en échange de stockage gratuit. Cela règle autant le problème d'accès aux ressources que de coût de stockage.

e. L'information sur les lieux et réseaux existants circule et est accessible facilement autant par les professionnels que par les artistes en voie de professionnalisation, et maintenue à jour.

f. En termes de soutien à la formation continue, l'inclusion permet aux artistes en voie de professionnalisation et sans diplômes (de l'ENC) d'accéder aux ressources et aux rabais. Plus d'opportunité de classes techniques et de labo d'exploration permettent à tous les niveaux d'explorer, d'échanger et de réseauter.

g. Des formations en anatomie et prévention des guérisons sont offertes régulièrement.

h. De plus nombreux espaces de diffusion subventionnés encouragent l'exploration et la diffusion d'une diversité de petites formes, valorisent le processus et la forme non finie, et permettent un contact et un échange régulier et direct avec le public.

- i. Des pôles de soutien aux artistes en région encouragent l'immersion en nature et le séjour de création dans des lieux privilégiés. L'accès s'y fait sans sélection avec une participation aux frais accessible (< 20\$ / jour) et ils organisent des présentations publiques régulièrement pour créer un lien local avec le public. Nous voulons une TOHU à Sherbrooke, dans le bas du fleuve et une sur la côte nord, dans laquelle nous pourrions séjourner à loisir le temps d'une création.
- j. La protection maladie est accessible aux semi pro et aux autodidactes, elle est aussi préventive et rembourse les massages essentiels à un corps sain et respecté. Des centres médicaux spécialisés pour artistes oeuvrent en prévention et en guérison et sont accessibles financièrement.
- k. Les crédits des artistes ayant participé à la création sont reconnus et valorisés.
- l. Vivement l'abondance du temps, pour connecter en soi avec l'espace, l'autre, la discipline et le public. Le temps de vivre, pour que l'humain.e soit épanoui.e et que l'inspiration soit libre.
- m. Tous les spectacles sont accessibles au prix équitable selon les moyens. Aussi, le public est éduqué à valoriser et à payer pour du cirque et des arts.
- n. Plein de ressources humaines accessibles apportent du soutien et un accompagnement individuel spécialisé à prix équitable (de gratuit à prix forts) pour aider les artistes en gestion, marketing et communication, en production et administration.
- o. Des ressources sont annexées aux pratiques afin d'assurer de la véritable éducation physique des artistes, les connaissances anatomiques et biomécaniques, l'entraînement physiothérapeutique et les approches holistiques intégrant le bien-être à la pratique (gyrotonie, pilates, excentris, approche de la connectivité du mouvement)
- p. Du support, coaching, technique et artistique sont offerts et accessibles pour donner des bases, amener à évoluer et entretenir la technique et développer les outils de dramaturgie, présence et mouvement scénique.

4. Ecologie

- a. Les considérations écologiques et de développement humain sont tout aussi essentielles que le droit du travail, le respect de la loi, le projet artistiques et toutes les autres contraintes de base
- b. On (re)plonge l'humain (artiste, tech, public...) dans un cadre naturel, hors de la ville, de son bruit, de ses machines, etc.
- c. Toutes les activités culturelles artistiques sont éco-responsables
- d. Une alimentation saine est facilitée et des alternatives à la consommation d'alcool et de drogues est disponible sur les lieux d'entraînement, de création et de diffusion.
- e. Une deuxième (et troisième, 4ème, etc) vie est donnée aux appareils de cirque, aux costumes, décors, et autres accessoires; ceux-ci sont eux-mêmes fabriqués de façon éthique
- f. Les compagnies ayant un fort impact écologique (lié à leurs déplacements par exemple) s'engagent à compenser leur empreinte écologique pas seulement sous forme financière mais aussi au travers d'actions concrètes et

communautaires, autant que possible

g. Les spectacles se produisant en territoire dits “Québécois” ou “Canadien” reconnaissent qu’ils se trouvent en territoire non-cédé et obtiennent le consentement des communautés autochtones locales

h. On opte pour des équipements utilisant des énergies alternatives

i. Les échanges entre les différents membres impliqué.es dans l’écologie circassienne et artistique sont riches, équitables, égalitaires, respectueux

j. Les compétences DIY et de récupération sont stimulées voire exigées dans les lieux de formation (ENC, formation continue, etc.)

k. Les pratiques de DIY favorisent l’empowerment, l’autonomie, la santé mentale, l’entraide et la solidarité

l. On montre et valorise le corps et l’humain dans ce qu’il est, dans sa diversité, sa mortalité, sa vitalité

m. Le corps n’est pas un outil. Son bien être et son fonctionnement optimal, selon les critères et besoins propres à chacun.e, sont la priorité et la fin de la pratique de cirque et du mouvement

n. On vise non pas la forme mais une meilleure conscience corporelle

o. L’échange entre générations est stimulé

p. Les lieux d’entraînement, de répétition, de création sont dotés de jardins collectifs et/ou cuisines communautaires permettant aux artistes d’organiser leur alimentation de façon autonome et collective optimale et évitant de consommer des produits industriels et suremballés

q. La santé psycho-émotionnelle et sociale est au centre de la pratique

r. L’éducation du cirque et des arts oriente les élèves (artistes, techniciens, etc) vers une sécurité et un mieux être physique et émotionnel

s. Une éthique rigoureuse soumet les productions et les lieux/cadres de diffusion à des règles de développement durable

t. Une vision anti-gentrification prévient une consommation non-responsable de produits manufacturés dans des conditions non acceptables en termes de normes écologiques et normes du travail

u. Des éco-villages de cirque existent en milieu urbain et rural

v. Le fonctionnement des communautés de cirque inspire le reste de la société en tant qu’outils de transformation sociale au niveau institutionnel, professionnel et domestique

w. Des centres de ressourcement proposent le cirque comme outil de guérison, connection; résilience, deuil et de connaissance de soi

x. Une dimension spirituelle et mystique est associée à la communauté de cirque et une puissance psycho-magique peut être attribué à certaines des manifestations circassiennes et artistiques

y. La proximité, l’intimité; la symbolique sexuelle dans le consentement sont travaillées; explorées et épanouies par les pratiques de cirques

Solutions

1. Identité

a. Organiser des contextes de diffusion de formes alternatives aux modèles commerciaux proposés (happenings, performances, formes courtes...) pour dynamiser les propositions et stimuler d’autres types d’approches de cirque.

b. Revendiquer la grandeur, la richesse et le potentiel du cirque comme une

pratique émancipatrice intérieure et extérieure, sa force de transformation sociale et de développement humain, et sa créativité interdisciplinaire libre et sans bornes, indisciplinée, sauvage et merveilleuse.

c. Reconnaître humblement la part de toutes les autres disciplines artistiques et l'apport de toutes les autres pratiques de cirque à l'international (MTL n'est pas la capitale internationale du cirque, mais la capitale de l'industrialisation du cirque). S'engager dans une vraie solidarité qui ne discrimine ni ne compare les démarches circassiennes à l'extérieur de Montréal et du Québec.

d. Organiser plus d'événements rassembleurs hors des lois du marché pour stimuler l'échange artistique technique et communautaire. Nourrir le cirque comme un trip de gang esti.

e. Ouvrir les frontières du cirque à toutes les...

2. Politique

a. La reconnaissance des crédits et les droits d'auteur.es des artistes doit s'opérer: une solidarité est stimulée entre les artistes de toutes disciplines entre les artistes, formateurs-formatrices et technicien.nes afin de pallier au manque de ressources. Le branding et l'affichage des crédits est appliquée.

b. Proposer à un maximum de personnes, d'organisations, de compagnies et d'institutions d'adhérer à une éthique appliquée du cirque et des arts afin d'améliorer les conditions de vie et de travail des personnes qui y oeuvrent et de leur environnement.

c. Partager en diffusant largement et gratuitement une liste de critère d'auto-évaluation de l'éthique d'une démarche et d'une production au niveau concret.

d. Faire pression sur les paliers gouvernementaux afin que des politiques de partage et de mise en commun anti-gaspillage soient imposés aux personnes, projets et compagnies subventionnées.

e. Combattre l'évasion fiscale des entreprises lucratives québécoises en médiatisant leur manque d'éthique et leurs pratiques financières corrompues face aux politiques sociales, à l'implication citoyenne, aux normes environnementales et aux normes du travail.

3. Ressources

a. Une banque de ressources peut-être développée pour la mise en commun d'équipements, d'espaces et de services (entraînement, diffusion, bureau, entrepôts). En un premier temps, répertorier les ressources existantes :

i. Les espaces de pratique et de diffusion en cirque et Arts

ii. Les équipements de pratique de cirque et Arts, en techniques de production de spectacle, de transport, de scénographie et de costumes.

iii. Les services de gestion administrative, en communication et finances.

iv. Les RH artistiques (mentorat, mise en scène, direction artistique, jeu chorégraphie...)

v. Les RH en soin et connaissances en anatomie et biomécanique.

vi. Les RH en techniques de disciplines de cirque et arts, ainsi qu'en

autres techniques de la scène.

b. En un second temps, organiser une banque de données et un système de réseautage permettant la mise en commun de ces ressources soit par vente, don, location, prêt ou échange.

c. En un troisième temps, instaurer un système de communication efficace pour favoriser le réseautage entre les instances qui ont des ressources et celle qui ont des besoins.

d. [Recours collectif] Faire pression sur les paliers gouvernementaux afin d'ajouter de l'argent en cirque et en arts.

e. [Recours collectif] Stimuler la participation financière des municipalités et MRC en région pour équiper des gymnases, salles de spectacle et autres espaces adéquatement pour la pratique et la diffusion des arts du cirque. Embaucher et former des RH spécialisées pour favoriser la rétention de l'établissement du personnel, de communauté et de projets de cirque et d'art en région.

f. Encourager la diversité en fabrication et vente d'appareils et d'équipements pour combattre l'inflation déraisonnable que les monopoles imposent.

4. Ecologie

a. Responsabilisation des instances gouvernementales; des institutions et organisations en pratique, diffusion et éducation du cirque et des Arts face à leur empreinte écologique et leur impact sur la santé humaine des personnes impliquées. (aka fuck les bouteilles en plastique!)

b. Conscientiser les productions par rapport à l'achat et la consommation de biens et services éthiques afin de favoriser une saine alimentation et une saine pratique de TOUS.TES (artistes; tech...)

c. Stimuler une solidarité des autorités en matière de bien être physique, de partage des connaissances et des pratiques avec l'ensemble des personnes impliquées (ex : soins, préparation et conscience corporelle pour tout le monde)

d. Une éthique écologique et sociale appliquée impose de valider le consentement des individus engagés dans un projet, qui dépasserait les besoins capitalistes; on s'assure que le travail rémunéré est également volontaire et enrichissant sur le plan du développement individuel et socio-communautaire

e. On stimule la connaissance, l'intérêt, l'organisation et la fréquentation d'événements non lucratifs de cirque d'art et de transformation sociale (tels que Carmagnole, Détour; Virage, Caravan Coop....) par leur promotion, diffusion et participation

f. On encourage les événements en plein air qui replacent l'humain.e dans un contexte de contact plus direct avec la nature

Checklistes

1. Ressource

a. Achat, consommation de biens et services respecte une éthique écologique

de décroissance et de respect des droits Humains

- b. Je ne gaspille pas, les équipements et le matériel désormais inutilisés par mon projet sont ajoutés à l'inventaire, ainsi mis à disposition d'autres projets.
- c. Les revenus générés par l'entreprise ou le projet sont redistribués de façon équitable et juste.
- d. Les profits ne sont pas le but premier de mon entreprise.
- e. Je mets mes ressources [spatiales, matérielles, techniques, humaines] à disposition d'autres projets selon mes ressources.
- f. Je partage mes connaissances et expériences avec les autres artistes et compagnies. Si oui, comment ?

2. Politique

- a. Diversité des gens oeuvrant sur mon projet à tous les niveaux hiérarchiques et dans tous les domaines
- b. Équité des genres / cultures / âges / capacités / classes sociales
- c. Je pratique l'inclusion sociale en intégrant la relève
- d. Ma diffusion rend mon travail accessible financièrement à tous les publics.
- e. J'encourage la démarche de cirque à des fins non lucratives, sociales et communautaires dans des buts de recherche et de développement de l'humain.
- f. Le but lucratif n'a pas affecté la vision artistique de ma démarche.
- g. J'évite les stéréotypes culturels et de genre, je n'encourage pas l'objectification des corps. Mon casting n'est pas un catalogue lissé d'escort.
- h. Je valorise la diversité des corps.
- i. J'adopte la démarche aux capacités des artistes et non pas le contraire.
- j. Je valorise les crédits de qui a contribué à l'oeuvre.
- k. Je m'assure que toute personne participante au projet porte une vision commune, adhère à la vision proposée, et consent sinon participe au processus mis en place.
- l. Mon projet inclut une implication sociale
- m. Je suis solidaire avec les autres projets, les aide et les supporte: Je ne suis pas compétitif.ve.