

# Les corps multiples du Cirque du Soleil

## The Cirque du Soleil's Multiple Bodies

Erin Hurley and Isabelle Léger

Volume 11, Number 2, 2008

Les arts de la scène au Québec

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1000525ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1000525ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Globe, Revue internationale d'études québécoises

### ISSN

1481-5869 (print)

1923-8231 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Hurley, E. & Léger, I. (2008). Les corps multiples du Cirque du Soleil. *Globe*, 11(2), 135–157. <https://doi.org/10.7202/1000525ar>

### Article abstract

In this article, I concentrate on the bodies which populate the Cirque du Soleil's shows, in their brute physicality and uniqueness. I isolate the predominant characteristics of the Cirque body by drawing on examples from across the troupe's twenty-year history and with particular attention to its most recent offering, *KOOZÁ*. The body *in extremis* constitutes the foundation of the Cirque's aesthetic, providing its principal elements, its visual realization and its most fertile canvas. On a stage largely without a set, the Cirque performers - their movements, costumes, and talent — are at the centre of the action, color, and to some extent, the architecture of the circus. An in-depth study of these exceptional bodies opens up the rhythms and codes of the «new circus» in this exemplary work of the genre. The Cirque du Soleil's unifying aesthetic might be well understood as a concerted effort to regularize these unruly, outstanding bodies. This effort belies these bodies' fundamental exceptionalism - a weirdness with deep and fraught, if now often obscured roots in circus culture.





haleine par des prouesses qui défient la mort. Ils privilégient l'histoire et les personnages par rapport à la démonstration et à l'étalage de savoir-faire. Ainsi, c'est pour assurer la progression du récit qu'il est nécessaire d'utiliser des dispositifs de sécurité « lorsque la technique d'un numéro est avancée et qu'il y a du danger<sup>2</sup> ». Sa technique étant soutenue par des mécanismes de protection, l'acrobate peut se concentrer plus librement sur la part artistique du numéro qu'il exécute, sa signification tout autant que sa beauté visuelle. Les dispositifs de sécurité ouvrent également la voie à une technique acrobatique plus avancée puisqu'ils permettent à l'acrobate de s'élancer plus loin, de plonger de plus haut qu'il ne le ferait sans eux. L'extraordinaire s'en trouve ainsi rehaussé sans pour autant risquer de provoquer la plus brutale des ruptures narratives, la blessure ou la mort. Quant aux spectateurs, dégagés de l'inquiétude de voir les artistes tomber, ils peuvent d'autant mieux apprécier les numéros pour leur beauté formelle et pour ce qu'ils apportent à l'histoire. Selon Marc Gagnon, ancien directeur des ressources humaines, « les artistes du Cirque du Soleil ne sont pas des trompe-la-mort. [...] Le Cirque du Soleil exploite l'imaginaire du public, son goût du rêve [...] et non pas un attrait morbide pour le danger<sup>3</sup> ». Dans une œuvre qui repose sur la réussite, ludique mais précise, de l'exécution, la quasi-chute du funambule de *KOOZÁ* ne fait pas que recentrer l'attention sur l'échec potentiel (et ses répercussions potentiellement tragiques). Elle attire également l'attention sur ce corps humain, unique, prenant un tel risque à l'intérieur d'une structure organisationnelle qui privilégie ouvertement, par son expansion en de multiples spectacles simultanés, le corps breveté et remplaçable<sup>4</sup>.

Dans cet article, je suivrai l'appel de la haute voltige pour me pencher sur ces corps qui peuplent les spectacles du Cirque du Soleil dans leur nature physique brute et leur unicité. Je tenterai de cerner leur impact sur cette esthétique si réputée du Cirque du Soleil et la façon dont ils y contribuent. J'isolerai aussi les caractéristiques prépondérantes du corps dans le contexte du Cirque depuis ses débuts, il y a vingt ans, mais en me penchant tout particulièrement sur son plus récent opus. Le corps *in extremis* constitue

+ + +

2. Julie BOUDREAU, « Les nouveaux cirques: rupture ou continuité? », thèse de doctorat, Département des littératures, Université Laval, 1999, f. 55.

3. *Ibid.* Boudreau citée ici Marie-Claude DÉSOYE, « Les gens du cirque », *Prévention au travail. Revue de la Commission de la santé et de la sécurité du travail du Québec*, vol. 3, n° 2, février 1990, p. 15.

4. Jean Beaunoyer écrit à cet égard : « Et avec la croissance phénoménale du Cirque, il a fallu très tôt prévoir les remplacements et la relève [...] il faut constamment des artistes de qualité pour suffire à la demande ou aussi pour remplacer les athlètes malades, blessés, à la retraite ou parvenus à la fin d'un contrat non renouvelé » (Jean BEAUNOYER, *Dans les coulisses du Cirque du Soleil*, Montréal, Québec Amérique, 2004, p. 178).

le fondement de l'esthétique du Cirque, car il lui fournit ses éléments principaux, sa facture visuelle et son canevas le plus prolifique. Sur une piste largement dépourvue de «décor», ce sont les circassiens – leurs mouvements, leurs costumes et leur talent – qui sont à l'origine de l'action, de la couleur et, jusqu'à un certain point, de l'architecture du cirque<sup>5</sup>. J'avance qu'une étude approfondie de ces corps d'exception nous permet de défricher les rythmes et les codes du «nouveau cirque» dans cette œuvre exemplaire du genre. L'esthétique unificatrice du Cirque du Soleil pourrait être vue comme un effort concerté pour régir ces corps insoumis et hors-norme. À mon avis, 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.

### LE CORPS PERSONNIFIANT. LE RÈGNE DE LA FICTION

Jusqu'à maintenant, la littérature sur le Cirque du Soleil traitant des corps dans l'arène a centré son attention sur ce que David Graver appellerait le «corps personnifiant» de l'acrobate. Le corps personnifiant est la somme «des gestes et expressions de l'acteur qui rendent la vie et l'expérience d'un personnage de fiction à l'intérieur d'un monde fictif<sup>6</sup>». Ce concept du corps a bien servi les chercheurs qui ont voulu distinguer le style «nouveau cirque» du Cirque du Soleil de celui dit «traditionnel». En bref, le «nouveau cirque» est apparu en Europe dans les années 1970 et 1980 par l'intermédiaire d'artistes qui n'étaient pas issus des arts du cirque et a acquis son propre statut dans les années 1990. Son unique piste met l'accent sur le professionnalisme (les artistes sont souvent formés dans des écoles de cirque), la facture ciblant un public adulte et la théâtralité. Pete Tait résume ce phénomène ainsi : «Le nouveau cirque demeure près du théâtre par la nature esthétique et thématique de son but et de son unité et les relations que les acrobates entretiennent

+ + +

5. Certains spectacles du Cirque du Soleil offrent plus de «décor» ou d'éléments architecturaux que d'autres, bien entendu. Dans *Varekai* (2002), une forêt de perches chinoises remplissait le lointain de la scène et, dans *Quidam* (1996), le téléphérique – son système de grillage et de cordes s'arquant par-dessus la piste pour la surplomber – écliprait presque les composantes humaines du spectacle. Tous les spectacles devaient intégrer les musiciens aux éléments architecturaux ; *Alegria* (1994) utilisait de simples plateformes surélevées, tandis que *Dralion* (1999) les camouflait dans une grande structure imitant un mur en bambou qui couvrait l'arrière de la scène. Malgré ces variations, et même en tenant compte de l'ornementation de *KOOZA* et de son imposante tour de trois étages baptisée le «Baraclan», l'environnement scénique a tendance à se fondre dans l'arrière-plan lors des numéros grâce à la lumière de puissants projecteurs éclairant les acrobates et à la pénombre balayant le reste de la scène.

6. Traduction de : «*the gestures and expressions of the actor that signify the life and experience of a fictional character within a fictional world*» (David GRAVER, «The Actor's Bodies», Philip AUSLANDER [dir.], *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, New York, Routledge, 2005, p. 159).

les uns avec les autres<sup>7</sup>.» L'expression «cirque traditionnel» renvoie au type de cirque où l'on passe d'une à trois pistes et qui met en scène divers numéros d'animaux, de clowns et d'acrobates habituellement présentés par un maître de piste. Il s'est développé depuis la structure familiale d'apprentissage issue des spectacles équestres du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le cirque traditionnel amenait aussi avec lui dans les villes où il s'arrêtait un second type de divertissement, qui proposait des jeux, des manèges et des spectacles forains ou *side-shows*, une pratique abandonnée par les tenants des nouveaux cirques, qui se sont concentrés sur les arts du cirque sur une seule piste.

Les innovations du Cirque du Soleil se remarquent surtout par l'évidente théâtralité des spectacles, c'est-à-dire par leur uniformité esthétique, leur cohérence narrative (ou à tout le moins thématique) et, surtout, le sens du personnage incarné par chaque acrobate<sup>8</sup>. Tous les membres de la troupe endossent un personnage, tant les musiciens et la troupe maison que les artistes invités. Dans *Le Cirque du Soleil. La création d'un spectacle: Saltimbanco*, Julie Boudreault relate que, pour *Saltimbanco* (1992), les personnages ont d'abord été élaborés à partir des particularités observées chez les acrobates lors d'improvisations. Par la suite, ils se sont construits par phases de travail sous la gouverne du metteur en scène Franco Dragone<sup>9</sup>. À la manière des acteurs, ces artistes de cirque ont greffé à leur corps physique et concret un corps de fiction, le premier leur permettant de faire vivre le second. Dans *Quidam* (1996), le personnage d'Isabelle Chassé et la place qu'il tient dans le récit se superposent au numéro de contorsion qu'elle exécute à l'aide de cordes lisses (deux rubans de soie rouge). En fait, c'est par cette interprétation des conflits intérieurs d'un personnage que ce spectacle atteint son sommet émotionnel. Par «l'expressivité du corps, la voix (des soupirs et des cris) et les expressions du visage<sup>10</sup>», Chassé joue les émotions refoulées d'une femme.

+ + +

7. «*New circus remains closer to theatre in its aesthetic and thematic purpose and unity, and because performers work in relationship with others*» (Pete TAIT, *Circus Bodies: Cultural Identity in Aerial Performance*, Londres et New York, Routledge, 2005, p. 120).

8. L'analyse la plus fouillée du rapport entre cirque et théâtralité a été publiée dans *L'Annuaire théâtral*, n° 32, «Cirque et théâtralité, nouvelles pistes», 2002, sous la direction de Julie BOUDREAULT. Il faut toutefois mentionner que le cirque traditionnel proposait aussi un genre de trame narrative, comme Paul BOUÏSSAC l'a exposé avec précision dans *Circus and Culture. A Semiotic Approach* (Bloomington, Indiana University Press, 1976). Dans ce livre, l'auteur soutient que le langage du cirque – ses clés sur les plans visuel, oral et kinesthésique – établit un deuxième niveau narratif qui crée un antagonisme entre contrainte et liberté.

9. Julie BOUDREAULT, *Le Cirque du Soleil. La création d'un spectacle: Saltimbanco*, Montréal, Nuit blanche éditeur, 1996, p. 73-81.

10. Françoise BOUDREAULT, «Acrobatie aérienne et théâtralité», *L'Annuaire théâtral*, n° 32, «Cirque et théâtralité, nouvelles pistes», 2002, p. 84.

Les corps personnifiants sont soutenus par des éléments théâtraux qui les imbriquent dans le tissu de la représentation, ce qui suscite des comparaisons entre l'intégrité de l'esthétique du Cirque du Soleil et l'idéal wagnérien « d'œuvre d'art totale ». Dans chaque production du Cirque, un concept en régit tous les aspects : l'urbanité dans *Saltimbanco*, le nomadisme dans *Varekai* (2002), l'esprit clownesque de l'humain dans *Corteo* (2005). Chacune est portée par une trame sonore distincte et composée en grande partie avant même le début des répétitions, de sorte qu'elle imprègne une direction au spectacle et influe sur l'ordonnancement des numéros individuels. En outre, le Cirque du Soleil est connu et reconnu pour ses costumes fantastiques qui impriment dans l'esprit des spectateurs la nature fictive des êtres qu'ils voient sur la piste.

Les acrobates de la troupe maison ont aussi pour fonction d'unifier la production. Ils dissimulent littéralement les ruptures dans le flux des performances en dansant ou en culbutant pendant les changements de scènes, en montant et en démontant l'équipement scénique. Mais ils permettent également une cohésion aux divers corps performants par leur exécution de numéros « entièrement créés par le Cirque du Soleil qui choisit les artistes, engage les formateurs et voit à toutes les étapes de leur élaboration » et par leur performance en tant que groupe<sup>11</sup>. Fonctionnant en équipe, ils accomplissent un éventail de routines de gymnastique (souvent sur des trampolines ordinaires ou installés sur le plancher<sup>12</sup>, comme dans *KOOZĂ* et dans *Alegria* [1994]), d'équilibre, d'échasses, de mat chinois et de balançoire à bascule qui mettent toutes en lumière la force collective plutôt que le talent individuel. Ces corps, dépersonnalisés tant par les numéros que par l'uniformité de leur costume, bougent et réagissent en une parfaite synchronie. Pour citer un exemple éloquent, *Le Cirque réinventé* (1987) comportait une harde de pingouins rappelant l'oiseau par leur costume et leur démarche, mais également l'habit de l'homme d'affaires américain<sup>13</sup>. Recrutés de divers domaines et milieux, dont les arts du cirque, mais également de la nage synchronisée, du théâtre et des arts de la rue, les membres de la troupe sont en outre entraînés

\* \* \*

11. Julie BOUDREAU, *Le Cirque du Soleil. La création d'un spectacle: Saltimbanco*, p. 51.

12. L'équipement appelé *power tracks* consiste en de longues bandes en croix, à mi-chemin entre le matelas et le trampoline, dotées d'une grande élasticité et qui donnent plus de hauteur et d'envergure aux sauts des acrobates.

13. Jamie SKIDMORE a avancé cette idée dans sa thèse « A Critical Analysis of Cirque du Soleil, 1987-2001 » (thèse de doctorat, Département d'art dramatique, University of Toronto, 2002, f. 251). Notons qu'il poursuit son analyse de l'individualité du corps des acrobates dans leurs numéros occasionnels de virtuoses et leur interprétation variable des caractéristiques qu'ils partagent. Un effet de contraste mettant aussi en relief la synchronisation des artistes se produit dans *Quidam* lors du rideau, tandis qu'ils enlèvent tous ce qui leur recouvre la tête (chapeau, perruque ou cagoule). Leur visage plus visible et leurs cheveux dévoilés, ils acquièrent soudainement une plus grande individualité.

pour former une équipe. Certains sont diplômés de l'École nationale de cirque de Montréal, dont le programme vise à former des circassiens dans la polyvalence et la communication. Fondée par Guy Caron, qui allait devenir directeur artistique du Cirque du Soleil en 1985, l'École entretient un lien étroit avec ce dernier. Les deux institutions partagent la même vision du cirque contemporain, à savoir qu'il est d'abord le lieu privilégié d'éclosion de l'innovation, où les techniques d'arts du cirque, la danse et le jeu «deviennent des outils, des moyens pour communiquer<sup>14</sup>». Elles suivent un processus de création semblable, qui commence par l'élaboration d'un thème ou d'un concept pour aboutir à des images fortes. Le Cirque du Soleil offre à sa maison-mère à Montréal son propre programme de formation de quatre mois au terme duquel les participants peuvent être engagés pour l'un des spectacles du Cirque<sup>15</sup>. Quelle que soit leur provenance, les acrobates embauchés pour une production sont pris en charge par le personnel du Cirque et des mentors choisis pour une période pouvant durer de trois à vingt mois<sup>16</sup>.

Si l'entreprise met tant d'insistance sur le corps personnifiant, c'est qu'il joue un double rôle par rapport à l'unité esthétique du produit. D'abord, il restreint la célébrité individuelle; les personnages prennent le pas sur les «vedettes», de sorte que le spectacle lui-même demeure la plus grande attraction. «La vedette, c'est le spectacle». Mais ce qui importe encore davantage, c'est que le corps personnifiant rehausse le statut du cirque en le faisant passer du domaine de l'artisanat à celui de l'art. La séparation perçue de l'entité et de la performance qu'implique le jeu du «personnage» laisse croire que l'acrobate déploie son talent non pas pour produire un bien<sup>17</sup> à la manière d'un artisan, mais plutôt pour représenter autre chose. En d'autres termes, se produire sous la forme d'un personnage gomme l'effort de l'acrobate et défait l'admirable performance de son caractère technique: ce n'est pas Isabelle Chassé exécutant un numéro de cordes lisses, mais un personnage racontant une histoire. En effet, ses positions inversées de contorsion ne sont pas une fin en elles-mêmes, mais veulent plutôt exprimer la période difficile vécue par le personnage, son état mental. Ainsi le corps

+ + +

14. Julie LACHANCE et Pierrette VENNE, «L'École internationale de Montréal: une approche pluridisciplinaire», Anne-Marie GOURDON [dir.], *Les nouvelles formations de l'interprète. Théâtre, danse, cirque, marionnettes*, Paris, CNRS Éditions, 2004, p. 248.

15. Jean BEAUNOYER, *op. cit.*, p. 179.

16. Julie BOUDREAU, *Le Cirque du Soleil. La création d'un spectacle: Saltimbanco*, p. 54.

17. Comme l'a si bien fait remarquer Helen Stoddart dans sa discussion éclairée sur les tensions entre art et artisanat au sein du cirque traditionnel, la notion d'art n'est pas plus réductible à la transformation en produits qu'à la notion d'illusion (Helen STODDART, *Rings of Desire: Circus History and Representation*, Manchester, Manchester University Press, 2000, p. 79-83).



personnifiant fait-il la preuve de la part artistique du Cirque, un art sur lequel repose l'influente définition du « nouveau cirque américain » d'Ernest Albrecht: « Ce que j'entends par nouveau cirque américain est un courant constitué d'un ensemble de jeunes troupes ayant pour objectif commun de réinventer le cirque en vue de le faire reconnaître comme une véritable forme d'art au même titre que la musique, la danse et le théâtre<sup>18</sup>. » La mission que le Cirque du Soleil s'est donnée va de pair avec la définition d'Albrecht: « Dès sa fondation, [le Cirque du Soleil] souhaita que ses acrobates et tous ceux qui se joignaient à eux soient considérés comme des artistes à part entière<sup>19</sup>. »

L'aspect artistique des acrobates du Cirque du Soleil se développe dans leur entraînement comme dans la performance. Les membres de la troupe maison reçoivent une formation artistique aussi longue que leur formation technique. Pour *Saltimbanco*, la troupe a suivi des cours de tambour japonais, de danse latine, de flamenco, de jeu, de manipulation de masque et de voix durant huit mois<sup>20</sup>. En ce qui concerne la performance, l'acrobate aérienne et chercheuse universitaire Françoise Boudreault explique que dans les numéros aériens du nouveau cirque, « on cherche à toucher le public autant par la beauté des mouvements, par la théâtralité et la mise en scène que par les prouesses acrobatiques<sup>21</sup> ». D'autres chercheurs ont noté que ce recul, au nom de l'art et du personnage, à l'égard de la technique et des exploits battant sans cesse des records établit la différence du Cirque par rapport à ses prédécesseurs, dont ces éléments constituaient la pierre angulaire. Toutefois, cela souligne tout autant le pouvoir du corps de s'approprier l'attention et la propension du cirque à se perdre dans l'habileté divine d'un corps prodigieux. En d'autres termes, ce pas en arrière témoigne de ce qu'il faut sacrifier pour le bien de la continuité narrative et de l'unité esthétique.

## LE CORPS PERFORMANT. L'EXCEPTIONNALISME ACQUIS

Le cirque s'est longtemps caractérisé par deux types de prodigalité physique se superposant, que le Cirque du Soleil conserve et sur lesquels il s'appuie en alternance pour l'élaboration de son esthétique: un exceptionnalisme acquis, associé plus étroitement aux acrobates aériens, et une unicité naturelle ou innée, généralement véhiculée par ces corps difformes ou différents appelés

+ + +

18. Ernest ALBRECHT, «Le nouveau cirque américain», *L'Annuaire théâtral*, n° 32, «Cirque et théâtralité, nouvelles pistes», 2002, p. 37.

19. Julie BOUDREAUULT, «Les nouveaux cirques: rupture ou continuité?», f. 69.

20. Julie BOUDREAUULT, *Le Cirque du Soleil. La création d'un spectacle: Saltimbanco*, p. 72.

21. Françoise BOUDREAUULT, *op. cit.*, p. 79.

«phénomènes», ou plus communément *freaks*, dans le langage du cirque. En conviant le spectateur à regarder les prouesses physiques, sans détour et pourtant non sans crainte, le numéro de funambule présenté dans *KOOZÁ* procède de ces présences corporelles antérieures au «personnage», celles-là mêmes qui sont plus fortement associées au cirque traditionnel qu'au nouveau cirque. Ce sont, dans le modèle de Graver, le «corps performant» et le «corps charnel» qui correspondent approximativement à l'exceptionnalisme acquis et à l'exceptionnalisme inné. Le corps performant est formé par une autorité relevant de la maîtrise technique et de l'engagement que requiert la démonstration d'une technique très exigeante. Graver précise que

l'autorité du corps performant émane de sa capacité à diriger l'attention et à se poser en point central de l'expressivité théâtrale, ainsi que de la liberté que l'institution théâtrale accorde à l'artiste d'exister en tant qu'objet d'attention. Son engagement est le résultat d'une concentration soutenue dans l'exécution de sa performance<sup>22</sup>.

L'exceptionnalisme du corps performant réside dans ce qu'il est le seul à pouvoir faire, là où son talent exceptionnel résulte de l'entraînement et des répétitions.

Exécuté par Zhang Gongli, le numéro d'équilibre sur des chaises qui clôt *KOOZÁ* fournit un exemple de numéro reposant entièrement sur la compétence technique d'un corps performant totalement absorbé par sa performance. Il fait son entrée sur la piste lentement mais avec détermination, son attention tout entière portée sur la base de quatre pieds de hauteur sur laquelle il échafaudera puis démantèlera une tour de huit chaises de bois. Chaque fois qu'il ajoute une chaise, il exécute une pose statique de force très exigeante pour les muscles abdominaux et toute la partie supérieure du corps, pose semblable à celles que font les gymnastes masculins d'élite lors des compétitions d'anneaux. Lorsque la tour atteint quatre chaises de hauteur, Zhang introduit une perche d'équilibre dans la structure, s'appuie sur une main, puis bascule dans une posture très arquée; son torse demeure à l'horizontale au-dessus du bras qui le supporte tandis que ses pieds vont presque rejoindre sa tête par-dessus son dos. À la huitième chaise, Zhang installe le dossier de la dernière chaise sur celui de la septième pour créer une structure encore plus précaire, assurée uniquement par deux des pattes de la huitième

+ + +

22. « *Its authority springs from its skills at commanding attention and serving as a focus of theatrical expressivity as well as from the license to be an object of attention that the cultural institution of theater accords the performer. Its engagement is constituted by its concentrated involvement in the activity of performance* » (David GRAVER, *op. cit.*, p. 160).

chaise. Il exécute une position d'équilibre sur les mains – une sur le dossier et l'autre sur le siège renversé de la huitième chaise; il enfle ensuite ses jambes tendues entre ses bras pour finir dans une position en «L». La tension hors du commun qui oppose la force et l'équilibre dans ce numéro sidère. Avec l'assemblage de la structure se construit le suspens: le regard ne peut se détacher de cette structure parce qu'elle donne lieu à des positions toujours plus audacieuses dans des conditions toujours plus hasardeuses. Cet acrobate démontre une sublime maîtrise corporelle; il exécute ses mouvements avec une lenteur et une douceur infaillibles et il maintient ses positions, presque sans broncher, durant un laps de temps qui semble interminable. Ce corps performant captive grâce à ses habiletés. Mieux encore, l'attention de l'acrobate dirige celle de l'assistance. Zhang se montre complètement absorbé par la tâche à accomplir. De toute la représentation de *KOOZÁ*, Zhang est le seul à ne jamais regarder le public; il regarde plutôt vers le ciel ou se concentre vers l'intérieur. Même à la fin, une fois descendu de la tour, il se relève lentement de sa position accroupie à la manière du rêveur qui s'éveille, fait un seul et lent salut en évitant les yeux avides des spectateurs, puis se retourne brusquement pour sortir en courant.

Le numéro de Zhang apparaît comme une incitation à admirer ce qu'un corps doué peut faire. Vêtu d'un costume simulant la nudité, le corps performant de Zhang – le travail de la musculature, l'étirement des ligaments – s'expose tout entier. Il monte de plus en plus haut et s'éloigne graduellement de l'assistance, ce qui renforce encore davantage la différence entre son corps et celui dit «normal» que l'on prête au spectateur. Par son attitude calme durant la performance, son costume minimal laissant voir la majeure partie de son corps et son ascension dans les airs, Zhang montre un corps auquel on voudrait ressembler. La remarque d'Helen Stoddart à propos du corps performant rêvé pourrait très bien décrire celui de Zhang: «aucune loi ne semble appesantir le corps qui exécute des figures aériennes, lequel n'est gouverné que par sa seule discipline et sa propre force». Ce corps capable, grâce à l'entraînement et à la technologie, de tromper les lois de la nature assied «le fantasme que le cirque entretient sur lui-même en un espace d'exceptionnalisme, d'évasion et de danger où les règles qui gouvernent le monde extérieur n'ont pas cours<sup>23</sup>».

+ + +

23. « [T]he body of the aerialist is weighed down by no regulation and is governed only by its singular self-discipline and strength » ; « public fantasy of itself as a space of exceptionalism, escape and danger in which the rules which seem to govern the world outside have no currency » (Helen STODDART, *op. cit.*, p. 7).



Le corps performant de Zhang (photo : Olivier Samson Arcand)

Tandis que l'exceptionnalisme acquis de Zhang réside dans la maîtrise de son corps tout le long de la performance, celui du funambule est, paradoxalement, amené par sa perte temporaire de maîtrise. Vicente Quiros Dominguez, le funambule sauteur de *KOOZÁ*, met en lumière son corps performant en affichant ostensiblement la mécanique de la performance elle-même plutôt qu'un costume ostentatoire. Les deux fois<sup>24</sup> que j'ai assisté à *KOOZÁ*, Vicente Quiros Dominguez a raté son atterrissage. Il pourrait s'agir d'une coïncidence, car le jeu de saute-mouton sur une corde raide est pour le moins difficile à exécuter. Pourtant, les membres de Los Quiros – trio issu de cinq générations d'acrobates espagnols que Vicente forme avec ses deux frères – sont réputés pouvoir sauter par-dessus deux corps accroupis en un seul bond. L'explication la plus plausible à cette quasi-erreur réside dans la longue tradition du cirque de simuler une faute ou *chiquer un ratage*. Pour l'acrobate chevronné, chiquer un ratage signifie rater expressément un élément de sa routine et tromper ainsi le public qui croit assister à un événement unique; ce faisant, il accroît l'effet de réalisme de son numéro. Duper les spectateurs de la sorte permet aussi de leur rappeler la difficulté des acrobaties, les grands risques qu'elles comportent même pour des professionnels qui les réalisent avec grâce et une apparente aisance. Le sémiologue du cirque Hugues Hottier affirme: «Ce pseudo-événement [...] communique au public une information que celui-ci ne percevait pas nécessairement dans la routine habituelle du numéro: la difficulté qui fait que l'exercice est une prouesse<sup>25</sup>.» Chiquer un ratage fait d'autant plus ressortir l'extraordinaire corps performant que cela ramène à l'esprit de l'auditoire l'entraînement et la formation qui le sous-tendent. Hottier poursuit ainsi:

Le ratage permet au numéro de quitter le strict domaine de la technique pour prendre une dimension humaine. L'artiste indique lui-même sa propre limite et témoigne de sa propre incertitude quant à sa réussite. [...] Il cesse d'être la mécanique que l'on admire pour, un instant, retrouver la faiblesse de l'être humain qu'il n'a jamais cessé d'être, malgré les apparences<sup>26</sup>.

En trahissant ses faiblesses, puis en les surmontant pour réussir le saute-mouton, ce corps performant retrace à moindre échelle le parcours qui

+ + +

24. La première fois, il s'agissait d'une avant-première, le 26 avril 2007. J'ai assisté ensuite à une vraie représentation, le 10 mai 2007.

25. Cité dans Françoise BOUDREAU, *op. cit.*, p. 82.

26. Cité dans Julie BOUDREAU, «Les nouveaux cirques: rupture ou continuité?», f. 190.

l'a mené au sommet de son art. Autrement dit, il expose son ascension à partir du stade de corps ordinaire (humain) jusqu'à celui de corps extraordinaire (surhumain). Il nous offre également un aperçu d'un autre aspect de l'entraînement de corps performant : l'entraînement à l'échec. L'entraînement vise à permettre la réussite de tous les éléments du numéro, sans aucun doute. Mais l'artiste de la corde raide apprend aussi à tomber sans se rompre le cou, à rattraper un atterrissage raté, à retrouver son équilibre<sup>27</sup>. Se réchapper *in extremis*, c'est mettre au grand jour cette part souvent cachée de l'entraînement.

Cet exemple illustre la lutte métanarrative entre la liberté et la contrainte que Paul Bouissac attribue aux corps performants aériens dans son ouvrage *Circus and Culture*<sup>28</sup>. Assurément, Vicente Quiros Dominiguez joue sa vie dans cette bataille contre la contrainte de la banalité, du conformisme ou de la régularité, sans parler de celle de la gravité. Pourtant, ce métarécit n'apparaît qu'après coup. Au moment de l'action, le corps performant captive ou absorbe l'attention en lui-même et par lui-même. Le corps performant est intrinsèquement digne d'intérêt ; il l'est par lui-même, indépendamment de ses significations potentielles. Sa virtuosité – son irréconciliable singularité – freine le cours du récit. Les éléments visuels et auditifs qui enveloppent le numéro de Los Quiros proposent une histoire de héros conquérants. La musique, toute en cuivres et en percussions, résonne du haut d'une tour de trois étages à l'ornementation complexe, qui loge les musiciens au centre de l'arrière-scène. De derrière le rideau qui cache l'échafaudage de la tour, trois hommes émergent, arborant des turbans blancs et laissant flotter leurs capes rouges par-dessus des tuniques ceinturées blanches et dorées et des pantalons de style militaire cousus de manière à donner l'impression de longues bottes<sup>29</sup>. Toutefois, lorsque l'erreur survient, le spectateur est frappé par l'image de la chute, est envahi par la peur de voir l'acrobate perdre la vie et sent sa poitrine se serrer. Retenant son souffle, l'assistance attend, les yeux rivés sur ce qu'est maintenant le corps chutant de Vicente, ses bras fouettant l'air, ses jambes pendant. Pour utiliser les mots de Roland Barthes, le corps performant est le *punctum* au *studium* de la mise en scène<sup>30</sup>.

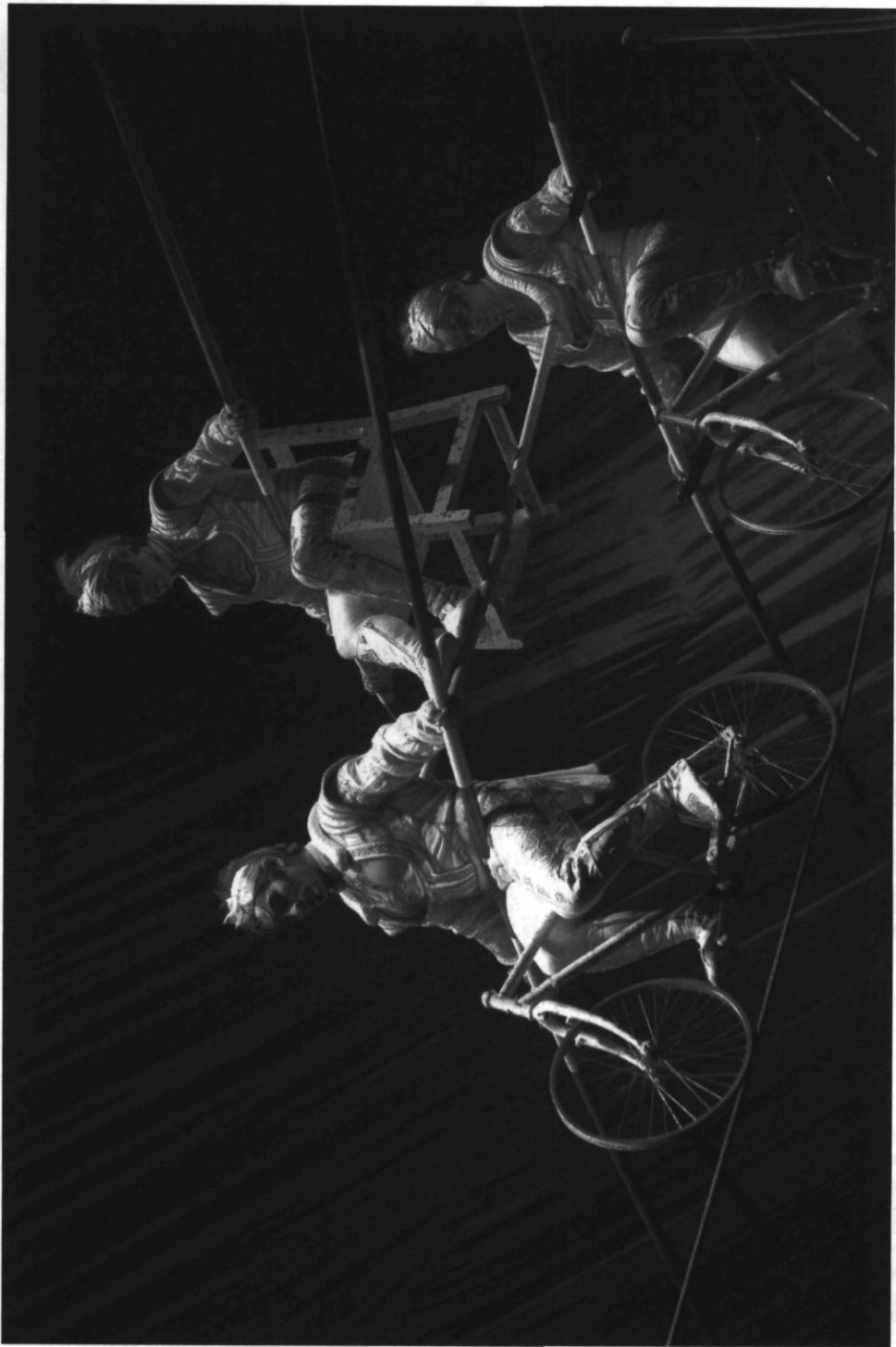
+ + +

27. LaVahn G. HOH et William H. ROUGH, *Step Right Up ! The Adventure of Circus in America*, White Hall, Betterway Publications, 1990, p. 172-173.

28. Paul BOUISSAC, *op. cit.*, p. 8.

29. Ici, la conceptrice des costumes de KOOZĀ, Marie-Chantale Vaillancourt, fait référence aux débuts du cirque où, selon l'historien du cirque et concepteur de costumes Pascal Jacob, « les premiers costumes de cirque sont des uniformes militaires » (Pascal JACOB, « L'adieu aux armes. Repères pour une analyse du vestiaire circassien », *L'Annuaire théâtral*, n° 32, « Cirque et théâtralité, nouvelles pistes », 2002, p. 109).

30. Roland BARTHES, *La chambre claire Notes sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile/Gallimard/Le Seuil, 1980, p. 30.



Los Quiros (photo : Olivier Samson Arcand)

Cet effet de rupture provoqué par le ratage chiqué n'a d'importance que parce que Los Quiros décline le recours à tout dispositif de sécurité: ses membres n'utilisent ni harnais ni filet. Si chiquer un ratage étaye l'effet de réalisme du numéro, la vraie chute ruine sa prétention par sa réalité indéniable. Les conséquences réelles, éprouvées et physiques de la chute rompraient irrémédiablement le déroulement de *KOOZÁ*. Comme nous l'avons vu, le spectre de la bien-trop-vraie chute a fait en sorte, jusqu'à *KOOZÁ*, que tous les acrobates exécutant des numéros aériens dangereux ou particulièrement difficiles étaient attachés par une longe de sécurité invisible. À ma connaissance, aucun des spectacles itinérants du Cirque du Soleil n'a utilisé de filet, de matelas ou de coussins pour protéger les acrobates aériens contre les risques de faux pas<sup>31</sup>. Bien que le matelas et la longe de sécurité aient le même but – sauver l'acrobate –, il est important de garder à l'esprit ce en quoi ils diffèrent. Le premier est installé au beau milieu de la piste; il s'expose au spectateur autant comme la promesse d'une chute (ou d'un vrai danger, du moins) que comme le sauveur potentiel. En d'autres termes, le filet, le matelas ou les coussins anticipent la chute de l'équilibriste et laissent entrevoir la fin de l'histoire. Ainsi, le chapiteau du Cirque du Soleil est habituellement exempt de ce rappel explicite et visible des conditions précaires dans lesquelles les funambules font leur apparition.

### LE CORPS CHARNEL. L'EXCEPTIONNALISME NATUREL

Dans l'univers conceptuel du Cirque du Soleil, ce qui est peut-être l'élément le plus troublant toutefois est ce que Graver nomme le « corps charnel ». Tandis que le corps « personnifiant » constitue une identité narrative et que le corps « performant » est le talent en pleine lumière, le corps charnel est l'enveloppe corporelle identitaire, non sémiotique, de la peau, des cheveux, de la chair, du sang, du gras et des muscles. Graver écrit :

Le corps charnel est l'aspect de la vie animée exempt de volition. Il est perceptible lorsque la contemplation atteint l'absolu zéro, lorsque le regard se fixe sans autre visée que le simple plaisir de voir et que l'objet exposé n'a d'autre raison d'être ou motif que celui d'être vu<sup>32</sup>.

+ + +

31. Notons que *Ka*, le spectacle du Cirque du Soleil mis en scène par Robert Lepage et qui se produit actuellement au Casino MGM à Las Vegas, s'est muni d'une toile, invisible au spectateur, au-dessous de la scène.

32. « *The fleshy body is the aspect of animate life free from volition. One can see it when contemplation reaches an absolute zero where the eye gazes without a purpose beyond the simple joy of seeing, and the object displayed has no purpose or plan beyond being seen* » (David GRAVER, *op. cit.*, p. 168).



Ce corps charnel émerge de façon plus frappante lorsque le corps performant de l'acrobate aérien connaît un échec, lorsque le ratage est réel et entraîne la mort ou la blessure d'une personne. Dans l'univers du Cirque du Soleil, ce sont les contorsionnistes qui approchent avec le plus de constance le degré charnel de la présence corporelle.

Les corps charnels se distinguent des corps performants et personifiant par la mise en spectacle qu'ils donnent à voir et par leurs configurations possibles. Les corps charnels des contorsionnistes montrent leur corps en tant que tel; l'intérêt suscité par un contorsionniste est son étrangeté par rapport aux normes de la flexibilité et de l'extension physiques ainsi qu'aux postures ou positions des parties du corps. En comparaison, les corps performants déploient une maîtrise technique qui renvoie à la formation du corps, une formation qui l'éloigne de sa contrepartie charnelle. Le corps personifiant ajoute davantage de distance entre lui-même et les corps charnel et performant, distance qui lui donne sa signification.

Tandis que les acrobates aériens luttent contre la loi externe mais naturelle de la gravité, les contorsionnistes défient les lois de l'anatomie, dont l'impact sur la structure et les fonctions du corps s'avère beaucoup plus profond. Le contorsionnisme ne fait pas qu'exposer la souplesse hors du commun, par exemple lors d'une position de jambe à l'épaule, qui consiste à exécuter un grand écart debout où la jambe vient toucher l'épaule. Il amplifie la prodigalité du corps en donnant l'impression, de manière inattendue, d'un démembrement et d'une reconstitution. Les membres sont déplacés ou tordus, comme lorsque la tête apparaît entre les jambes ou encore quand les genoux se renversent. La sensation associée à de telles distorsions en est tout autant déplacée dans la contorsion. Dans une discussion sur la contorsion érotique, plus volontiers associée aux boîtes de nuit et au music-hall qu'au cirque, Karl Toepfer soutient que l'acte de contorsion est «le plaisir d'un corps qui a fui ou transcendé la violence qui rend un corps "normal" ou "naturel" vulnérable<sup>33</sup>». Qui plus est, les contorsionnistes n'ont pas besoin de matériel ou d'instrument, contrairement aux acrobates aériens, pour exécuter leur numéro. Leur corps est leur numéro. Les contorsionnistes tirent le maximum de leur «don»; certains ont des articulations doubles, ce qui leur offre un éventail de possibilités de mouvements, et sont dotés de muscles plus souples et plus longs que la moyenne.

+ + +

33. Traduction de : « *the pleasure of a body that has evaded or transcended the violence to which a "normal" or "natural" body is vulnerable* » (Karl TOEPFER, « Twisted Bodies: Aspects of Female Contortionism in the Letters of a Connoisseur », *The Drama Review*, vol. 43, n° 1, 1999, p. 131).

On pourrait avancer que tous les corps de cirque portent en eux la marque résiduelle des *freaks* des spectacles forains. Jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle environ, ces corps ont eu leur place dans les cirques ambulants nord-américains, où ils vivaient et se produisaient<sup>34</sup>. Tant les circassiens que les phénomènes ont repoussé les limites physiques et conceptuelles des spectacles. Au cirque, les acrobates aériens s'envolent comme des oiseaux (ou des dieux); les corps acrobatiques deviennent des machines, leurs mains et leurs bras servant de trampolines et de tremplins pour lancer des projectiles humains dans les airs; les clowns sont dressés par les animaux. Dans les foires, l'existence de *merveilles de la nature* « met en péril les catégories et oppositions dominantes dans la vie sociale<sup>35</sup> »; ainsi, le garçon à visage de chien amalgame humain et canin, tandis que la femme à barbe fusionne les attributs masculins et féminins. Néanmoins, la présence du contorsionniste renforce le lien avec les *freaks*, particulièrement les *freaks* de naissance. En effet, les contorsionnistes se retrouvaient plus fréquemment dans les *freakshows* que dans les arènes de cirque, sous des noms tels que « l'homme de caoutchouc » ou « la femme-serpent ». Dans le contexte des foires de cirque, les *freaks* de naissance étaient des personnes au physique atypique, dont la « monstruosité » provenait souvent soit de malformations congénitales (des membres difformes, par exemple), d'une maladie rare (comme l'éléphantisme, dont souffrait John Merrick, celui qu'on appela « l'homme éléphant ») ou d'un déséquilibre hormonal (comme dans certains cas de nanisme). Au contraire, les *freaks* « fabriqués » sont ceux qui ont transformé leur corps pour le rendre exceptionnel; l'homme tatoué en est un exemple. Enfin, les « faux » *freaks* étaient des artistes de cirque simulant le phénomène par des costumes, une mise en scène ou des trucages et des maquillages pour tromper l'assistance et lui donner l'illusion d'une nature extraordinaire, comme dans le cas de l'homme sans tête.

Le contorsionniste est également physiquement de nature prodigieuse, même si son caractère phénoménal n'apparaît pas aussi instantanément que celui du *freak* de naissance. Tant chez le *freak* que chez le contorsionniste, c'est le corps en tant que corps qui fait le spectacle (et est exposé comme tel). Dans la tradition du contorsionnisme de foire et de boîte de nuit, les hommes accomplissaient généralement une performance en slip et

+ + +

34. LaVahn G. HOH et William H. ROUGH, *op. cit.*, p. 155-157.

35. Traduction de : « *imperils categories and oppositions dominant in social life* » (Elizabeth GROSZ, « Intolerable Ambiguity: Freaks as/at the Limit », Rosemarie GARLAND THOMSON [dir.], *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York, New York University Press, 1992, p. 57).

les femmes, en bikini, ce qui laissait voir « le rougissement de la peau, la sueur, la pression mise sur le corps<sup>36</sup> ». De surcroît, les corps singuliers des *freaks* de naissance trouvent un réel écho dans les positions typiques des contorsionnistes. Jamie Skidmore offre de bonnes raisons de rapprocher les numéros de contorsion du Cirque de leurs prédécesseurs des foires en reliant les « numéros professionnels » des contorsionnistes et les phénomènes tels que l'homme-tronc (un homme né sans bras ou sans jambes) et les jumeaux conjoints (les siamois), qui comptaient parmi les attractions principales des *side-shows*. Les postures comme le nœud humain, où les chevilles s'accrochent derrière la tête, créent une illusion d'absence de jambes. Ou encore, lorsque deux ou plusieurs contorsionnistes se lient pour former une nouvelle forme encore plus grotesque, ils invoquent les corps hallucinants des amuseurs arborant plusieurs membres (ceux dont une partie du corps est dédoublée, qui ont quatre jambes, par exemple) ou les siamois<sup>37</sup>.

Les contorsionnistes de *KOOZÁ* effectuent ce qu'on appelle une statue vivante, qui consiste en une série de poses acrobatiques de main à main produisant un effet d'instantanés maintenus durant plusieurs secondes, avant de se transformer pour arriver à une nouvelle pose<sup>38</sup>. Une bonne part de ces positions symbolisent soit des formes arachnoïdes (des scorpions par une posture d'équilibre sur les coudes, des araignées lorsque les contorsionnistes travaillent ensemble), soit Shiva, dieu hindou aux membres multiples, soit encore des animaux mythiques. Chacun de ces types représentationnels comprend un amalgame des traits des phénomènes. Le caractère statique prédominant de ces démonstrations place a fortiori les numéros de contorsion en relation avec ceux des foires. En effet, les *freakshows* étaient habituellement statiques; il s'agissait toutefois d'erreurs irrémédiables de la nature ou de curiosités et non d'habiletés. Selon Rachel Adams, dans la logique du *freakshow*, « l'immobilité de l'individu sur la scène de la foire reflète le caractère perpétuel et irréversible de sa condition. Les *freakshows* se produisent en supposant que le *freak* existe par essence<sup>39</sup> ». Par opposition, les observateurs curieux étaient mobiles, libres de circuler autour de la plateforme pour mieux les voir de tous les côtés et condenser ainsi de façon encore plus pernicieuse le récit circassien qui noue la contrainte et la liberté.

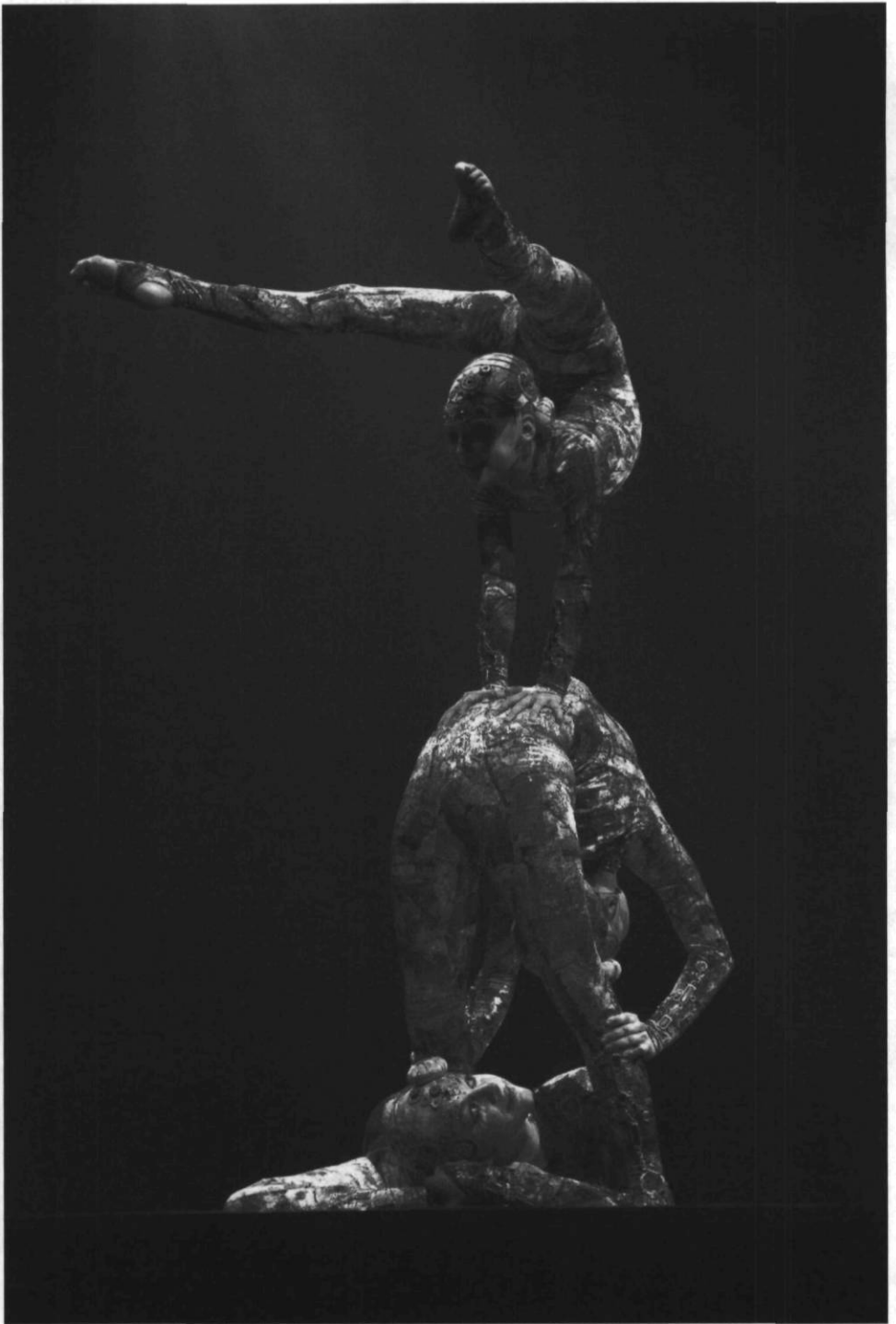
+ + +

36. Traduction de : « *the blushing of the skin, the sweat, the sense of strain on the body* » (Karl TOEPPER, *op. cit.*, p. 106).

37. Jamie SKIDMORE, *op. cit.*, f. 202.

38. The Contortion Homepage, « Living Statue Act », <http://www.contortionhomepage.com/gloss3.htm> (7 juin 2007).

39. « [T]he *freak's* stasis on the sideshow platform mirrors the enduring and irreversible quality of her condition. *Freak shows* are guided by the assumption that *freak* is an essence » (Rachel ADAMS, *Sideshow U.S.A. : Freaks and the American Cultural Imagination*, Chicago, University of Chicago Press, 2001, p. 6).



Les corps charnels des contorsionnistes (photo : Olivier Samson Arcand)

Les contorsionnistes de *KOOZÁ*, malgré une plus grande mobilité comparativement à d'autres, demeurent néanmoins exposés aux regards des spectateurs sur 360 degrés. Ils s'exécutent sur une plateforme centrale rotative, qui pivote avec constance pour montrer à l'assistance tous les angles des formes qu'ils produisent. Cette méthode de démonstration est significative dans le monde du Cirque du Soleil pour deux raisons. Tout d'abord, contrairement aux cirques européens à piste unique, les spectacles du Cirque du Soleil ne permettent généralement pas une vue sur 360 degrés<sup>40</sup>. En 1990, le concepteur Michel Crête a instauré pour le compte du Cirque du Soleil un agencement entre piste et scène qui a généré un espace de représentation à la fois théâtral et circassien. Le retour de la piste de cirque – en miniature, certes – lors du numéro pivotant des contorsionnistes confère à ce dernier une qualité d'attention particulière, qui semble prendre racine dans « le désir de fixer » ce qu'Adams considère comme « le principal moteur des *freakshows*<sup>41</sup> ». Cette fixation, ajouterais-je, cible le corps charnel, le corps (déformé, fabuleusement imparfait) en tant que chair. La seconde raison est qu'aucun autre numéro de *KOOZÁ* ne fait usage d'un dispositif comme celui des contorsionnistes. Le jongleur Anthony Gatto, par exemple, produit un effet semblable d'exposition de tous les angles en tournant à l'intérieur d'un cercle pour faire successivement face à tous les côtés. Mais le résultat de cette rotation est inverse à celui produit par les contorsionnistes ; non seulement le mouvement émane de sa propre volonté, mais il rehausse le degré de difficulté du numéro et souligne par le fait même son talent. Le mouvement des contorsionnistes, pour sa part, provient d'une source externe ; il les fixe encore davantage dans une image de boîte à musique, bien qu'ils doivent ainsi maintenir la position plus longtemps qu'ils ne le feraient normalement. De plus, leur installation sur une plateforme est empruntée des techniques des foires qui, par ce type de scène, accentuaient les différences entre le phénomène et l'observateur en établissant « une distance tout aussi hiérarchique entre le groupe de spectateurs et l'amuseur seul sur la plateforme surélevée ou dans la fosse<sup>42</sup> ». Gatto se déplace vers les spectateurs et s'en éloigne ; il exerce

+ + +

40. D'autres « nouveaux cirques » comme le Cirque Éloize et le Cirque Éos utilisent à la fois la piste et la scène et vont même jusqu'à abandonner complètement la piste. À ce sujet, consulter Julie BOUDREAULT, « Quelques rapports entre le théâtre et le cirque au Québec », *L'Annuaire théâtral*, n° 32, « Cirque et théâtralité, nouvelles pistes », 2002, p. 26-30. L'auteure attribue cette mixité de l'espace à un certain nombre de facteurs, notamment aux antécédents historiques (hippodrome, spectacles nautiques), aux impératifs esthétiques (la recherche de nouvelles arres de jeu) et à des critères économiques (il est plus rentable de louer une salle pour les représentations que de posséder son propre chapiteau).

41. Traductions de : « *the desire to stare* » ; « *primary impulse behind the freak show* » (Rachel ADAMS, *op. cit.*, p. 68).  
 42. Traduction de : « *distance as well as literal hierarchies between the group of spectators and the lone spectacle on the elevated platform or in the sunken pit* » (Rosemarie GARLAND THOMSON, « Introduction: From Wonder to Error – A Genealogy of Freak Discourse in Modernity », Rosemarie GARLAND THOMSON [dir.], *op. cit.*, p. 10).

ainsi le pouvoir de créer la distance et l'intimité. Les contorsionnistes sont plus ou moins immobiles sur la plateforme; lorsqu'ils descendent pendant les transitions d'une pose à l'autre, surtout composées de *mudras* et de pas, ils restent en groupe serré autour du cercle.

La description qui précède n'insinue pas que les contorsionnistes n'ont pas de corps performant ou de corps personnifiant. Ils s'entraînent pour modeler leurs formes, améliorer leur souplesse et ainsi construire leur corps performant. De plus, ils élaborent des personnages par l'entremise de leur tempérament, des costumes et du cadre narratif que leur procure la mise en scène. À titre d'exemple, Ame Wilson voit le numéro de contorsion de *Saltimbanco* comme un «hommage émouvant à la famille<sup>43</sup>», où l'unité du père, de la mère et de l'enfant est représentée par leurs formes entrelacées. L'inclusion de la contorsion dans les spectacles du Cirque du Soleil semble d'ailleurs devoir passer par la dissimulation presque totale du corps charnel. Dans l'histoire du Cirque, les contorsionnistes ont toujours été vêtus de combinaisons qui les recouvraient entièrement (même la tête, à l'exception du visage) et qui cachaient ainsi le corps charnel. Bien que la contraction des muscles demeure vaguement perceptible, l'uniformité des costumes couvrant complètement le corps des contorsionnistes empêche le spectateur de voir les muscles comme tels, peu importent la sueur et le rougissement. Les trois jeunes femmes contorsionnistes de *KOOZÁ* portent des combinaisons brillantes d'élasthanne aux motifs de mosaïque or et argent. D'une part, les costumes attirent le regard des spectateurs vers ces formes étincelantes bougeant étrangement sur la plateforme centrale surélevée. D'autre part, le costume reflétant la lumière empêche l'œil de s'attarder sur quelque partie du corps que ce soit. En fait, la brillance redirige le regard sur les lignes physiques des contorsionnistes ou sur les poses géométriques étonnantes que prend le groupe. Les corps charnels des contorsionnistes sont ainsi dissous dans la forme.

Pourtant, comme nous l'avons vu, les éléments de la contorsion qui la rapprochent du *freak* s'affirment et se réaffirment dans la performance. Comment peuvent-ils s'intégrer à l'univers d'exceptionnalisme convoité par le Cirque? Une des réponses possibles est en modifiant le métarécit en fonction de celui sur lequel le Cirque s'appuie. Dans les *side-show* des cirques, les anomalies physiques des *freaks* servaient à asseoir la supériorité du corps «normal» et ordinaire. Rosemarie Garland Thomson explique que

+ + +

43. Traduction de : « *moving tribute to family* » (Ame WILSON, « *Cirque du Soleil Reimagines the Circus: The Evolution of an Aesthetic* », thèse de doctorat, Département des arts théâtraux, University of Oregon, 2002, f. 84).

la contribution culturelle du *freakshow* consiste à mettre la particularité physique en évidence par un texte hypervisible par rapport auquel, par contraste, le corps quelconque de l'observateur semble non seulement neutre, mais aussi docile et invulnérable<sup>44</sup>.

Aussi les spectacles du Cirque du Soleil relèvent-ils de ce contraste étonnant entre les corps prétendument ordinaires de ses spectateurs et ceux, extraordinaires, de ses acrobates. D'ailleurs, bon nombre des spectacles du Cirque incorporent des représentants ou substituts de ces corps banals qui forment l'assistance. L'arrivée de ces personnages «normaux» dans le monde magique du Cirque catalyse l'action du spectacle. *Quidam*, par exemple, débute avec une fillette et ses parents qui ont perdu le sens du merveilleux. Un personnage sans tête tenant un parapluie et portant un chapeau melon, semblant tout droit sorti d'un tableau de Magritte, initie la famille à son monde parallèle où se produisent principalement des actes aériens transcendants. De même, *KOOZÁ* s'ouvre avec un petit enfant, un garçon cette fois que le programme nous présente comme «l'Innocent», s'efforçant de faire voler un cerf-volant et de voir ses rêves prendre leur envol. Pour sa part, *Saltimbanco* s'affiche comme le songe de son personnage central appelé «le Dormeur». Cependant, la divergence avec les *freakshows* est notable: les personnages «ordinaires» du Cirque du Soleil – les substituts du public – sortent transformés par leur expérience du merveilleux. Ainsi, *KOOZÁ* se referme sur l'Innocent maniant la baguette magique, ce qui lui confère un rôle central dans son monde fantastique. Le téléphérique de *Quidam*, structure grillagée aménagée expressément pour ce spectacle, entraîne la famille jusqu'aux cieux, les transportant et les transformant à la fois, instantanément.

En définitive, il est difficile de déterminer lequel des corps de l'acrobate est dominant dans les productions du Cirque du Soleil. Globalement, il semble que ce soit le corps personnifiant, peut-être en raison de la distance qu'il établit entre le Cirque du Soleil et l'image quelque peu clinquante du cirque traditionnel. Cette image est l'héritage des attractions des *side-shows*, désormais réduit, où les personnes handicapées ou d'origine ethnique différente étaient avilies au profit du cirque et au leur aussi, bien qu'en proportions inégales. Par ailleurs, cette image ternie découle également de la forme itinérante du cirque et des racines fortement ouvrières des

+ + +

44. « A freak show's cultural work is to make the physical particularity of the freak into a hypervisible text against which the viewer's indistinguishable body fades into a seemingly neutral, tractable, and invulnerable instrument of the autonomous will » (Rosemarie GARLAND THOMSON, *op. cit.*, p. 10).

acrobates. Comme nous l'avons vu, le corps personnifiant dissocie l'acrobate de sa *persona*; ainsi assiste-t-on à une sorte de promotion sociale par la performance puisque des ouvriers prennent des rôles de rois, de créatures mythiques ou d'hommes d'affaires. De plus, le corps personnifiant sublime le travail, manuel à la base, du corps performant en un travail symbolique professionnalisé. Dans cette rivalité pour la première place, les corps performant et charnel font fortement concurrence avec le corps personnifiant par leur nature plus individualisée et plus indépendante. Et si la plupart des productions débutent et se terminent en ramenant le spectateur à l'essentiel, c'est-à-dire au fait de dépasser les limites, le cœur des spectacles est ponctué, suspendu et même soutenu par les prouesses de ces corps étranges qui rappellent tant ceux des *freakshows*.