Agôn

**9 | 2021
Rater**

Le rater au cœur des nouvelles écritures comme stratégie pour réinventer la création circassienne à Montréal

Mathilde Perahia

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/agon/8498>

DOI : 10.4000/agon.8498

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Mathilde Perahia, « Le rater au cœur des nouvelles écritures comme stratégie pour réinventer la création circassienne à Montréal », *Agôn* [En ligne], 9 | 2021, mis en ligne le 25 septembre 2021, consulté le 19 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/agon/8498> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.8498>

Ce document a été généré automatiquement le 19 janvier 2022.

Association Agôn et les auteurs des articles

Le rater au cœur des nouvelles écritures comme stratégie pour réinventer la création circassienne à Montréal

Mathilde Perahia

- 1 Le fait d'échouer est un élément central de la performance de cirque. Chez de nombreux. ses artistes, il y a une obsession à s'attarder sur ce qui ne marche pas et à faire l'éloge de la maladresse. Perdre la face chez le clown. Tomber pour faire peur chez l'acrobate. Rater et réessayer plusieurs fois sur scène jusqu'à ce que la technique¹ soit correctement réalisée, font partie intégrante du spectacle de cirque. Échouer au cirque peut aussi bien vouloir dire manquer l'exécution de sa technique acrobatique que laisser échapper une balle sur le sol. Cela peut être anecdotique ou représenter une prise de risque physique quand il s'agit de tomber par terre depuis une certaine hauteur dans le cas d'un.e acrobate en voltige. Pour Jérôme Thomas, jongleur français ayant révolutionné la discipline dans les années 1990, c'est le fait d'échouer qui donne au cirque son essence. L'artiste frondeur n'a pas peur de dire qu'un jongleur qui ne fait pas tomber de balle pendant son spectacle n'est pas bon jongleur : « *C'est qu'il assure. Il refuse le risque. Faut pas assurer*² ».

Échouer dans le cirque, une relation paradoxale

- 2 Traditionnellement, le cirque est donc à la fois la représentation de la maîtrise technique et celle du risque de l'échec. La notion d'échec se place ici en opposition au fait d'être capable d'accomplir quelque chose. Puisque le rapport à l'échec réside alternativement dans la capacité de l'artiste à le dépasser en tentant un nouvel essai ou à l'accepter et à trouver une nouvelle manière de faire, c'est là que se loge aussi son potentiel dramaturgique et sa dimension épistémologique. Échouer, la plupart du temps, est la preuve que l'artiste repousse ses limites au-delà de sa zone de confort et

qu'il prend un risque réel, et c'est bien souvent cela que le public vient voir au cirque. Dans cette optique, l'échec se trouve être par ailleurs un dispositif maîtrisé, utilisé comme outil de composition pour renforcer l'effet « waouh ». Cette inclination vers une esthétique de spectacularisation du risque, qui existait déjà dans le cirque traditionnel et qu'on reconnaît tout particulièrement chez quelques grosses compagnies internationales telles que Le Cirque du Soleil au Québec, participe à produire une dramaturgie de la prouesse. Dans cette dernière, une place centrale est donnée à la démonstration de haute technique acrobatique. L'échec s'envisage alors comme une étape nécessaire vers, ou un frein à, la réalisation d'un objectif. L'échec se retrouve sinon simulé, tout au moins calculé et prévisible, et n'ouvrant pas toujours vers de nouveaux chemins créatifs. S'il est signe de résilience, l'échec dans la performance de cirque reflète avant tout le désir de réussir quelque chose de précis, d'atteindre un but. Il est une étape nécessaire vers un succès tel que socialement construit. Pourtant depuis quelques décennies, les formes de cirque se sont complexifiées et diversifiées notamment en Europe, au Québec. 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 populaires³ qui viennent défier la relation à l'échec. Cela est particulièrement présent dans le cirque québécois.

Singularité du cirque montréalais : la domination de la prouesse

- 3 À partir des années 1980, au Québec comme en France, le cirque connaît des évolutions majeures. Il s'insère dans les réseaux culturels et artistiques et bénéficie d'aides publiques conséquentes qui lui permettent de se développer comme une discipline artistique à part entière. Sa reconnaissance comme art a lieu en 1985 en France et plus tardivement au Québec, en 2001 seulement. Dans ce mouvement d'« artification⁴ », l'ouverture du cirque aux artistes et créateur.ice.s d'autres disciplines telles que le théâtre, la danse et les arts visuels, lui fait prendre de nouveaux chemins créatifs qui ont indéniablement participé aux esthétiques hybrides et plurielles qui l'habitent aujourd'hui⁵. Les disciplines se sont peu à peu réinventées, la relation aux agrès aussi et les écritures scéniques diversifiées dans une relation à la prouesse moins univoque.
- 4 Dans cette mouvance, le cirque montréalais offre un exemple singulier de développement. Depuis une vingtaine d'années, 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 de Montréal (ENC), 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 : « *The strength of what sprang forth contributed to reframing an understanding of the circus arts in Quebec and circus history worldwide*⁶ ». Le cirque à Montréal est aujourd'hui « *un symbole économique et culturel d'un mariage réussi entre créativité et, oui, entrepreneuriat*⁷ ». Pour répondre aux exigences de l'internationalisation des productions, il a fallu développer une esthétique adaptable à une culture « globale » et donc relativement neutre⁸. Or cette économie de production et de tournée, au sein de laquelle les spectacles jouent durant 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. L'ENC favorise

une formation hautement technique et peu axée sur le développement de la créativité et s'efforce de modeler un corps efficace pour en faire une ressource bien calibrée et optimisée, notamment pour pourvoir aux besoins des trois grosses compagnies⁹ de recruter des interprètes dont les compétences performatives sont plus valorisées que leurs qualités artistiques. De ce corps, l'acrobate-chercheur Nery 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*¹⁰ ». Sorte de transposition littérale, au cirque, du principe d'optimisation d'un produit ou d'un service, il apparaît comme un corps docile, domestiqué voire emprisonné dans la technique et dans des numéros¹¹. Ce corps ne laisse rien au hasard et doit obéir aux injonctions de l'entreprise pour être le plus utile et le plus servile possible. Infaillible en quelque sorte, immensément actifs. Or ce corps « parfait » esthétiquement et socialement, est représentatif d'une société qui dicte les paramètres de cette perfection. Finalement, ces grosses productions circassiennes au Québec sont modelées par un sensationnalisme qui valorise la productivité dans une sorte de retour sur investissement effort / effet. Nous sommes devant un cirque efficace qui répond à des attentes et où, tel qu'abordé plus haut, l'échec est avant tout un acte maîtrisé pour servir l'ambition du spectaculaire.

Un autre cirque

- 5 Pourtant, à Montréal le vent tourne et il existe dans cet écosystème circassien relativement fermé, normatif et hiérarchisé, un terreau vivant moins exposé par les feux des projecteurs et des agendas culturels, dont les artistes n'adhèrent pas aux pratiques et aux valeurs du cirque institutionnalisé et dominant qui vient d'être présenté¹². En marge des organisations qui dominent le milieu, ce cirque ne se structure pas comme une entité homogène et en totale cohésion, mais il est constitué d'une multitude de petits collectifs ou démarches plus individuelles, aux frontières plus ou moins poreuses. Ce nouveau monde artistique a émergé en réaction, mais aussi aux côtés, du circuit plus professionnel et commercial que nous venons de décrire. Il s'est d'ailleurs fait remarquer à l'été et à l'automne 2020 alors que le contexte de pandémie Covid, ayant stoppé brutalement les tournées internationales et les rassemblements de grande ampleur, exigeait des initiatives plus souples et des formes plus petites. Certain.e.s de ces artistes se réclament d'un cirque engagé¹³, c'est-à-dire d'un cirque qui revendique une posture politique en désaccord avec les orientations générales actuelles, pendant que d'autres interrogent les frontières artistiques de la discipline, remettent en question les codes qui leur ont été imposés jusqu'ici, tentent d'étirer ses contours et de proposer d'autres formats et espaces de performance. Il.elle.s s'arriment au mouvement du cirque plus global présenté plus tôt, dans lequel la notion de technique s'est élargie depuis la seule démonstration de ses « gammes », pour englober d'autres dimensions du sensible. Se faisant, il.elle.s s'inscrivent dans une démarche de renouvellement des écritures scéniques circassiennes.
- 6 Parmi les artistes québécois.e.s en question, nous porterons notre attention dans cet article sur le travail de trois artistes et d'un organisme. Inspiré des mouvements punk et artistiques européens des années 1990, Carmagnole a été imaginé en 2001 dans les lofts du 10 des Pins à Montréal, une sorte de squat d'artistes devenu quartier général de nombreux projets multidisciplinaires. Le collectif Carmagnole est né du désir de jeunes idéalistes assoiffé.e.s de liberté et d'émancipation artistique de se regrouper et a,

pendant des années, organisé un festival carnavalesque annuel de trois jours, fonctionnant entièrement sur du bénévolat, dans un champ à une heure de Montréal. Aujourd'hui, le festival n'existe plus faute de moyens humains et financiers suffisants, mais l'organisme désormais OBNL¹⁴ Les Productions Carmagnole organise des cabarets-spectacles festifs inspirés des anciens carnavaux. Plus qu'un simple spectacle, un cabaret Carmagnole représente un rendez-vous régulier où la communauté du cirque se retrouve pour regarder ensemble une sélection éclectique de numéros. C'est un moment rassembleur, une opportunité pour les membres actif.ve.s et moins actif.ve.s de la communauté de cirque du Québec de se croiser. Carmagnole se positionne volontairement en dehors du marché du cirque, ce qui le libère de la contrainte de devoir se conformer aux exigences techniques ou esthétiques d'un public habitué à une certaine idée du cirque. C'est ce qui rend unique leur espace de représentation. Du côté des artistes indépendant.e.s qui se démarquent dans la scène contemporaine de cirque à Montréal, nous présentons le travail d'Andréane Leclerc, d'Émile Pineault et de François Bouvier. Après avoir travaillé pour les grandes compagnies de renommée internationale, Andréane Leclerc, contorsionniste formée dès son plus jeune âge à l'École Nationale de Cirque de Montréal, a entrepris un travail de déconstruction de la prouesse dans sa discipline en créant des œuvres performatives qui entremêlent un travail chorégraphique, dramaturgique et visuel. Elle en a fait une maîtrise-crédation à l'Université du Québec à Montréal en 2013, dont le spectacle solo que nous aborderons plus tard, *Cherepaka*, est issu. Émile Pineault est un artiste de la relève, lui aussi anciennement diplômé de l'École Nationale de Cirque de Montréal, et qui s'est depuis fortement rapproché des milieux de la danse et de la performance. En 2019, il crée *Normal Desire* un spectacle qui questionne le corps et le geste de l'artiste de cirque et qui lui fait prendre ses distances avec sa discipline d'origine. Enfin François Bouvier, ancien étudiant de l'ENC, est fil de fériste, une discipline peu prisée des gros recruteurs locaux, ce qui l'a amené à faire de la tournée avec des cirques en caravanes et chapiteaux et à jouer dans des cabarets allemands. De retour au Québec, il a entamé une remise en question des valeurs communiquées par le spectaculaire et le beau dans le cirque. Les données exploitées dans cet article sont tirées de deux études de terrain ayant eu lieu entre le début de l'année 2019 et l'été 2020 dans le cadre d'une thèse de doctorat et pour laquelle nous avons effectué des observations de performances, des analyses de captations vidéo de spectacles ainsi que des entrevues avec les artistes de ces créations.

- 7 Dans le cas de ces performances, la mise en scène de la prouesse a cédé le pas à d'autres types d'écritures scéniques qui entretiennent un rapport différent à l'échec jusqu'à changer l'appréhension même de la notion. Ces démarches performatives valorisent l'essai pour ce qu'il est et enjoignent 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. C'est pourquoi nous souhaitons argumenter que, plutôt que de l'échec, c'est à partir de la notion de rater telle qu'elle trouve des bases conceptuelles dans la pensée *queer* que peuvent se penser les performances de ce cirque-là. Nous utiliserons ainsi le rater comme outil heuristique pour analyser ces nouvelles manières de créer. L'objectif de cet article est de présenter cette appréhension du rater et son expression dans les esthétiques et formes performatives de cirque en question. Dans la prochaine partie, nous clarifierons ce que nous entendons par le rater ou le ratage en identifiant certains éléments, issus entre autres, de la pensée de Jack Halberstam, et qui nous serviront de critères d'analyse pour étudier les enjeux socio-performatifs de ces créations. Dans un second temps, nous développerons l'argument selon lequel ces réinterprétations du

rater dans ces performances sont une posture créative qui donnent lieu à un nouveau type de cirque.

Une perspective *queer* du rater

- 8 La notion de rater ou de ratage que nous développons 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 Jack Halberstam, auteur *queer* d'un ouvrage intitulé *The queer art of failure*. Le rater est un processus qui représente une menace dans un système productif. Il est envisagé et assumé comme volonté de non-production, non-reproduction et ultimement comme quête d'utopie. Le philosophe américain 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 » comme le fait de souhaiter reproduire un modèle dont on a hérité, de transmettre du passé pour construire une situation pérenne. En effet, dans la pensée conventionnelle, les personnes ou actions qui ratent se trouvent en situation d'échec car elles sont jugées incapables d'incarner les valeurs de production et reproduction, dans une logique de transmission verticale, si absolues dans la société actuelle¹⁵. Le monde est organisé en catégories polarisées, classifiables, et régi par un système de prévisions et d'anticipations. Ainsi, nous dit Halberstam, la vie telle qu'elle s'appréhende désormais, n'accepte pas l'imprévisible, l'invisible, l'incompréhensible. « *The unpredictability*¹⁶ », c'est-à-dire ce qui ne peut pas être prévu à l'avance est source d'instabilité, de stress et se trouve fortement culpabilisé dans la société. Dans ce contexte, l'improvisation serait donc un acte de rébellion et le rater s'érigerait par sa 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 world¹⁷.

- 9 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'auteur 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.
- 10 Parallèlement et de manière complémentaire, la vision *queer* du rater portée par le chercheur José Esteban Muñoz est celle d'un « horizon¹⁸ » qui n'est pas une limite, ni une fin en soi mais qui est plutôt l'horizon d'une conception du monde 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*¹⁹ », le « *not-yet-here*²⁰ », désirer autrement, ce que le rater d'Halberstam, d'une certaine façon, favorise. 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 du ratage, formalisé par la pensée *queer* dans cette étude de la performance du cirque, et s'incarnant dans le processus du rater, représente-t-il un refus des traditions et des conventions, et un désir de se projeter dans une manière alternative de créer. Revendiquée par les artistes Émile Pineault et François Bouvier, mais pas comme telle à Carmagnole ni chez Andréane Leclerc, la pensée *queer* guide notre étude de manière relativement métaphorique. Comme dans la pensée *queer*, les dimensions

associées au rater sont à la fois très concrètes et symboliques. Dans cette perspective et d'après notre analyse, nous explorerons le concept de rater comme capacité à se renouveler en engageant un nouveau processus à partir d'actions de désapprentissage, délestage, dé-hiérarchisation pour *in fine* faire de la place à du nouveau en termes de création.

Rater pour se renouveler

Désapprendre pour se libérer

- 11 Un cabaret Carmagnole est un espace de représentation de cirque tel qu'il en existe peu à Montréal : un espace pour dédramatiser la performance, en tant qu'objectif de réalisation quel qu'il soit. En cela, Carmagnole lutte contre la norme de productivité qui domine le cirque québécois et qui s'accompagne du risque de formatage de ses artistes dans un système qui laisse peu de place au doute et à l'imperfection. Carmagnole se présente comme une plateforme d'essais pour les artistes, une scène d'explorations où ces dernier.e.s peuvent montrer de nouvelles créations, de nouvelles techniques ou encore des étapes de travail dans un environnement bienveillant. « *Si tout le monde venait avec un numéro super ficelé, super terminé, je ne sais pas si ça l'intéresserait. Elle [Éliane Bonin²¹] est contente de nous voir tenter des choses* » nous dit un.e des artistes d'un spectacle. Le cabaret est une surprise, il se crée sur le moment, il n'a pas été répété et nombre de numéros et interventions sont en partie improvisés. C'est une opportunité pour tester des choses, 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 ratage 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 de chercher à montrer ou de 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 (2019) parle d'« *exploration improductive* » où l'improvisation permet d'assumer l'imprévisible et 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. Désapprendre pour se déformer et pouvoir créer du nouveau. 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. Dans ce contexte, les professionnel.le.s de grande renommée, en sortant du cadre 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 mises à mal, 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. Les potentiels sont inversés.

Carmagnole offre la possibilité de se détacher de l'égo induit par la peur d'échouer sa prestation. Une opportunité de se défaire des attentes qu'on projette sur soi et qui limitent sa créativité et sa liberté d'entreprendre : « *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'Halberstam²². Une ancienne diplômée de l'ENC, 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 Montréal²³] [...] 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* ». Offrir une place à l'expérimentation, à l'erreur et à l'imprévisible est alors une forme de résistance et un acte d'engagement pour une autre vision du cirque. Puisque la réalisation d'une technique ou d'une esthétique identifiable 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 d'échec. Mettant en avant la multitude de subtilités qui existent entre ces deux pôles, elle les rend ainsi inconséquents. Le ratage dans ces espaces d'explorations créatifs peut être mieux compris comme une catharsis et joue avant tout un rôle de régénération de la créativité circassienne montréalaise.

Décortiquer et se délester

- 12 À Carmagnole, dans *Le Cabaret du corps dada*, un jeune acrobate radical, récemment diplômé de l'ENC propose une performance non acrobatique qu'il appelle son « essai », où aucune de ses tentatives n'aboutit. De raté en raté, 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 improvisé sur scène pour l'occasion, en fonction des émotions qui traversent l'artiste pendant la représentation, ce qui donne lieu à une structure fortement performative et inclassable en termes de genre.
- 13 La notion de rater comme non production et non reproduction se déploie donc d'abord dans un rejet de la technique circassienne et de la maîtrise. Or, le défaut de réalisation de figure²⁴ et de quête de sensationnalisme change fondamentalement le processus créatif ainsi que le type d'œuvre qui en émerge. La création d'Andréane Leclerc *Cherepaka* qui se déploie comme un tableau vivant en est un exemple parlant. Sur scène, l'artiste est placée sur une plateforme un peu surélevée entourée d'un faisceau lumineux blanc en bas et un rectangle de lumière encadre l'artiste. Dans la poursuite d'une réflexion sur une nouvelle écriture du corps à partir de la contorsion, A. Leclerc a commencé par décortiquer et référencer les micromouvements impliqués dans chacun de ses gestes acrobatiques pour constituer un système de données qui puisse se traduire, au niveau « dramaturgique », en un code d'écriture. Dans cette « dramaturgie du corps » comme elle l'appelle, l'effet de virtuosité associé à une position de contorsion - la figure - est atténué par le fait qu'il n'est plus une fin en soi. Il inclut la totalité des actions, plus ou moins infimes, qui y mènent, sans mettre d'emphasis sur l'atteinte d'une apothéose. Ainsi le mouvement continu de la colonne vertébrale qui se

plie lentement comporte en lui-même une intention dramaturgique et dissimule la technique. C'est le chemin qui mène vers une position qui importe et non pas le but final s'y exposer. En mettant en échec la représentation habituelle de la contorsion, en niant les figures et ne s'y installant jamais, A. Leclerc déjoue le jeu de fascination/répulsion qu'inspire la contorsion. L'enchaînement traditionnel de figures qui constituent le numéro est transformé en ce que la créatrice nomme un « *voyage dans [s]on corps* », une traversée dans l'idée de « *devenir sensation, devenir formes* » selon ses termes. La forme artistique s'en retrouve modifiée. Le mouvement est évolutif, bien qu'avec des ruptures dans le rythme et dans la forme, et l'œuvre évoque un tableau ou une sculpture mouvante.

- 14 Issu de la même formation qu'A. Leclerc mais dans une autre discipline, 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 de faire sensation. L'approche du mouvement d'Émile Pineault son rapport à l'espace, sa relation à la douleur et au dépassement de soi en sont les résultats. Dans *Normal Desires* en 2019, il offre sa lente mue par une approche somatique, tentant d'extraire sa carcasse de son carcan en empruntant d'autres chemins corporels. 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 rien, E. Pineault cherche inlassablement à s'en libérer. Refusant d'aller au bout de la technique qui lui permettrait de faire advenir les formes apprises, il nie ses compétences pour critiquer l'automatisation du corps, devenu machine, de l'acrobate. E. Pineault interroge l'empreinte que le cirque laisse dans le corps d'un artiste en refusant de reproduire les techniques acrobatiques qui forment son bagage. Petit à petit, par ses ratages, il se laisse emmener par de nouvelles modalités de mouvements vers un autre type de composition gestuelle. 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.

Processus et dialogue

- 15 Dans ces deux cas comme à Carmagnole, ce qui intéresse les artistes dans la création est l'exploration et non plus le point d'arrivée en soi, l'expérience vécue plutôt que la réalisation. Ce processus habituellement cantonné à l'étape de la recherche artistique et menant finalement à la production d'une forme aboutie, se retrouve désormais au cœur de ces nouvelles œuvres. Le dernier spectacle d'E. Pineault, *More than Things*, en collaboration à la mise en scène avec la circassienne montréalaise Claudel Doucet, prend la forme et le nom de laboratoire public et non pas de spectacle, assumant ainsi complètement une forme en éternel développement et devenir. Sur scène avec la danseuse Nien Tzu Weng, il et elle explorent publiquement les possibilités de la performance. Émile (2020) parle ainsi d'« *un projet qui bouge constamment. Un projet qui ne sera jamais vraiment fini* ». Dans son prochain projet, plutôt que de créer un spectacle bouclé, A. 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 pièce s'appelle *À l'est de Nod*, est inspirée de *L'errant, prologue des legs de Caïn* de Leopold von Sacher-Masoch, et la thématique directrice est celle de repousser les limites qui nous enferment et nous contraignent. De même que la poursuite d'un quelconque objectif technique est dépassée, c'est l'existence même d'une finitude, du point

d'arrivée, qui est mise à l'épreuve. La pièce est une déambulation, construite en trois performances simultanées dans des espaces séparés. La partie solo n'a pas été composée *per se* mais elle est dessinée mentalement comme une sorte de chemin sensoriel à suivre, dont certaines étapes sont des états par lesquels se laisser traverser comme par des courants : « *Ça naît et ça meurt, ça passe par être à l'écoute des propositions, sans suivre une dramaturgie* » (Leclerc 2020). L'errance ne connaît aucun but, aucun résultat, aucune inhibition et aucun formatage. C'est le mouvement comme voyage sensoriel qui crée les formes. A. Leclerc parle de reprogrammation des limites physiques mais aussi des limites psychiques, sociales, politiques, économiques, ce qui n'est pas sans faire écho aux pensées d'Halberstam et de Muñoz. Elle parle de « *narration par le corps*²⁵ » où le corps est en relation directe avec celui du.de la spectateur.rice, suggérant ainsi une dramaturgie d'un nouveau type. Il est non pas démonstration d'expertise mais dialogue dans lequel le vécu de l'artiste et le perçu du.de la spectateur.rice se rencontrent à des endroits imprévisibles.

Dé-hiérarchiser

- 16 Enfin, parmi les éléments qui sous-tendent l'inclination au désapprentissage et à la déconstruction de la forme, on retrouve aussi un certain refus politique de transmettre. L'oubli mis en avant par Halberstam se traduit dans certaines démarches par un désir de se nier et de se faire oublier en tant qu'artiste, mais également en tant qu'individu. Aussi, ces dernièr.e.s prônent une négation des savoirs et se refusent le droit à être celles et ceux qui peuvent faire, simplement parce qu'ils ont été au bon endroit, au bon moment. François Bouvier, jeune artiste dans la vingtaine, 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. Sorte d'actes nihilistes portant l'intention candide de réparer le passé. F. 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.* » Un contre-pied total, en effet, de ce qu'on attend d'une performance de cirque. Ces artistes qui ne savent plus comment « bien faire » refusent aussi les carcans, et rejettent les identités et les assignations en tous genres. Pour faire de la place entre les catégories qu'il n'accepte plus, F. Bouvier crée du vide. Dans sa création en cours, *I miss grandma so sad*, son fil de fer, son partenaire de scène, est bien là mais il n'est que très rarement utilisé. Lorsque F. Bouvier monte dessus c'est pour redescendre aussitôt et l'observer de loin. À moitié nu et en talons, il marche, tourne en rond autour de son tapis d'acrobatie, avant de s'y laisser tomber, regarde des extraits vidéos de nature préenregistrées avec voix off. Il cherche à effacer complètement le caractère extraordinaire du corps circassien mais aussi la place privilégiée de l'homme blanc. Sur scène, à la fin, le corps de F. Bouvier n'obéit plus, comme une musique qui *bug*. Ne reste que l'absence de cirque qu'on attend et qu'on fantasme sans jamais qu'il n'arrive, laissant devant nous un vide sidéral. Selon lui, cela sert à exprimer beaucoup d'angoisses 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 que sont « *l'ironie, la nostalgie et le self-defeating* ». La création de cirque tend ici vers la Performance. Il est intéressant d'ailleurs de rappeler que la performance *queer* axe en partie sa dramaturgie sur l'idée du « *spoil* »,

qui signifie gâcher. Dans cette même idée de raté-gâchis-oubli, on pourrait considérer que l'acrobate fait un geste politique en gâchant intentionnellement un spectacle lorsqu'il refuse de partager son savoir avec le public. La démarche créative d'E. Pineault passe elle aussi par l'idée de se retirer, de faire des arrêts, des vides et silences, « *pour permettre à autre chose de naître, des espaces autres* » nous dit-il. Chez lui, ce penchant s'exprime par un désir de dé-hiérarchisation. Sa prochaine création *More than things* développe un écosystème où tous concepts, idées, temps, sons, corps, objets cohabitent au même niveau avec la même importance. Dans *Normal Desires*, E. Pineault interagit avec une machine à fumée, un néon et un ballon promotionnel. Le ballon se gonfle et se dégonfle pitoyablement devant l'artiste. F. Bouvier a rempli la scène d'objets qui le représentent : 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 ici à l'œuvre. D'un côté, ces objets semblent être d'une futilité absolue, 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. 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 ne l'est plus ou, en tout cas, vient défier une 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. Il est tout aussi futile et tout aussi important. Les mises en scène d'E. Pineault sont des « *écosystèmes qui cohabitent* » et les performances se déploient dans les relations qui s'instaurent entre les corps et les objets.

- 17 Dans les deux cas, comme aussi à Carmagnole, on lit en sous texte l'échec de la suprématie de l'Homme - et de l'homme - sur le monde. 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 *Qu'est-ce qu'une vie bonne ?* de Judith Butler (2014) où elle donne à ce genre de posture par le « 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 interdépendante²⁶. »

Finalement

- 18 Les créatrices et créateurs de ce néo-cirque montréalais cherchent à se dés-identifier d'un système de pratiques et de ses reproductions de savoirs. Dans leurs démarches, les techniques disciplinaires habituellement au service d'une forme, ou d'une figure, précises et reconnaissables, s'effacent pour ne laisser place qu'au souvenir de ces techniques réinterprétées à partir d'un senti, qui devient ainsi générateur d'autres

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, ce cirque n'a plus de salto, c'est-à-dire de prouesse telle que généralement envisagée, mais l'incarne autrement grâce à la mémoire et par les sensations, après avoir entrepris un acte d'oubli. Pour cela il faut « *ne pas avoir peur du vide* » comme le dit A. Leclerc et le montre F. Bouvier.

- 19 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 Jack Halberstam le décrivait pour l'acte *queer*. Cela permet de faire de la place à ce que ce dernier (2011) nomme comme « 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 de l'esthétique finale. « *On a tous envie de défaire quelque chose* », me dit E. Pineault quand je lui demande ce qui les rapproche, en tant qu'artistes. Finalement, ce processus de déconstruction, exprimé conceptuellement et symboliquement dans cet article par la notion de rater, donne lieu à des explorations perpétuelles d'un corps en relation, explorations qui se révèlent centrales dans ces nouvelles écritures et ultimement, dans ces performances.
- 20 L'effacement des disciplines de cirque dans ces créations s'accompagne d'un floutage des disciplines artistiques. Cirque, danse, performance s'entremêlent et ne se distinguent plus. Aussi la nouvelle acception de l'échec, détrôné ici par le rater, dans la création de cirque telle que nous l'avons présentée semble-t-elle représenter un monde artistique en mouvement, dont les délimitations et les catégories, ainsi rendues plus malléables, se déplacent. L'intention est aussi philosophique, il s'agit de prendre en compte le fait que nous sommes intrinsèquement et immuablement en relation avec le monde plutôt qu'en train de la maîtriser. La performance issue de ces démarches n'est plus pensée pour être lisible, mais vécue et perçue par l'intermédiaire de tous ses sens. Aussi, assistons-nous à un type de performance de cirque qui se déploie avant tout au travers du sensible, ce qui constitue une perspective nouvelle pour le cirque montréalais.

BIBLIOGRAPHIE

BUTLER, Judith, *Qu'est-ce qu'une vie bonne ?*, Paris, Payot et Rivages, 2014

COVEZ, Corinne, « Pratique artistique : Un rapport à soi, aux autres et au monde : l'éducation par le cirque, l'école du vivre », thèse de doctorat, sous la direction de Mme Lassus et de M. Vulbeau, Université Charles de Gaulle Lille 3 et Université Paris Ouest Nanterre La Défense Paris 10, 2012.

GUYEZ, Marion, « Hybridation de l'acrobatie et du texte sur les scènes circassiennes contemporaines. Fictions et représentations », thèse de doctorat, sous la direction de Mme Plana et M. Ortel, Université de Toulouse Jean Jaurès, Toulouse, 2017.

EDELMAN, Lee, *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, Durham, Duke University Press, 2005.

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et Punir*, Paris, Gallimard, 1975.

FRICKER, Karen, « Le goût du risque : KÀ de Robert Lepage et du Cirque du Soleil », dans *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 45, 2006.

HALBERSTAM, Jack, *The queer art of failure*, Durham, Duke University Press, 2011.

JACOB, Pascal, « The Québécois circus in the concert of nations: exchange and transversality », dans Louis Patrick LEROUX et Charles BATSON, *Cirque Global Quebec's expanding circus boundaries*, Montréal, McGill Queen's University Press, 2016.

LAVERS, Katie, LEROUX, Louis Patrick et BURTT, John, *Contemporary Circus*, Londres, Routledge, 2019.

LECLERC, Andréane, « Entre contorsion et écriture scénique : La prouesse comme technique évocatrice de sens », mémoire de maîtrise, sous la direction de Mme Lesage UQAM, 2013.

LEROUX Louis Patrick et BATSON, Charles, *Cirque Global: Quebec's Expanding Circus Boundaries*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2016.

MUÑOZ, Jose Esteban, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York, New York University Press, 2009.

NERY, Marcos, « Vers le corps acrobate : À la recherche des moyens expressifs du corps scénique au cœur du processus de création de Mythe-Jeux de refus » sous la direction de Mme Alepin et Mme Thais, Montréal / Sao Paulo, UQAM / Université de Sao Paulo, Montréal, 2019.

SPIEGEL, Jennifer, « Social Circus: The Cultural Politics of Embodying "Social Transformation" », dans *The Drama Review*, n° 60, 2016.

NOTES

1. 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.

2. Voir Jérôme Thomas dans Corinne Covez, « 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 III, 2012, p. 99.

3. Voir Marion Guyez, « Hybridation de l'acrobatie et du texte sur les scènes circassiennes contemporaines. Fictions et représentations », thèse de doctorat, sous la direction de Mme Plana et M. Ortel, Université de Toulouse Jean Jaurès, Toulouse, 2017.

4. *Ibid.*

5. Katie Lavers, Louis Patrick Leroux et John Burt, *Contemporary Circus*, Londres, Routledge, 2019, p. 61.

6. Pascal Jacob, « The Québécois circus in the concert of nations: exchange and transversality », dans Louis Patrick Leroux et Charles Batson, *Cirque Global Quebec's expanding circus boundaries*, Montréal, McGill Queen's University Press, 2016, p. 32.

7. Louis Patrick Leroux et Charles Batson, *Cirque Global Quebec's expanding circus boundaries*, Montréal, McGill Queen's University Press, 2016, p. 3.

8. Voir Karen Fricker, « Le goût du risque : KÀ de Robert Lepage et du Cirque du Soleil », dans *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 45, 2006.
9. Le Cirque du Soleil, le Cirque Éloize et les 7 doigts.
10. Marcos Nery, « Vers le corps acrobate : À la recherche des moyens expressifs du corps scénique au cœur du processus de création de Mythe-Jeux de refus » sous la direction de Mme Alepin et Mme Thais, Montréal / Sao Paulo, UQAM / Université de Sao Paulo, Montréal, 2019, p. 38.
11. Voir Katie Lavers, Louis Patrick Leroux et John Burt, *op. cit.*
12. Voir Louis Patrick Leroux et Charles Batson, *op. cit.*
13. Voir Jennifer Spiegel, « Social Circus: The Cultural Politics of Embodying "Social Transformation" », dans *The Drama Review*, n° 60, 2016.
14. Organisme à But Non Lucratif.
15. Jack Halberstam, Jack, *The queer art of failure*, Durham, Duke University Press, 2011, p. 95.
16. *Ibid.*
17. *Ibid.*, p. 2-3.
18. Voir Jose Esteban Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York, New York University Press, 2009.
19. *Ibid.*, p. 12.
20. *Ibidem.*
21. NDLA. Une des fondatrices de l'organisme et l'actuelle programmatrice.
22. Jack Halberstam, *op. cit.*, p. 121.
23. NDLA.
24. La figure qui est un mélange de formes instituées reconnaissables, de « répertoire » si on ose dire, et de digressions créatives. C'est par l'agencement d'une pluralité de figures que se constitue ensuite un numéro, dont la trame se construit avec une progression dramatique suivant la hausse de la tension qui accompagne l'exécution de figures de plus en plus risquées.
25. Voir Andréane Leclerc, « Entre contorsion et écriture scénique : La prouesse comme technique évocatrice de sens », mémoire de maîtrise, sous la direction de Mme Lesage UQAM, 2013.
26. Judith Butler, *Qu'est-ce qu'une vie bonne ?*, Paris, Payot et Rivages, 2014, p. 108.

RÉSUMÉS

Le fait d'échouer est un élément central de la performance de cirque. Ces dernières décades, le cirque a beaucoup évolué et la dramaturgie de la prouesse a cédé le pas à d'autres types d'écriture. À Montréal, certain.e.s artistes développent un cirque humble et proche des arts de la performance. Un cirque où le déformatage esthétique passe par le défaire et le désapprendre, et dans lequel le rater occupe une place centrale. Rater n'est plus ici une nouvelle tentative pour atteindre un objectif défini à l'avance, réaliser une figure préétablie. Rater c'est faire table rase du passé, laisser advenir l'imprévu. Pour beaucoup de ces artistes, formé.e.s et formaté.e.s dans les grandes écoles et compagnies québécoises, pratiquer le ratage engage un processus de mutation. En résonance avec la pensée d'Halberstam (2011), le refus de la prouesse et de la figure s'érige en non-reproduction des codes du cirque comme système connu et hérité et en non-production des exploits physiques attendus. À partir d'une vision presque utopique du rater,

entre négation et relation, les artistes créent de nouvelles formes performatives. Sous-tendu par une pensée *queer*, qui précise cette notion, cet article se base sur l'analyse des travaux de trois artistes et d'un collectif d'une scène montréalaise « alternative » : Andréane Leclerc, Émile Pineault, François Bouvier et Carmagnole, et fait l'hypothèse qu'en donnant des nouveaux rôles et sens au rater, le cirque réussit une fois encore à se réinventer.

INDEX

Mots-clés : cirque, Perahia (Mathilde), performance, Montréal, échec

AUTEUR

MATHILDE PERAHIA

Doctorante en Humanités à l'université Concordia