

## **Dix ans! ça se fête** **Cirque, Circus, Dynamo**

Hélène Beauchamp

Number 59, 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27519ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

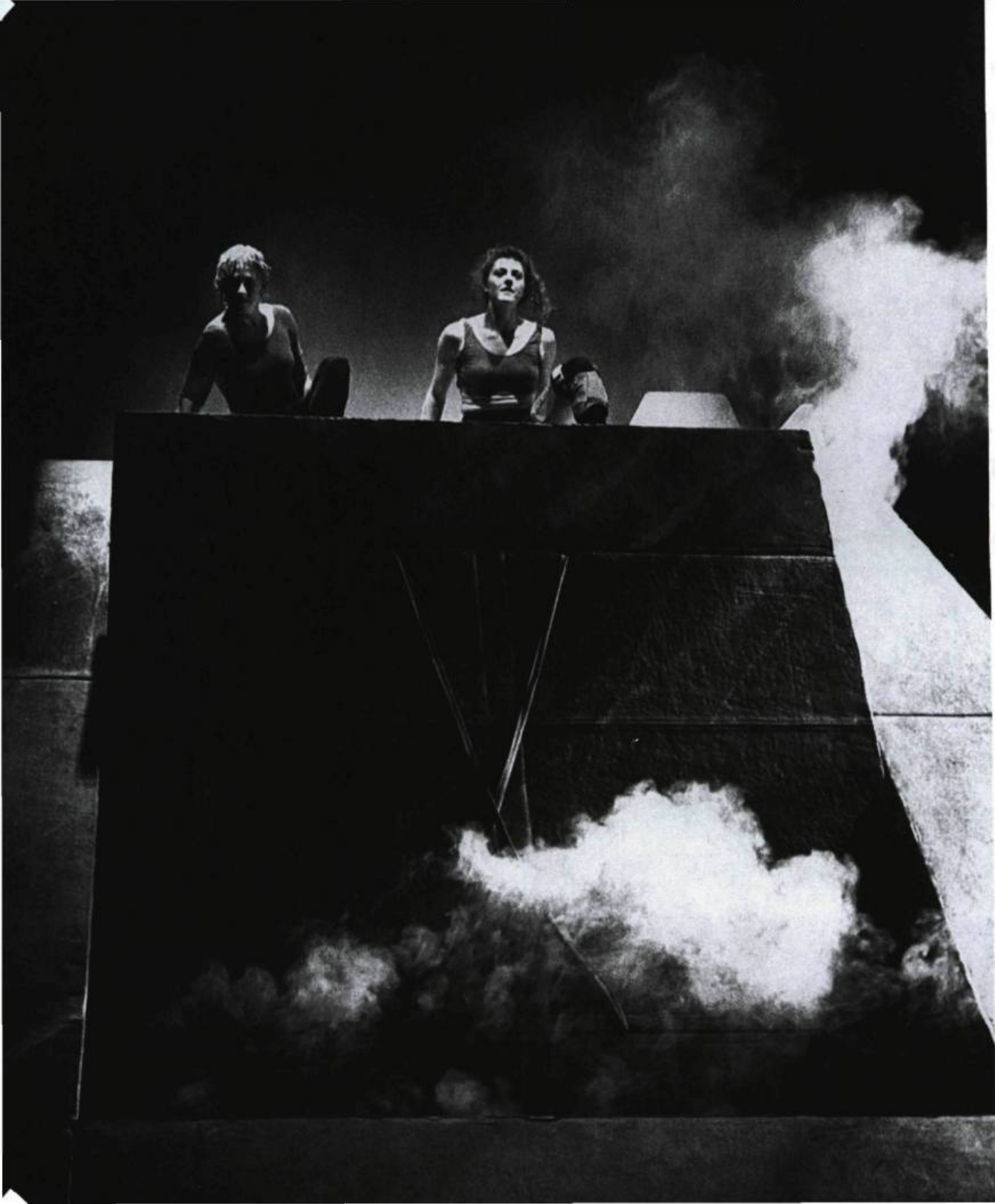
0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Beauchamp, H. (1991). Dix ans! ça se fête : cirque, Circus, Dynamo. *Jeu*, (59), 126–134.



# EXPÉRIMENTATIONS

## cirque/théâtre

dix ans! ça se fête  
cirque, circus, dynamo

Création de Luc Dagenais, Gilbert Dupuis, Alain Fournier, Jacinthe Giroux, Pierre Leclerc, Guylaine Paul. Scénario : Gilbert Dupuis; mise en scène : Alain Fournier; musique originale : Alain Blais; scénographie : Claude Goyette; éclairages : Richard Desrochers. Avec Luc Dagenais, Jacinthe Giroux, Pierre Leclerc et Guylaine Paul. Production de Dynamo Théâtre, présentée à la maison de la Culture Frontenac les 20, 21 et 22 février 1991.

### «déséquilibre — le défi»

En 1980, Pierre Leclerc, Jacqueline Gosselin, Rénald Laurin, Yvan Côté et Daniel Héту sont membres de l'École Circus, école et regroupement d'acrobates, de jongleurs, de gymnastes et de gens de théâtre. On leur commande un spectacle pour le Service des Parcs de Rosemère. Ils se présentent sous le nom de Circus et jouent *Circus 81* avec échelles, ballons, cerceaux, échasses et numéros traditionnels d'acrobatie. Jacqueline Gosselin et Rénald Laurin, qui ont acquis une formation théâtrale à l'UQAM, décident dès lors de se fixer comme objectif la théâtralisation des arts du cirque. Ils demandent à Robert Dion de se joindre à eux comme metteur en scène.

Circus, tout en gardant son nom, se distingue en 1984 de l'École nationale de cirque, puis adopte, en 1987, l'appellation de Dynamo Théâtre. Les premiers spectacles de la compagnie sont marqués au sceau du cirque et sont composés de divers numéros qui viennent directement des figures de la gymnastique olympique, de l'acrobatie et de la jonglerie. Mais comme le cœur des membres de Circus est au théâtre, le groupe tend à s'en rapprocher de plus en plus, et ses recherches s'articulent résolument autour de cette problématique de la rencontre entre le cirque et le théâtre.

À la base de la gymnastique olympique se trouvent une quinzaine de figures. C'est un vocabulaire limité, il est vrai, pour qui veut exprimer des émotions, communiquer des idées, raconter une histoire. Il y a bien les mouvements verticaux et horizontaux, les roulades, les flic-flacs, les vrilles, mais comment les faire parler? La toute jeune équipe travaille à partir de ce que Robert Dion appelle un thème (la figure de gymnastique) et ses variations. Ils utilisent les procédés de l'improvisation, intègrent aux figures gymniques de base des mouvements empruntés à la danse contact, et ouvrent progressivement ces figures acrobatiques pour qu'elles libèrent des images et trouvent leurs dimensions dramatiques et théâtrales.

D'autres compagnies, américaines, canadiennes, australiennes, voire chinoises, tablent à cette époque sur les seuls aspects spectaculaires de ce même vocabulaire pour produire, sur scène, des spectacles de cirque. C'est du cirque sur scène. Circus cherche, tout au contraire, à écrire, à jouer et à produire du théâtre à partir du vocabulaire donné de la gymnastique et de l'acrobatie, en

*Déséquilibre — le défi :*  
«l'écriture gymnique rejoint l'écriture dramatique». Photo : Pierre Crépo.

intégrant à ses spectacles l'art du jongleur et du trapéziste et en tenant compte de la présence du clown. Le théâtre corporel, le théâtre d'images qui prenaient alors un essor considérable au Québec allaient s'enrichir de nouvelles formes, identifier de nouvelles sources d'inspiration. Circus, devenu Dynamo Théâtre, demeure à ce jour la seule compagnie du genre, ce qui fait dire à Robert Dion que la troupe travaille toujours dans «l'auto-référence». «Personne ne peut nous dire ce qu'il est possible de faire, théâtralement, à partir de l'acrobatie, ni quelle image il est possible de créer à partir de quelqu'un qui marche sur les mains, ni nous conseiller sur l'impact dramatique d'une roulade<sup>1</sup>.»

Les premiers spectacles de Circus sont écrits à partir d'exercices que le groupe choisit pour leur beauté plastique, à cause des images qu'ils font surgir (pour le plaisir des yeux) et des atmosphères qu'ils entraînent (pour le plaisir du cœur et de l'esprit). Au début, les propositions demeurent intimement liées aux exercices d'école, et les spectacles se terminent sur un «charivari» (ensemble des prouesses du groupe), à l'instar de ce qui se pratique en acrobatie. Graduellement, les membres du groupe en arrivent à créer des numéros scénarisés au cœur desquels ils inscrivent le sens, l'émotion, le personnage, la situation, l'histoire.

Ils créent *Circus 82* qui comprend le numéro des «blocs avec clown et gymnastes» qui connaîtra un immense succès, le numéro des roulades, celui des «grosses bottines», celui, parodique, du dressage d'animaux. Puis, ils créent *Dynamogénique* (1983), qui connaît plus de 200 représentations et lance la compagnie sur les circuits nationaux. Ce troisième spectacle intègre des numéros existants, confirme la place du clown en théâtre acrobatique, introduit le jeu masqué, invente de nouvelles parodies (de la contorsionniste) et présente le spectaculaire numéro de «la traversée». «Je cherche toujours ce qui me touche, ce qui me parle, dans une émotion nouvelle, et dans le sens du poétique, dit Robert Dion. Ce numéro de «la traversée» ne se décrit pas. Parce que ce n'est pas réaliste de marcher sur le dos des autres. Il faut recevoir cette image, image qui évoque plutôt qu'elle ne dit quelque chose. Elle n'impose pas un sens, et chaque spectateur la reçoit à sa façon<sup>2</sup>.»

Circus travaille l'image et cherche à composer des ensembles de façon qu'un sens se dégage progressivement des enchaînements. Mais les mouvements gymniques sont-ils assez riches pour produire encore d'autres images? Comment, enfin, se fera la rencontre avec le texte?

Au printemps 1984, profitant d'une tournée en Belgique, les cinq membres de la compagnie travaillent avec Franco Dragone. À l'été, Yvan Côté, Jacqueline Gosselin, Régnald Laurin, Pierre Leclerc et Marc Proulx créent, au Festival des Amuseurs Publics de Baie Saint-Paul, une animation de rue avec texte : *le Tambour rit*. C'est un spectacle en noir et blanc, une harangue publique avec acrobatie, tambours, bâtons, jonglerie.

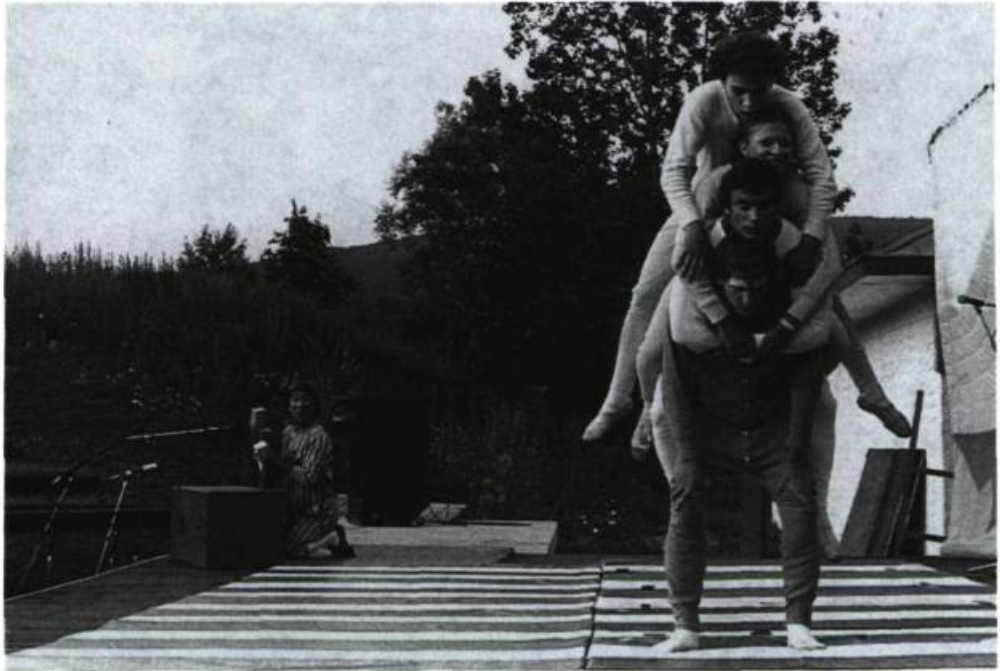
Et puis, ce sont *Création 85*, *Création 858* et les tournées prestigieuses. Le groupe commence à utiliser un grand élastique comme support de courtes scènes et crée le numéro du «cube» où le scénario est de plus en plus évident, où l'écriture et l'atmosphère se font de plus en plus urbaines. Les membres de Circus rêvent toujours de conférer à un de leurs ensembles une montée dramatique et une unité thématique mais, jusqu'à l'été 1986, chacun de leurs spectacles est composé de numéros autonomes, identifiés par leur nom.

Prenez vos mains pour vos pieds  
Vos tripes pour le cerveau  
Renversez-vous, tordez-vous  
Virez fous  
Chatouillez-vous par en dedans  
Mettez vos cœurs du dimanche  
[...]  
L'instant est éphémère  
Il ne dure qu'un bonheur  
Mais il est renouvelable  
Ne ratez pas l'occasion  
Laissez-vous tenter  
Un petit bout d'éternité  
Rien qu'un petit bout  
Pour quelques sous<sup>3</sup>.

1. Entrevue réalisée le 14 avril 1991.

2. *Ibid.*

3. Extraits du tapuscrit.



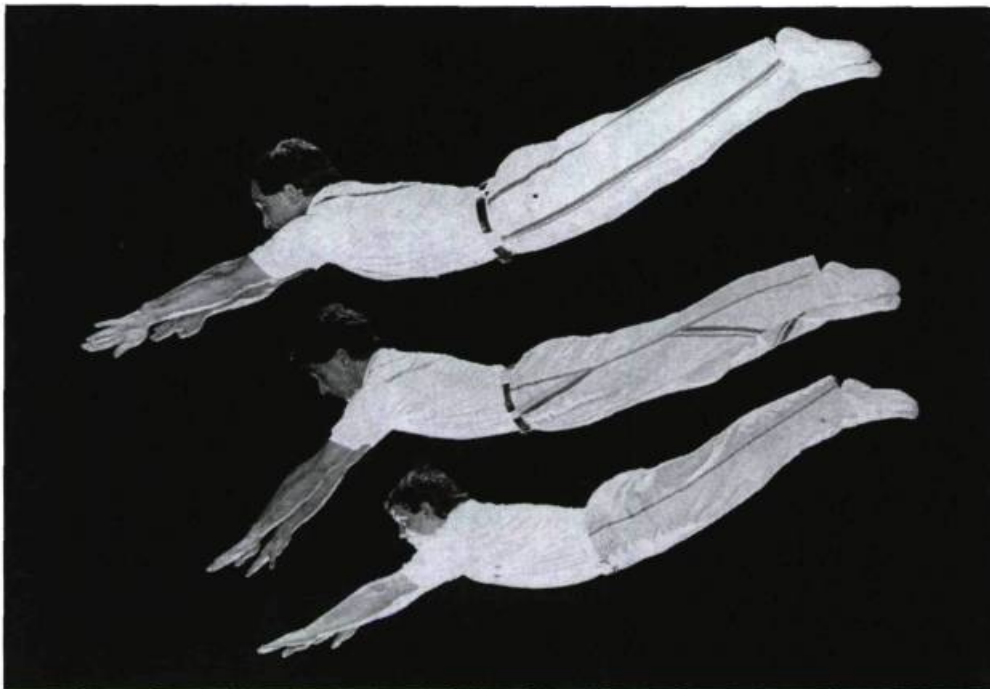
Circus 82. Photo : François Dupuis.

Quelques personnages sont apparus tout au long de cette démarche créatrice, dans l'humour et dans la parodie. Il s'agit de types, reconnaissables à leur démarche, à leur attitude : la clown amoureuse, aux épaisses lunettes et à la démarche distraite; le clown naïf et enfantin, jouant innocemment avec ses blocs vivants; la contorsionniste ridicule; les nageuses synchronisées; l'imitateur d'animaux sauvages. D'autres personnages auraient pu apparaître, comme : le jongleur indifférent, la trapéziste altière, le gymnaste au muscle et au cœur d'or. Ils sont restés à l'état d'ébauches, sur la trame acrobatiquement tissée des divers numéros.

Tout au long de ces cinq premières années, les costumes sont ceux des gymnastes alors que le matelas au sol demeure l'élément essentiel du décor. Une scénographie propre aux spectacles de Circus va lentement se constituer à partir des fonds de scène, devant lesquels les acteurs-gymnastes se profilent d'abord, puis sur lesquels ils vont en venir à travailler. Le groupe demeure fidèle aux atmosphères qui le caractérisent, atmosphères de douceur et de complicité, de poésie et de simplicité; atmosphères de performance et non de compétition. Voir le groupe Circus en spectacle donne envie de faire de la gymnastique et du théâtre. Leurs présentations rapprochent les spectateurs de la scène et auréolent les performeurs de sympathie.

#### **questions d'écriture**

La rencontre entre l'écriture dramatique et les formes théâtrales non habituelles (qu'on appelait jadis formes mineures) n'est pas des plus évidentes. Au Québec, plusieurs créateurs ont défini leur travail théâtral à partir du corps, du mouvement, de l'image, du masque; ils ont voulu que le corps parle dans l'espace. Ce faisant, ils se sont heurtés (tout comme les artistes du théâtre de marionnettes) à l'insuffisance, voire à l'absence de textes. Comme l'approche théâtrale qu'ils privilégient comporte déjà son propre vocabulaire (tiré du mime, de la pantomime, de la commedia dell'arte, des marionnettes), les créateurs se trouvent devant un choix. Ou traduire, en les adaptant, des textes conçus pour une interprétation classique; ou écrire, à partir de leur vocabulaire propre, des textes



Création 858. Photo :  
Robert Etcheverry.

spécifiques. Circus, dès sa fondation en 1981, choisit d'écrire du théâtre à partir d'un vocabulaire précis, nouveau, n'ayant aucune parenté avec le mime ou avec d'autres langages corporels connus. Mais encore fallait-il travailler l'alphabet et le vocabulaire avant d'en arriver au texte, malgré l'impatience...

Robert Dion, dès 1983, confie au critique Robert Lévesque «son désir d'en arriver à écrire une véritable pièce de théâtre, une histoire scénique, où seuls l'acrobatie, la gymnastique, les métiers du cirque seraient mis à partie. Un récit corporel, en quelque sorte, où les objets, les sauts, les prouesses remplaceraient la parole et suffiraient pour intéresser l'auditoire des enfants à une forme de narration<sup>4</sup>».

Olivier Reichenbach, directeur artistique du Théâtre du Nouveau Monde, propose à la troupe de présenter un spectacle à l'hiver 1986-1987, et Circus saisit cette occasion pour créer son premier texte. En trois mois, le groupe monte et crée *la Lune, rien que la lune*, dont Clément Cazalais signe le texte, et Robert Dion la mise en scène. Le résultat ne satisfait personne, les créateurs sont déçus, et Circus est pris en flagrant délit d'impatience créatrice.

C'est la saison suivante (1987-1988) que la compagnie crée *Mur-Mur*, après un long travail qui lui apprend le chemin de l'écriture dans le sillage du processus de création des cycles Repère. Écriture sur gymnastique; acrobatie sur un mur : théâtre acrobatique. Cinq personnages, un lieu, une histoire, des émotions, quelques paroles, beaucoup de mouvements, une structure dramatique qui laisse respirer différents numéros tout en les liant les uns aux autres. Dynamo Théâtre écrit là sa première pièce, dans l'espace et avec les corps, à partir de son vocabulaire spécifique, avec une

4. *Le Devoir*, 30 décembre 1983, p. 9.

scénographie provocante et dans le respect de son propre esprit de groupe, où l'on retrouve l'humour, la tendresse, l'intense qualité des mouvements acrobatiques, les délicieux appels clownesques.

### 1991 - «le défi»

Dynamo Théâtre confie le spectacle de son dixième anniversaire à un auteur, Gilbert Dupuis, et à un metteur en scène, Alain Fournier, qui travaillent pour la première fois avec la compagnie.

### «déséquilibre»

#### quatre personnages en quête d'infini

Dès leur entrée en scène, on sent que les quatre personnages sont insatisfaits, impuissants. Et qu'ils ne savent pas pourquoi. Ils éprouvent le vague à l'âme de ceux qui ne savent plus ni quoi ni comment ni pourquoi; ils sont au bout de leurs sensations et, désabusés, en cherchent encore et toujours de plus fortes. Manifestement, l'amour ne leur dit plus rien; l'attraction sexuelle, quand elle joue, est pleine de violences; les rejets se manifestent durement et les attractions, toutes, sont suspectes. Méfiances. Personnages issus de la ville très urbaine/béton. Dur.

Le spectateur n'a pas beaucoup d'indices pour différencier ces deux personnages que l'on suppose masculins, parce qu'ils sont joués par des hommes, et ces deux personnages joués par des femmes. Membres d'un gang? Du gang qui uniformise? Comme l'habit? Comme l'insatisfaction et l'état de quête? Corps unique à plusieurs cœurs? Unisexisme?

*Mur-Mur*: «écriture sur gymnastique; acrobatie sur un mur». Photo : Pierre Crépo.



L'histoire que vivent ces quatre personnages se chargera de leur dessiner des destins différents. Au début de *Déséquilibre*, ils sont dans un état de vide existentiel total. En quête d'une existence. D'un état de plénitude. Ce qui les motive, les propulse, c'est l'énergie pure qui est en eux. L'écriture gymnique rejoint l'écriture dramatique. Poussés par leur quête d'équilibre, et à travers le déséquilibre même, poussés vers des hauteurs et des défis toujours de plus en plus impressionnants, les personnages rejoignent les gymnastes ou, plutôt, les gymnastes créent et donnent vie à des personnages : gymnastes et personnages se trouvent en correspondance d'énergie. Ce n'est plus la psychologie des personnages qui prime, c'est l'énergie pure du mouvement. Les personnages savent-ils ce qu'ils cherchent? Les comédiens-gymnastes savent, eux, ce qu'ils proposent. Les personnages sont donc comme autopropulsés, aux prises avec une machine qui est à la fois destin et *deus ex machina*, à la fois décor et ligne d'énergie pure, machine qui les entraîne en pleine tragédie.

Ces personnages en quête d'eux-mêmes vivent une histoire faite de situations amenées par les objets mêmes de leurs jeux. Jeu de la séduction-attraction-possession avec élastique et corde; jeux amusés sur le matelas qui glisse lentement sur la

pente du décor, puis sous le matelas déroulé au bas de la pente. Jeux d'une innocence retrouvée quelques courts instants, à peine quelques moments légers dans une suite sur grande tension. Le danger? Jeux étranges, oniriques, qui se transforment rapidement en jeux d'audace, de tension, de pulsion, de vie et de mort. Tragédie.

### une histoire de sisyph

Ces quatre figures quasi identiques surgissent, au début du spectacle, dans un quelconque terrain vague (ailleurs, il y avait peut-être une fête, mais peu importe), devant cette butte, cette pente, qui va devenir, progressivement, le terrain du jeu de leur propre destin. D'abord, ils s'amuse et s'épuisent au pied de ces hauteurs qu'ils ne voient même pas. Puis, ils se lancent dans des assauts répétés sur cette pente. Ils sont attirés (séduits?) par l'effort même, puis par les hauteurs qu'ils désirent sans trop savoir pourquoi. L'épreuve pure. Le sommet pour ce qu'il est et tout simplement parce qu'il existe, parce qu'il est là. Depuis Nietzsche, le ciel est vide et depuis la guerre du Viêt-nam, les hauteurs sont toutes dénudées. Quatre personnages : une énergie vive. Une pente à gravir, un sommet à atteindre : une action dramatique, une tragédie. Le ciel est vide, mais il n'est plus besoin de dieux pour punir celui ou celle que mène l'hybris, celui ou celle qui cherche toujours plus loin, qui cherche ailleurs.

Ces personnages en quête d'eux-mêmes se dépouillent progressivement des couches de vêtements qui les enveloppent, les protègent tout en les annihilant. Ils quittent leurs habits, se dénudent pour mieux faire face, pour se positionner dans ce qui devient, inexorablement, un réel corps à corps. Les multiples épaisseurs de costumes, comme autant de couches protectrices derrière lesquelles l'être vrai se cache, tombent l'une après l'autre. L'essentiel peut apparaître : un corps dans lequel respirent une âme et un esprit qui luttent contre les apparences, qui cherchent autre chose. Mais quoi?

La machine scénographique de *Déséquilibre*, signée Claude Goyette, est action pure. Pyramide, butte, montagne sacrée : elle est là pour être prise d'assaut, escaladée, conquise. Les personnages le sentent, sont attirés par elle et s'y projettent. Elle résiste; ils s'acharnent, dans l'entraide mais aussi en se servant les uns des autres. La pente est dynamique. Elle se joue de l'audacieux, leurre, accorde du répit, menace, se moque de ce qui s'agite, se fait stabilité, éternité. Une éternité muette.

Et puis la montagne s'ouvre, pour provoquer encore davantage les personnages, pour les

«La machine scénographique de *Déséquilibre*, signée Claude Goyette, est action pure. Pyramide, butte, montagne sacrée : elle est là pour être prise d'assaut, escaladée, conquise.»  
Photo : Pierre Crépô.





inciter à plus d'audace, pour les entraîner jusque dans un tango, dansé sur un plateau en fragile équilibre. Mais ce n'est pas parce que la montagne s'ouvre, se troue en son milieu, que Sisyphe est sauvé. Tout au contraire. Sisyphe est désormais cloué à la roue de fortune.

### **émotion**

La scénographie de Claude Goyette est essentielle au propos de la pièce en même temps qu'elle offre un magnifique appareil aux gymnastes. Au pied de la pente, ces derniers parlent leur langage qui est fait de sauts, de sauts vrillés, de flic-flacs, de sauts de main, de roulades, de plonges avec projection, de jeux icariens, de «vagues humaines» (mouvement inventé en prolongement de la roulade), de cascades. Sur les pentes matelassées, ils font des pirouettes, des ascensions en diagonale et en ligne droite, des roulades, des roues, des vrilles, des saltos (en avant, en arrière, de côté, vrillés), des sauts de danse. Cette pente s'ouvre sur le vide, et les gymnastes jouent sur le plateau en suspension, défiant l'équilibre, défiant le vide à partir de l'énergie pure.

La musique, continue, souligne, accentue la tension dramatique, module et accompagne l'énergie déployée dans ce défi constant que les personnages se lancent à eux-mêmes. La musique est créatrice de suspense.

### **la création en question**

Le spectacle que nous propose Dynamo Théâtre pour son dixième anniversaire, et dont la présentation à la maison de la Culture Frontenac est l'aboutissement de près de deux ans de travail par l'équipe des concepteurs, a encore besoin de se préciser dans certains de ses éléments. Les créateurs peuvent-ils encore, par exemple, clarifier les personnages, en faire véritablement des «types», trouver pour chacun les caractéristiques qui nous permettraient de les deviner dans la «vraie vie» d'où ils viennent, dans la rue où ils se trouvent sous des apparences diverses? Quelle peut être la part de la parole dans ce spectacle où l'action est dans le jeu, où les personnages sont énergie? Avec *Déséquilibre*, nous sommes dans l'ontologique, très loin du psychologique; nous sommes dans un tissu social de destins individuels et particularisés. Quelle part y réserver aux mots?

Le jeu de l'acteur-gymnaste donne lieu à ce qu'on pourrait appeler la parole directe. Comment peut-il accéder au contraste? Comment peut-il, dans l'énergie pure, manifester l'émotion, la tendresse, la douceur, l'inquiétude, l'hésitation? Le jeu peut s'arrêter, les gymnastes-comédiens peuvent entrer en repos, en décalage; ils peuvent s'éloigner temporairement d'une action dramatique toute faite de tension. Mais entre l'action et le repos, entre le dynamisme et l'arrêt, au-delà surtout du refus et de la négation, ne pourraient-ils pas explorer le ralenti, l'écoute, l'intuition, le sensible?

À partir des propositions d'Alain Fournier et de Gilbert Dupuis, dont la dernière collaboration avait donné *Mon oncle Marcel qui vague, vague près du métro Berri*, nous sommes projetés en pleine actualité, en pleine violence comme en pleins rêves urbains. Avec *Déséquilibre*, ces deux créateurs abordent les grands mythes et la tragédie : Sisyphe, Icare, Prométhée se profilent derrière leurs personnages.

*Déséquilibre* dit bien la force de création qui a animé toute une équipe. Une force qui tient à la justesse des choix. Tous les éléments de la production convergent et donnent au spectacle une grande unité. La scénographie, les costumes, la musique sont conçus de l'intérieur du spectacle : ils disent l'action et la tension dramatique; ils disent l'être même et sa quête. *Déséquilibre*, dans l'ensemble de ses éléments, montre bien que le théâtre acrobatique est éminemment propre à émouvoir et à dire.

**hélène beauchamp**

