

Françoise Boudreault

Acrobatie aérienne et théâtralité

Depuis une vingtaine d'années, les arts du cirque connaissent un essor remarquable. L'acrobatie aérienne participe à cette évolution et, avec l'invention d'appareils tels le filet aérien^{*1}, les tissus aériens^{*} ou les chaînes aériennes^{*}, de nouvelles images ont fait leur apparition dans le ciel du cirque. La situation de l'acrobatie aérienne dans le cirque traditionnel et dans ce qu'on appelle le nouveau cirque² sera brièvement dépeinte dans cet article. Cette pratique artistique sera aussi abordée en considérant les appareils et le métier d'acrobate, de même que les notions de numéro et d'interprétation. Depuis plus de deux siècles, le cirque traditionnel présente des numéros d'acrobatie aérienne. L'effet sensationnel fait partie de l'horizon d'attente du spectateur qui assiste à ce type de numéro. À un travail de perception visuelle, auditive et kinesthésique, la théâtralité vient ajouter une couche supplémentaire, et c'est dans la capacité du spectateur de sémiotiser qu'elle trouvera son amplitude. Généralement définie comme étant ce qui constitue l'essence du théâtre³, la théâtralité est souvent exploitée par les artistes du cirque. Quelles en sont les manifestations dans l'acrobatie aérienne ?

1. Le lecteur trouvera les mots suivis d'un astérisque dans un glossaire à la fin de cet article.

2. « À l'aube des années 1970 [...] le cirque contemporain se structure. Il opte dès ses premières créations pour une esthétique de la déconstruction : un moyen dynamique de modifier ses codes de perception et de s'affranchir de la contrainte du numéro, de créer un spectacle capable d'intégrer à la fois musique, danse, jeu et technique circassienne, mais aussi d'utiliser une seule discipline pour écrire l'ensemble de la représentation » (Jacob, 2002 : 32). Voir aussi le chapitre « 1970-1990, le nouveau cirque », dans *Le cirque : du théâtre équestre aux arts de la piste* de Pascal Jacob (2002), p. 136-179, ainsi que la thèse de Julie Boudreault « Les nouveaux cirques, renouveau ou continuité ? » (1999).

3. Notamment par des théoriciens comme Roland Barthes (1964), Josette Féral (1988), Yves Thoret (1993), Patrice Pavis (1996) ou Anne Ubersfeld (1996).

Un peu d'histoire et quelques définitions

L'aérien au passé

Dans la Grèce antique, plusieurs mots désignaient les danseurs de corde : *neurobates*, *oribates*, *shoenobates* et *acrobates*. Sur une corde lâche et tendue, ils exécutaient différents exercices⁴. Par la suite, les Romains utilisèrent le terme de *funambules** pour désigner les danseurs de corde (Depping, 1886 : 174). Si on peut penser que les danseurs de corde de l'Antiquité sont les ancêtres des acrobates aériens, les traces trouvées par les historiens sont plus récentes : des gravures du XVIII^e siècle montrent de la danse de corde*, et on y « remarque [...] que la corde est détendue et que l'acrobate [...] s'y suspend en diverses positions et s'y balance, préfigurant des exercices qui seront plus tard exécutés sur un trapèze » (Adrian, 1988 : 9). Le premier nom d'acrobate à la corde volante* mentionné par l'historien du cirque Paul Adrian est celui de Balthasar Sigriest, retracé en 1762, suivi de celui d'Hiram Franklin, retracé en 1851 (p. 10). L'appareil aérien le plus connu, le trapèze, a été inventé par le colonel Amoros qui, inspiré par des acrobates italiens, le mit au point dans un gymnase militaire, aux environs de 1813. À l'origine, il avait une forme triangulaire, puisque les deux cordes qui soutenaient la barre (le bâton) se rejoignaient en un seul point d'accrochage. Vers 1850, à l'extérieur de l'hippodrome de Paris, un trapèze fut accroché à un ballon, et les élévations de l'aéronef faisaient aussi partie de la démonstration. « À la même époque, Henri Maitrejean, disciple d'Amoros se révélait chez Dejean où il travaillait la corde lisse*, les anneaux* et le trapèze fixe* [...] Auparavant, le seul agrès* pratiqué au cirque était la corde volante » (Thétard, [1945]1947 : 133). Toujours en 1850, des gymnastes italiens, les frères Francesco, se produisaient chez Astley⁵. À son entrée au cirque, le trapèze ne constitua pas une attraction sensationnelle, mais il permit au monde fermé des artistes de la piste de s'ouvrir à celui des gymnastes. L'emploi du trapèze fut modifié en 1859, par Jules Léotard, gymnaste originaire de Toulouse, qui inventa le trapèze volant*, en se déplaçant d'un point à un autre en changeant d'appareil.

4. « Les uns, suspendus par les pieds, tournaient autour de la corde, comme une roue autour de son essieu ; les autres, couchés sur l'estomac, les jambes et les bras étendus dans le vide, glissaient de haut en bas avec la rapidité d'une flèche détachée de l'arc ; ceux-ci couraient sur une corde tendue obliquement ; ceux-là se contentaient de marcher sur une corde horizontale, mais ils s'y livraient à des sauts et à des tours avec la même assurance que s'ils avaient marché sur le vulgaire *plancher des vaches*. Ils s'y tenaient avec ou sans balancier... » (Depping, 1886 : 172-173).

5. Même si le forain John Williams (vers 1620) ou Jacob Bates (en 1764) présentèrent des spectacles mêlant animaux et acrobates, la première piste circulaire fut construite par Philip Astley, un cavalier militaire au chômage, en 1768 : « [L]'histoire choisira de garder le nom d'Astley pour entériner l'apparition d'une forme neuve de spectacle vivant » (Jacob, 1996 : 21).

Longtemps les exercices aériens furent considérés comme trop acrobatiques par les gymnastes et trop gymnastiques par les gens de cirque qui transformèrent la démonstration gymnique en attraction. C'est le cas de la corde verticale – ou corde lisse – qui, d'abord confinée au gymnase, a pris sa place au-dessus de la piste en tant qu'intermède acrobatique durant le montage de la cage aux fauves, par exemple. Au début du siècle, pour se rendre à son trapèze, Lilian Leitzel se servait d'une corde lisse sur laquelle elle exécutait une montée avec une série de planches roulées*⁶. Le même exploit était repris par Chrysis de La Grange qui se fit avantagement connaître à la corde lisse, en 1938, avec un numéro où elle mariait gymnastique et chorégraphie. Dans les familles circassiennes, un des membres complète souvent le programme-maison par un numéro de corde lisse.

L'aérien est entré dans l'ère moderne avec le trapèze volant et des appareils aussi étonnants que le trapèze comète*⁷ ou l'échelle du diable*⁸, qui ne sont pas devenus des classiques, mais qui ont provoqué leur part de sensations fortes en leur temps. L'évolution des techniques acrobatiques a été marquée par l'utilisation du filet et de la longe*, qui a permis aux acrobates de développer des prouesses inédites.

Appareils et acrobates : définitions

Si dans l'esprit de plusieurs, l'acrobatie aérienne correspond souvent au trapèze volant qu'on voit sous les chapiteaux des cirques, en réalité, elle englobe une multitude d'appareils et de spécialités. L'acrobatie aérienne dont il sera question dans cet article inclut des appareils rigides (cerceaux*, barres*, balançoires, anneaux*,

6. On peut voir cette figure dans une des dernières scènes du film *Circus World* d'Henry Hathaway (1964), d'abord exécutée à deux mains par la doublure de Claudia Cardinale, et ensuite à une seule main par la doublure de Rita Hayworth, la Française Maryse Bégary. Le numéro se termine par de nombreux bras roulés, un mouvement acrobatique qui se pratique souvent avec un *coulisseau** ou *staffe*, accroché à côté d'une corde lisse. La gymnaste, le poignet pris dans le *staffe*, se balance en faisant tourner le corps autour de l'épaule.

7. Cet appareil a été utilisé par « celles qui s'en disaient les créatrices, les Vaidis Twin sisters, puis par Hélène et Virginie Aragon... [...] Ce trapèze comète eut aussi une présentation plus sophistiquée dont une gravure extraite d'un numéro de la *Science illustrée* du 28 septembre 1896, montre l'originalité née de l'entraînement de l'appareil par le pédalier d'une bicyclette sur laquelle prenait place l'une des trois animatrices, les Leamy sisters » (Adrian, 1988 : 48).

8. Elle fut utilisée au XIX^e siècle par les Frères Marty et ensuite « par de nombreux artistes parmi lesquels viennent à l'esprit les noms des Chulvis, des frères Vorelli, de Sundermann, des Almarty, des Nonsen, du trio Florretty [...] des sœurs Floritas [...], des deux Gueglio, des Santey brothers, des Yardley's [...], des Bellisario, des Kissling, des Rhodins, d'Elysabeth et Charles, des Dominici, des Ruviovi [...], des Cardinas, des Chapman, des Rios Sisters, des Balconas [...], des Landri, des De Witt-Twins, des Frères Knie, etc. » (Adrian, 1988 : 66-67).

cadre coréen*, cadre aérien*, cube aérien*, etc.), les trapèzes (Washington*, fixe*, volant*, double*, triple*, etc.), les appareils souples (élastiques*, cordes diverses, tissus aériens*, tissu volant*, sangles, lanières* ou courroies*, etc.) et les appareils mixtes (incluant les installations sculpturales, les dispositifs et combinaisons diverses, les agrès giratoires, etc.).

Je définirai les acrobates aériens comme des gymnastes utilisant un appareil accroché en hauteur, exigeant, à un moment ou à un autre, la force de leurs bras et de leurs mains pour soulever et déplacer leur propre corps ou celui de leur(s) partenaire(s). Ma définition exclut donc les funambules et les sauteurs. Les acrobates aériens peuvent être porteurs ou voltigeurs. Les premiers soutiennent, lancent ou attrapent les seconds. Les voltigeurs exécutent des figures à l'aide des porteurs ou par des sauts d'un appareil à un autre, d'un porteur à un autre, d'un porteur à un appareil et *vice versa*. Les acrobates aériens travaillent au fixe, en ballant* ou en volant*. Au fixe, l'appareil bouge peu ou ne bouge pas ; en ballant, il a un mouvement de balancier. Un numéro de trapèze volant comprend nécessairement de la voltige* et requiert au moins deux appareils et deux acrobates. Certains appareils comme les sangles permettent des trajectoires circulaires.

Numéros aériens, d'hier à aujourd'hui

Dans un programme de cirque traditionnel, l'aérien occupe une proportion variable⁹. Il est difficile de quantifier cette proportion dans les nouveaux cirques où l'absence d'animaux et, parfois, la prédominance de certaines disciplines ont modifié la constitution d'un spectacle¹⁰. On peut dire cependant que la proportion a augmenté pour deux raisons. D'abord, le développement de l'aérien a donné lieu à l'apparition d'appareils dont certains possèdent un potentiel polysémique intéressant pour leur intégration dans un numéro ou dans un spectacle. De plus, ces appareils offrent des possibilités d'accrochage qui conviennent davantage aux nouveaux espaces du cirque contemporain, parce qu'ils n'ont pas nécessairement besoin d'un accrochage complexe (la corde lisse, notamment).

9. Environ 25 % (entrevue avec Alexandre Arnaoutov, mai 1999 ; entrevue avec Gilles Ste-Croix, février 2001). Fils d'acrobates et diplômé de l'école de cirque de Moscou, Alexandre Arnaoutov a pratiqué le main à main et le cadre coréen. Il a travaillé, entre autres, au Cirque du Soleil et a été entraîneur à l'École nationale de cirque de Montréal. Gilles Ste-Croix a été directeur de la création au Cirque du Soleil de 1989 à 2000. Il réalise maintenant ses propres spectacles avec Cheval Théâtre.

10. Par exemple, en France, les Arts Sauts (depuis 1993) ou Tout Fou Tout Fly (depuis 1992) se spécialisent dans l'aérien, tandis que Vis à Vis (depuis 1998), François Chat... et compagnie (depuis 1996) ou Maboul Distorsion (depuis 1992) ont créé des spectacles où la jonglerie prédomine.

L'interprétation de la chorégraphie a pris de l'importance par rapport à la performance technique depuis une vingtaine d'années. Dans le nouveau cirque, le refus du crescendo émotionnel s'accorde avec la substitution paradigmatique du numéro par un tableau et pour des raisons esthétiques un ratage ne doit pas briser la fluidité du spectacle. Le degré élevé du coefficient de difficulté importe moins que l'existence d'une limite. On assiste à une rupture éthico-esthétique dans le rapport au danger et à la notion d'exploit. La connaissance et l'acceptation des limites permettent aux acrobates de mieux gérer le stress lié au risque, tout en gardant un niveau élevé d'exécution physique, encore bien au-delà de celui de la majorité des gens.

Depuis une cinquantaine d'années, la performance d'un acrobate aérien exige aussi des qualités artistiques. La finition des figures et ce qu'on pourrait appeler la tenue (aisance et fluidité dans les mouvements, posture, style) entre les prouesses sont devenues la norme alors qu'autrefois l'accent était mis uniquement sur l'exploit acrobatique. Pourtant, grâce aux recherches et aux expériences menées dans les milieux universitaires, les performances techniques des acrobates se sont beaucoup améliorées. Le cirque et l'acrobatie aérienne s'inspirent de la biomécanique sportive et les compétences d'entraîneurs pour former des interprètes de haut niveau technique¹¹. Cela dit, la rupture éthico-esthétique visible dans le nouveau cirque se retrouve dans plusieurs numéros d'acrobatie aérienne : 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.

Théâtralité dans l'acrobatie aérienne

Apparu au début du xx^e siècle, au moment où le théâtre, avec l'avènement du metteur en scène, affirme sa spécificité artistique pour devenir davantage qu'un sous-ensemble de la littérature, le terme de théâtralité a d'abord été utilisé par Nicolas Evreinov, auteur dramatique, metteur en scène russe émigré en France en 1925, théoricien du monodrame et de la théâtralité. « Pour lui, l'instinct théâtral précède chez l'homme l'apparition du théâtre ; la théâtralité domine tous les processus de la vie individuelle et sociale, car chacun éprouve le besoin de se transfigurer, de se créer un autre Soi » (Corvin, 1998 : 619). Roland Barthes définit la théâtralité

11. « Les universités depuis trente ans ont formé des entraîneurs ou des éducateurs, des professeurs en éducation physique, [...] il y a eu toute une recherche scientifique sur un plan sportif » (entrevue avec André Simard, entraîneur d'acrobates et concepteur d'appareils aériens, en juin 1999). « Il y a un renouveau dans les arts aériens, dû au fait qu'il y a des gens, des André Simard, qui viennent du milieu de la gymnastique, qui ont pu développer des techniques très poussées en biomécanique [...] » (entrevue avec Gilles Ste-Croix, février 2001).

comme « le théâtre moins le texte », une « épaisseur de signes et de sensations [...] une sorte de perception œcuménique des artifices sensuels »¹², définition très éclairante pour l'analyse de la théâtralité dans certains numéros d'acrobatie aérienne. Josette Féral, quant à elle, considère l'intention de l'artiste, de même que la capacité de sémiotiser du spectateur comme des conditions préalables à l'émergence de la théâtralité, qui

semble être un *processus*, une production qui tient tout d'abord au regard, regard qui postule et crée un *espace autre* qui devient espace de l'autre [...] et laisse place à l'altérité des sujets et à l'émergence de la fiction. Cet espace est le résultat d'un acte conscient qui peut partir soit du *performeur* lui-même [...] soit du spectateur dont le regard crée un clivage spatial où peut émerger l'illusion [...] et qui peut porter sans distinction sur les événements, les comportements, les corps, les objets et l'espace autant quotidien que de la fiction¹³ (1988 : 350).

À l'espace physique et concret s'ajoute donc l'espace fictionnel, « un espace autre que celui du quotidien [...] fondateur de l'altérité de la théâtralité » (p. 350). Au théâtre, par la dénégation et l'abandon aux artifices sensoriels proposés par les langages scéniques, le spectateur opère une fragmentation de sa perception pour réorganiser le réel. La théâtralité est donc davantage une question de conditions que de qualités.

Quelques personnages connus

Dans le passé, la théâtralité était explicitement présente dans certains numéros comportant des effets comiques de mise en scène. Le trapèze par terre*, avec des portiques à faible hauteur posés directement sur les pistes ou sur les scènes, utilisait fréquemment un personnage comique pour mettre en valeur les moments plus esthétiques d'un numéro. Par exemple, en 1910, avec le Trio Aéros, Germain Louis inventa un personnage à l'allure de pochard qui s'introduisait dans le numéro¹⁴ parce qu'il voulait « faire du trapèze » (Adrian, 1988 : 101). Quelques années plus tard, son frère Gaston Louis intégra, dans son numéro avec les Maxims, l'irruption

12. « Qu'est-ce que la théâtralité? C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur » (Barthes, 1964 : 41-42).

13. « Le mot fiction est à prendre ici avec prudence. Il ne s'agit pas nécessairement de récit imaginaire, mais d'une re-présentation dans laquelle les signes ne renverraient pas au réel [...] mais à une structure autre (artistique ici) qui les lie ensemble de façon différente pour les faire signifier » (Féral, 2000 : 8).

14. C'est dans un numéro de ce genre qu'en 1919 ce même Germain Louis, dit Aéros, popularisa la phrase qui est maintenant devenue un cliché du comique : « Ben mon 'jeux, quelle aventure ! ».

en voltige d'un personnage jouant l'amoureux transi, qui poursuit sa dulcinée (Adrian, 1988 : 80). L'humour théâtral du voltigeur Jules Allez se manifestait après quatre sauts arrière successifs de trapèze en trapèze, quand il rattrapait sa barre d'une seule main et s'éventait de l'autre avec un mouchoir (Adrian, 1988 : 76). À partir des années 1930, avec les Zemganno, Jean Barret a conçu des numéros à saveur théâtrale, notamment une « arlequinade aérienne » avec des personnages de *commedia dell'arte* exécutant une pantomime vertigineuse, et un « vaisseau fantôme » avec des acrobates déguisés en corsaires (Adrian, 1988 : 89). Dans un tout autre registre, au cours des années 1920, Van der Clyde Broadway avait recours à un personnage de composition, le travesti Barbette, qui faisait un numéro de trapèze ou d'anneaux comportant une mise en scène et un jeu théâtral féminisé ; après avoir salué « en femme », il enlevait sa perruque.

D'autres numéros reposaient sur une théâtralité particulière. Raymonde Marcoud, dans son numéro aux anneaux, de 1942 à 1957, a porté des ailes réceptrices de lumière noire ; elle devenait un papillon lumineux durant ses tourbillons (Adrian, 1988 : 21). De son côté, Jean Barret, de 1937 à 1972, a joué un ballet aérien dans l'obscurité en compagnie de protagonistes qui dessinaient des lignes dans l'espace grâce à des maillots enduits d'une substance phosphorescente (Thétard, [1945] 1947 : 148). Il faisait intervenir une jeune femme sur une plaque de verre, dansant apparemment dans le vide. En finale, un voltigeur plongeait à travers un cerceau de flammes. Ces deux numéros se servaient d'un effet de luminosité plutôt que de l'éclairage habituel de la piste. Cette modification du rôle de la lumière altérait la perception du spectateur qui devait s'inventer une autre référence que celle d'un numéro conventionnel.

Dramatisation du risque

L'acrobatie aérienne se prête parfois au sensationnalisme pour impressionner le spectateur. Même si la plupart des cirques installent aujourd'hui des filets ou des longues, par le passé certains numéros ont fait leur réputation sur l'absence de sécurité. Un texte s'ajoute alors à la prestation quand le maître de piste signale au public les aspects sensationnels d'un numéro. « Quant au saut final, devenu naturellement par la voix du speaker "saut de la mort" – bien que en vérité, il fut athlétiquement d'une valeur moindre que les exercices qui le précédaient –, son audace, son caractère extrêmement dangereux (pas de filet), fit, d'un jour à l'autre, la gloire des Clérans » (Adrian, 1988 : 56). Une certaine fascination pour la mort caractérise une partie du public du cirque traditionnel. Dans un bref hommage précédant *La merveilleuse histoire du cirque* d'Henry Thétard, le Prince Rainier de Monaco écrit : « Au

cirque, on risque tout, même sa vie. C'est la règle impitoyable de ce beau métier » (1978 : 5). D'ailleurs, à la fin de cet ouvrage, on trouve un *Martyrologe* (*sic*) où sont classés par ordre alphabétique environ 150 noms d'artistes de cirque, morts en exerçant leur métier. Après les dompteurs qui furent en majorité tués dans les cages des ménageries (49), ce sont les acrobates aériens (41) qui se trouvent en tête de ce funeste palmarès de 1830 à 1978.

L'acrobate, pour qui le danger fait partie du quotidien, prend, en spectacle, des risques calculés. Mais pour le spectateur la mort fait partie de l'image de l'acrobate qui prouve son héroïsme en risquant sa vie. L'acrobate aérien n'est pas un héros au sens aristotélicien du terme. Le risque d'une tragédie réelle n'est pas théâtral, mais dramatiser un numéro est un effet de mise en scène qui influence la perception du spectateur.

La mise en scène d'un numéro aérien recourt aussi parfois à un effet de réel qui permet de *chiquer un ratage* pour provoquer la compassion, la sympathie et l'admiration du spectateur. Il s'agit de mettre en scène et de reproduire à chaque spectacle la simulation d'une erreur ou d'une défaillance d'un artiste. Ce procédé rappelle le risque inhérent au métier d'acrobate.

Parce que le cirque est un lieu de spectacle, on ne peut attendre que l'événement surgisse de lui-même ; il faut le susciter pour que chaque spectateur de chaque représentation en ait sa part [...] 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 (Hotier, 1984 : 82).

Même si ce procédé conduit le spectateur à une lecture mélodramatique qui biaise sa perception, il s'agit en fait d'une mise en scène et d'un type de théâtralité dont le but est de leurrer le spectateur qui croira généralement avoir assisté à un moment unique, alors qu'en fait, il aura été impressionné par un des rares artifices du travail d'acrobate.

Dans la voltige, le cirque traditionnel fait une mise en place pour augmenter l'effet sensationnel du trapèze volant : musique, allure des acrobates et enchaînement des figures. Jadis certains volants exécutaient leurs passes* les plus hardies dans un silence qui permettait d'entendre le son des appareils, des mains en rattrape*, des corps en rotation. Ce silence *théâtral* peut être considéré comme un effet scénique au même titre que la musique.

Théâtralité dans l'aérien contemporain

La théâtralité dans l'aérien contemporain prend différentes formes dont la plus évidente est l'utilisation d'un personnage. Elle est perceptible aussi quand le contexte d'un spectacle est fortement théâtralisé, quand le numéro est empreint d'une atmosphère poétique, quand il adopte un style codifié ou quand il comporte une dimension épique. L'intention de l'artiste n'est pas nécessairement de « faire théâtral » ou de véhiculer un message précis. La plupart du temps, il s'agit d'une question de style et d'esthétique. Si, par exemple, pour ne pas jouer un personnage et ainsi éviter de faire théâtral, l'acrobate porte une tenue de ville, il utilise un signe conventionnel : il ne porte pas de « costume d'acrobate » et ainsi produit un effet théâtral.

Certains acrobates contemporains ont créé un numéro d'aérien qui met en vedette un personnage. Dorothee Rohrer, par exemple, dans un numéro comique à la balançoire, construit un scénario à partir du personnage d'Hilda, une femme de ménage du cirque qui passe le balai au début du numéro. « Elle monte par curiosité à une échelle qui pend du plafond. Arrivée à la balançoire, [...] Hilda n'a que le temps de s'accrocher à une longe ; la musique joue et les lumières s'allument¹⁵... ». Rohrer touche à plusieurs niveaux d'interprétation, puisque le jeu d'Hilda permet l'exécution de figures clownesques et de cascades, en plus de trucs acrobatiques. Je mentionnerai aussi Ti-Toune (Séverine Krall) et son numéro de ballant où le personnage, caractérisé par une gestuelle syncopée, permet une interprétation mariant l'audace et le comique.

Le théâtre permet à l'artiste de dépasser la démonstration athlétique ; il donne lieu à des images poétiques ou anecdotiques. Selon l'acrobate Marc Gauthier, le théâtre « va apporter un autre vécu, une émotion, il va aider à sortir de la mécanique acrobatique¹⁶ ». Acrobate à la corde lisse, Anne Gendreau pense que le théâtre « peut apporter un raffinement », permet « de suggérer simplement des émotions ou des impressions, d'être plus vague, mais aussi d'avoir une certaine énergie ou d'aller dans la théâtralité avec une histoire qui est lisible¹⁷ ». Pour Brigitte Sherrer,

15. Voir le site Internet de Dorothee Rohrer : <<http://www3.sympatico.ca/dorothe.rohrer/rubriqu.htm>>

16. Entrevue avec Marc Gauthier, cordelisciste*, réalisée en février 2001. Marc Gauthier a été formé à l'École nationale de cirque et on a pu le voir, notamment, dans *Excentricus* du cirque Éloize.

17. Entrevue avec Anne Gendreau, acrobate de cirque et cordelisciste, réalisée en juin 2000, dans le cadre de mes recherches sur l'acrobatie aérienne. Anne Gendreau a produit son numéro, entre autres, dans le spectacle de Jorane au Festival d'été de Québec en été 2000 ; elle a fait partie du spectacle *Kosmogonia* en été 2001. Elle a également interprété le personnage de Mélusine pour *Mélusine et Valentin*, la partie pratique de mon mémoire-crédation présentée en septembre 2000 au Studio Alfred-Laliberté à l'UQAM.

acrobate aérienne, la théâtralité tient aussi à « une atmosphère, un personnage, une façon d'être plutôt que de raconter une histoire ; une attitude¹⁸ ». La théâtralité a ouvert la porte à de nouveaux registres d'interprétation grâce auxquels les créateurs ont développé leur capacité d'évocation.

Avec le nouveau cirque, il arrive qu'un numéro d'acrobatie aérienne soit intégré à un contexte fortement théâtralisé. C'est le cas du numéro de contorsion* aérienne dans *Quidam* du Cirque du Soleil. Le thème et la mise en scène – avec une entrée en hauteur et une sortie plutôt dramatique où quatre femmes prennent l'acrobate dans leur bras pour quitter la scène – situent « dramatiquement » le numéro dans le spectacle. Hors de ce contexte, dans un Variété allemand ou un cirque traditionnel notamment, avec un début et une fin différents, ce numéro aurait eu un tout autre effet. À la création du spectacle, un poème a servi de matériau de départ à l'acrobate Isabelle Vaudelle pour son numéro de tissus aériens*. Dans la « mouture » 2000 de *Quidam*, Isabelle Chassé interprète ce numéro dont l'entrée se fait en hauteur grâce à un dispositif de rails intégrés à la scénographie. Il s'agit là, en fait, d'une « récréation », puisque Chassé n'a pas repris le numéro intégralement. Elle disposait d'une partition qu'elle s'est appropriée selon ses capacités, sur le plan technique et sur le plan artistique. En tant qu'interprète, elle devait tenir compte d'un contexte dramatique. Dans son interprétation, Chassé a utilisé l'expressivité du corps, la voix (des soupirs et des cris¹⁹) et les expressions du visage.

Le numéro de Johanne Martin, à l'affiche du Festival du Cirque de demain à Paris, en 1990, mérite aussi d'être cité en exemple, car sa théâtralité n'est pas soumise au contexte dans lequel il sera produit. Ce numéro débute dans l'obscurité. On aperçoit d'abord, dans le cercle du projecteur de poursuite, l'acrobate suspendue à sa corde, figée en position groupée, les pieds à quelques centimètres du sol, suivant le contour de la piste grâce au mouvement circulaire donné à son appareil. La corde et le costume sont noirs. La théâtralité concerne ici l'atmosphère. Il n'y a pas de personnage, pas d'anecdote, pas de thème, ni de scénario. L'ouverture du numéro donne les signes servant de déclencheurs à l'imaginaire du spectateur lorsque ce dernier « use d'une *technique de construction de l'espace* pour que le sujet se pose

18. Entrevue avec Brigitte Sherrer, acrobate, réalisée en juin 1999. Après ses débuts au cirque Éloïse, en 1995, Brigitte Sherrer a présenté – et présente encore – à travers le monde son numéro de triple corde (un appareil qu'elle a conçu avec l'entraîneur Pierre Carrier de l'École nationale de cirque).

19. Après avoir analysé ce numéro à partir de la bande vidéo, j'ai eu la chance d'assister à une représentation de *Quidam* à Francfort, en novembre 2000, et j'ai été frappée par le rôle de la voix de l'interprète dans la théâtralité du numéro ; elle lui conférait une dimension nettement plus saisissante, voire déchirante, que dans la version vidéo.

ou que des sujets s'y posent. Construction de l'espace *physique* d'abord, de l'espace *psychologique* ensuite » (Féral, 1985 : 134). Éclairage, position du corps dans l'espace, prouesses acrobatiques, mouvements chorégraphiés, texte, voix et musique créent une image poétique. L'expressivité de la gestuelle de Martin et l'alternance de mouvements lents et rapides caractérisent le style de son numéro. La théâtralité émerge de l'interprétation, du lien entre les effets scéniques et le corps de l'acrobate. La direction du regard de l'interprète et l'accent mis sur la précision des mouvements, en accord avec le texte et la musique, ajoutent à l'expressivité du corps. Si, par exemple, au moment où on entend le mot « endormie », l'acrobate exécute un mouvement en lenteur et a les yeux fermés, ce paradigme permet au spectateur de percevoir une image poétique.

Déploiement et simplicité

Dans un registre différent, The Flying Cranes²⁰ produit des numéros et des spectacles d'aériens à grand déploiement avec du trapèze volant. Les intentions de ce groupe sont franchement théâtrales dans le numéro *Flying Cranes*, présenté au Festival de Monte-Carlo en 1995. Il s'agit d'un numéro de grand volant* avec une imposante installation comportant différents trapèzes et agrès. *Flying Cranes* est divisé en trois mouvements : un prologue – la montée vers les appareils –, la partie volante et le retour des acrobates au sol. Hommage aux héros de la Seconde Guerre mondiale, ce numéro débute par la chanson russe *The Song of the Crane*, qui raconte que les esprits des soldats tombés à la guerre sont transformés en magnifiques grues blanches²¹. Lors du prologue le contenu de cette chanson est évoqué par deux acrobates, vêtus de costumes blancs, accrochés chacun à un coulisseau*, qui exécutent des mouvements acrobatiques pendant qu'on les hisse jusqu'au plafond. La montée vers les appareils se poursuit de façon très spectaculaire, sur une musique de Wagner. Par un mécanisme probablement constitué de longues ou d'élastiques, quatre acrobates sont littéralement projetés vers le haut, dans l'installation aérienne, en concordance avec la musique. Puis la partie volante à proprement parler commence, et certaines rattrapes atteignent une synchronisation époustouflante avec la musique. L'utilisation chorégraphique du corps dans des positions latérales est également étonnante : l'acrobate tenant le trapèze à une main, ainsi que les voltigeurs quittant un porteur ou un appareil pour aller s'accrocher dans les filets latéraux. La théâtralité conjugue l'accent dramatique de la musique utilisée

20. Vilen Golovko est le directeur de la création et Vitali Klochko est le producteur de cette compagnie.

21. « The Flying Cranes [...] is paying tribute to the many heroes lost in World War II and bringing life to the Russian song "The Song of the Crane". As the spirits of fallen soldiers are lifted at death and transformed into beautiful white cranes » : <http://www.theflyingcranes.com/FC/acts_shows.html>.

– celle de Stravinski, Liszt et Wagner – et le déploiement spectaculaire du numéro ; d'autre part, ceux qui comprennent les paroles de la chanson en russe ont accès à une couche supplémentaire de signes. La théâtralité de ce numéro repose aussi sur le traitement d'un sujet épique dans un très grand espace : le thème de l'élévation souligné en outre par le choix musical s'ajoute à l'isotopie formelle et thématique du déploiement dans l'espace.

Dans l'œil de celui qui regarde

Quelle que soit son « intensité » dans les divers numéros retenus ici, la théâtralité dans l'acrobatie aérienne est due, selon l'intention des artistes, à la mise en place de signes se situant dans les différents systèmes de la représentation. Le spectateur va, dans un premier temps, déceler les indices lui permettant de mettre ces signes en place dans une fiction ; cette fiction s'ancre dans l'imaginaire du spectateur qui réagit à la capacité d'évocation de l'artiste. Ce processus est important, puisqu'il y a un jeu, une marge entre l'intention de l'artiste et l'interprétation du spectateur.

Tout comme le théâtre est devenu perméable à d'autres disciplines, les arts de la piste ont amorcé, dans la mouvance du nouveau cirque, un décloisonnement qui a donné lieu à la création de spectacles où interviennent scénographes, dramaturges ou metteurs en scènes. C'est à partir d'une composition spatiale spécifique que le spectateur construit un espace fictionnel ; le sens qu'il va donner à l'expressivité du corps est orienté par les effets scéniques (musique, éclairage et costume). Encore trop rarement habité au théâtre, l'espace du haut agit comme déclencheur dans l'imaginaire du spectateur.

En acrobatie, la présence d'un personnage ou l'utilisation du comique amènent le spectateur à effectuer une dénégation mais, en général, les actions de l'acrobate en représentation sont perçues au premier degré : des mouvements acrobatiques exigeant une grande puissance physique. Pour lire le corps de l'acrobate, le spectateur effectuera un cadrage à partir de l'espace, du corps et des effets scéniques. Le regard du spectateur est régi par sa situation physique et par ce que représente l'acrobate aérien.

À la différence de l'acteur qui comme « performeur se situe donc dans ce déplacement [qu'il] opère entre lui comme soi et lui comme autre » (Féral, 1988 : 353), l'acrobate propose au spectateur un savoir-faire où n'intervient pas l'art de la dissimulation. La théâtralité permet à l'acrobatie de dépasser la démonstration athlétique. Cette ouverture à de nouveaux registres d'interprétation physique et de jeu a permis aux acrobates de développer leurs capacités d'évocation, même si l'image

de l'acrobate aérien dans la mémoire collective n'influence qu'inconsciemment la perception du spectateur. Le corps de l'acrobate aérien est porteur de théâtralité lorsqu'il donne un sens poétique ou prosaïque aux éléments qui l'entourent en représentation. Il participe à la construction d'images en déployant l'énergie incandescente d'un humain qui se meut de façon extraordinaire, dans un espace à la fois réel et métaphorique.

Glossaire

Ce glossaire a été constitué en partie par l'auteur de cet article, mais les définitions proviennent majoritairement du *Dictionnaire illustré des mots usuels et des locutions du cirque en 3 volumes*, de Dominique Denis (1997). On y retrouve aussi des extraits du glossaire de *Théâtre Aujourd'hui*, n° 7, *Le Cirque contemporain, La Piste et la scène* (1998: 56) et dans *Le cirque : du théâtre équestre aux arts de la piste* de Pascal Jacob (2002: 212-253).

Agrès : appareils utilisés par les acrobates aériens tels les barres fixes et trapèzes en tout genre.

Anneaux : appelés aussi *roman rings*, agrès de gymnastique consistant en deux cercles métalliques, fixés à l'extrémité de deux cordes.

Ballant : s'écrit aussi *balant* ou *balan*. Désigne le temps d'élan pris au trapèze. Le *grand ballant* est le balancement de l'agrès sur toute sa course.

Barres : appareils de gymnastique qui firent leur apparition dans les cirques modernes vers 1870. On les nomme aussi barres fixes, barres verticales, barres parallèles, barres asymétriques.

Bras roulé : mouvement acrobatique qui se pratique souvent avec un *conlisseau* accroché à côté d'une corde lisse. Le gymnaste, le poignet pris dans le *staffe*, se balance en faisant tourner le corps autour de l'épaule.

Cadre aérien : agrès fixe. Cadre rectangulaire en métal chromé haubané sous la coupole du cirque, sur lequel prend position un porteur.

Cadre coréen : agrès haubané et fixé à quelques pieds du sol, sur lequel un porteur prend place debout, retenu par une large sangle à la hauteur de la taille.

Cerceau : agrès aérien mobile constitué d'un cercle tubulaire en métal. Accroché généralement par un point, parfois deux. Appelé aussi *cercle aérien*.

Chaînes aériennes : appareil constitué de trois chaînes attachées à chacune de leurs extrémités. Appareil rare au cirque, ici au Québec, il a été utilisé par Isabelle Meunier dans le spectacle *Échos* de Les Gens d'R en 2000, d'après une conception d'André Simard et par Faon Shane dans *Les 7 doigts de la main* en 2002.

Contorsion : discipline des arts du cirque qui met en valeur la souplesse de l'acrobate. Déformation ou dislocation des membres, qui donne au corps une posture étrange.

Corde lisse : appelée aussi corde verticale ou corde espagnole (*spanish web*). Corde verticale qui, à l'origine, servait à monter aux agrès aériens. L'adjonction d'un *staffe* – ou coulisseau – a permis de créer de nouvelles prouesses comme le tournage ou *webbing*.

Corde verticale : voir *corde lisse*.

Corde volante : agrès aérien composé d'une corde détendue, fixée entre deux attaches. Les exercices qui se pratiquent en grand ballant sont composés de suspensions, de rétablissements, de tourniquets, de tourbillons et de fausses chutes.

Cordelisciste : acrobate spécialiste de la corde lisse. Le mot « cordeliste » est parfois aussi utilisé.

Coulisseau : anneau de cuir ou de tissu qui se place autour du poignet, par lequel se suspend l'acrobate pour effectuer un bras roulé, par exemple. Aussi désigné par le nom de *staffe*.

Courroies : lanières ou sangles aériennes. Le travail aux courroies, dérivé de celui des cordes indiennes, est relativement récent. La création de cette discipline est attribuée à Athanaseev.

Croissant de lune : agrès aérien suspendu, en forme de croissant de lune, tournant sur un axe, sur lequel un acrobate présente des exercices d'équilibre.

Cube aérien : agrès aérien original, en forme de cube dont on ne voit que les arêtes. Appelé aussi *parallélépipède*.

Danse de corde : la danse de corde se fait sur un câble attaché, par chaque extrémité, à quelques pieds du sol. Les danseurs y exécutent des figures d'équilibre ou s'y suspendent.

Échelle du diable : échelle posée sur un trapèze d'équilibre (voir : *trapèze Washington*), puis placée horizontalement en travers de la barre. Aussi appelée « échelle de la mort » ou « échelle périlleuse ». Il existe une version plus compliquée de cet appareil auquel on ajoute un agrès rotatif, constitué par une seconde échelle à l'une des extrémités de la première.

Élastiques : appelés aussi *bunjees*. Appareil d'acrobatie constitué de deux bandes élastiques, attachées au plafond et de chaque côté de la taille de l'acrobate.

Filet aérien : appareil d'acrobatie aérienne ayant l'apparence d'un hamac.

Funambule : *funambulus*, de *funis* « corde » et *ambulare* « marcher ». Acrobate évoluant sur un câble tendu à grande hauteur et s'aidant d'un balancier. Le travail des funambules se distingue de celui des fildeféristes à la fois par la différence d'implantation du fil, rarement à moins de 7 mètres, par l'emploi d'un balancier et par un répertoire de figures spectaculaires favorisées par des évolutions exécutées en groupe.

Jarret : prise par le derrière du genou qui se fait avec la jambe pliée.

Lanières : voir *courroies*.

Longe : dispositif de sécurité constitué d'un câble passant par une poulie accrochée au plafond, attaché à une ceinture, qui permet de ralentir ou d'interrompre une chute.

Passe : synonyme de prouesse ou de truc.

Planche roulée : prouesse où l'acrobate se suspend à une corde lisse pour faire une *chandelle*, puis fait la *planche* en soutenant le poids de son corps avec le bras dans le dos.

Rattrape : réception d'un voltigeur par un porteur ou reprise d'un appareil par l'acrobate. On dit aussi *catch*.

Sangles aériennes : voir courroies.

Staffe : voir coulisseau.

Tissus aériens : appareil d'acrobatie aérienne constitué de deux longues bandes de tissu fixées sur un seul point d'accrochage.

Tissu volant : appareil composé d'un tissu détendu, fixé entre deux attaches, et qui s'apparente à la *corde volante*.

Trapèze(s) : du grec *trapezion* (petite table, trapèze). Appareil formé de deux cordes verticales, réunies à leur base par une barre cylindrique horizontale. On distingue plusieurs types de trapèzes correspondant à des utilisations précises.

Trapèze comète : cadre rectangulaire pivotant autour d'un axe, à la façon des *comètes* des champs de foire. À chaque extrémité est accroché un trapèze après lequel un ou une gymnaste exécute diverses figures de suspension, pendant que la comète, mue par un ressort d'horloge, décrit sa révolution dans l'espace de manière à ce que chacun des exécutants se trouve tantôt à l'apogée, tantôt au périégée.

Trapèze double : appareil comportant trois cordes verticales qui soutiennent une barre cylindrique suffisamment large pour permettre à au moins deux partenaires de s'y asseoir.

Trapèze fixe ou simple : agrès sur lequel un acrobate exécute diverses figures, avec ou sans ballant du trapèze.

Trapèze par terre ou « trapèze au portique bas » ou « aux petites » ou « aux courtes distances » : « [...] certains trapézistes volants fixent leur trapèze à des portiques de faible hauteur posés directement sur les pistes ou sur les scènes. Cela leur permettait d'être engagés dans des cirques au chapiteau bas... ou des music-halls » (Adrian, 1976 : 100).

Trapèze triple : appareil comportant quatre cordes verticales qui soutiennent une barre cylindrique suffisamment large pour permettre à trois partenaires de s'y asseoir.

Trapèze volant : trapèze vers lequel un voltigeur s'élance pour agripper les mains d'un porteur ou un second trapèze. Les exercices s'appellent des passes, et le trapèze volant est souvent un travail de troupe.

Trapèze Washington : mis au point par l'Américain Keyes Washington, cet appareil consiste en une barre évidée au centre et alourdie à ses extrémités, pour permettre des équilibres plus élaborés.

Trapéziste : gymnaste ou acrobate spécialiste du trapèze.

Volant : relatif à la voltige en acrobatie aérienne.

Voltige : exercice d'acrobatie au trapèze volant. Art des acrobaties aériennes. Ce mot désigne aussi l'ensemble des exercices acrobatiques exécutés à cheval, dans les cirques.

Si l'acrobatie aérienne occupe dès l'Antiquité une place de choix au cirque, elle connaît depuis une vingtaine d'années un essor remarquable. L'invention de nouveaux appareils permet la création d'images étonnantes dans le ciel du cirque. Grâce aux recherches développées dans les milieux universitaires, l'acrobatie aérienne s'inspire de la biomécanique sportive et bénéficie des compétences d'entraîneurs pour former des athlètes de haut niveau. La théâtralité est souvent exploitée par les artistes du cirque. Quelles en sont les manifestations dans l'acrobatie aérienne ? À travers quelques personnages connus et la dramatisation du risque, il sera question de la dimension théâtrale dans l'aérien contemporain et de sa « lecture » par le spectateur. L'article comprend un glossaire de termes techniques.

Since Antiquity, aerial acrobatics have occupied a special place in the circus, and for the past twenty years have undergone a remarkable development. The invention of new apparatus has led to the creation of stunning images in the circus stratosphere. Thanks to university research, aerial acrobatics draw from the biomechanics of sport and benefit from trained coaches to form high caliber athletes. What are the manifestations of theatricality in aerial acrobatics? Using a few known figures and the dramatisation of risk, this article looks at the theatrical dimensions of aerial acrobatics as well as its interpretation by the spectator. A glossary of technical terms is included.

Françoise Boudreault détient une maîtrise en art dramatique de l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Pendant une quinzaine d'années, elle a travaillé comme artiste au Saguenay Lac-Saint Jean en danse et en théâtre. En 1993 elle a commencé à pratiquer l'acrobatie aérienne en prenant des cours de trapèze et de corde lisse avec Johanne Martin. Pour la partie pratique de son mémoire-création, elle s'est intéressée à la théâtralité à travers la partition acrobatique d'un personnage évoluant dans une installation aérienne. Membre du comité éditorial de THÉÂTRE – les cahiers de la maîtrise (UQAM) de 1998 à 2000, elle y a publié des articles, de même que dans les revues INTER, Veilleurs de nuit et Cahiers de théâtre JEU.

Bibliographie

- ADRIAN, Paul (1984), *Cirque au cinéma, cinéma au cirque*, Paris, Éditions Paul Adrian. (Coll. « L'encyclopédie du cirque ».)
- ADRIAN, Paul (1988), *Ils donnent des ailes au cirque*, Paris, Éditions Paul Adrian. (Coll. « L'encyclopédie du cirque ».)
- BARBA, Eugenio (1993), *Le canoë de papier : traité d'anthropologie théâtrale*, s.l., Lecture, n° 28-29 de la revue *Bouffonneries*.
- BARTHES, Roland (1964), *Essais critiques*, Paris, Seuil.
- BOUDREAU, Julie (1999), « Les nouveaux cirques : renouveau ou continuité ». Thèse de doctorat, Québec, Université Laval.
- BOUSSAC, Paul (1976), *Circus and Culture : A Semiotic Approach*, Bloomington, Indiana University Press.
- CORVIN, Michel (1998), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse. (Coll. « In Extenso ».)
- DENIS, Dominique (1997), *Dictionnaire illustré des mots usuels et des locutions du cirque en 3 volumes*, T. I : A-C, Aulnay-sous-bois, Arts des deux mondes.
- DEPPING, Guillaume (1886), *Les merveilles de la force et de l'adresse*, Paris, Librairie Hachette. (Coll. « Bibliothèque des merveilles ».)
- FÉRAL, Josette (1985), « Performance et théâtralité : le sujet démystifié », *Théâtralité, écriture et mise en scène*, LaSalle (Qué.), Hurtubise HMH, p. 125-140.
- FÉRAL, Josette (1988), « La théâtralité : recherche sur la spécificité du langage théâtral », *Poétique*, septembre, p. 347-361.
- FÉRAL, Josette (2000), « Performance et théâtralité : le sujet démystifié », texte non publié d'une conférence donnée en Slovaquie lors d'un séminaire sur la mimésis en janvier 2000.
- GOUDARD, Philippe (1999), « Outils et hypothèses pour mettre à jour une argumentation critique », *Arts de la piste*, n° 12, p. 42-45.
- HOTIER, Hugues (1984), *Signes du cirque, approche sémiologique*, Bruxelles, Éditions AISS-AISPA.
- JACOB, Pascal (1996), *Le cirque : regards sur les arts de la piste du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Plume.
- JACOB, Pascal (2002), *Le cirque : du théâtre équestre aux arts de la piste*, Paris, Larousse. (Coll. « Reconnaître Comprendre ».)
- JACOB, Pascal (2002), *Le cirque voyage vers les étoiles*, Paris, Géo Solar.
- PAVIS, Patrice (1996), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod.
- RAINIER DE MONACO ([1945] 1978), « Hommage », dans Henry THÉTARD, *La merveilleuse histoire du cirque*, Paris, Julliard.

SCARPETTA, Guy (1985), *L'impureté*, Paris, Grasset.

THÉTARD, Henry ([1945]1947), *La merveilleuse histoire du cirque*, Paris, Éditions Prisma, 2 vol.

THÉTARD, Henry ([1945] 1978), *La merveilleuse histoire du cirque*, Paris, Julliard.

THORET, Yves (1993), *La théâtralité : étude freudienne*, Paris, Dunod.

ÜBERSFELD, Anne (1996), *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil.

Filmographie

DE MILLE, Cecil B. (1952), *The Greatest Show on Earth*, film 35 mm, coul., 152 min., Hollywood, Paramount.

GLADU, André (1996), *Le Feu sacré*, film 16 mm, coul., 77 min 42 s., Montréal, Office national du film.

HATHAWAY, Henry (1964), *Circus World*, film 35 mm, coul., 135 min., Hollywood, Paramount.

MALLET, David (1999), *Quidam*, film 16 mm, coul., 90 min., Culver City (Californie), Columbia Tristar Home Video.