



**JULIE
BOUDREAU**

LE CIRQUE DU SOLEIL

**LA CRÉATION
D'UN SPECTACLE
SALTIMBANCO**

NUIT BLANCHE ÉDITEUR

LE CIRQUE DU SOLEIL

LA CRÉATION D'UN SPECTACLE : *SALTIMBANCO*

LES CAHIERS DU CENTRE DE RECHERCHE
EN LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE DE L'UNIVERSITÉ LAVAL
SÉRIE « ÉTUDES »

LES CAHIERS DU CENTRE DE RECHERCHE
EN LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE DE L'UNIVERSITÉ LAVAL
SONT DIRIGÉS PAR MARIE-ANDRÉE BEAUDET,
ROBERT DION ET RICHARD SAINT-GELAIS

JULIE BOUDREAULT

LE CIRQUE DU SOLEIL

LA CRÉATION D'UN SPECTACLE : *SALTIMBANCO*

NUIT BLANCHE ÉDITEUR

Nuit blanche éditeur reçoit annuellement des subventions du Conseil des arts du Canada et de la Société de développement des entreprises culturelles pour l'ensemble de son programme de publication.

La publication de ce livre a été rendue possible grâce à la collaboration du Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) de l'Université Laval et du Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Canada.

© Nuit blanche éditeur
ISBN : 2-921053-56-X

À mes trois sœurs que j'admire.

REMERCIEMENTS

Ce livre a été réalisé grâce au support de nombreuses personnes auxquelles je désire témoigner ma reconnaissance. Je tiens d'abord à remercier tous les membres du Cirque du Soleil, particulièrement les artistes et les concepteurs qui m'ont laissé observer leur travail. Je souhaite mentionner aussi l'aide précieuse de Chantal Hébert, spécialiste des formes populaires du spectacle au Québec, d'Irène Perelli-Contos, chercheure dans le domaine du théâtre, et de Paul Bouissac, sémioticien du cirque. Leurs commentaires d'experts et leurs recommandations m'ont maintes fois porté secours. Je veux signaler le soutien technique constant du Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) de l'Université Laval. Enfin, je manifeste toute ma gratitude à Mamiblou, Papili et Squidly.

Le Directeur

Allons ! des actions !... les mots sont inutiles ;
Gardez pour d'autres temps vos compliments
[futiles :
Quand vous ne faites rien, à quoi bon, s'il
[vous plaît,
Nous dire seulement ce qui doit être fait ?
Usez donc de votre art, si vous êtes poète :
La foule veut du neuf, qu'elle soit satisfaite !
À contenter ses goûts, il faut nous attacher ;
Qui tient l'occasion ne doit point la lâcher.
Mais, à notre public tout en cherchant à plaire,
C'est en osant beaucoup qu'il faut le
[satisfaire ;
Ainsi, ne m'épargnez machines ni décors,
À tous mes magasins ravissez leurs trésors,
Serrez à pleines mains la lune, les étoiles,
Les arbres, l'Océan, et les rochers de toiles ;
Peuplez-moi tout cela de bêtes et d'oiseaux ;
De la création déroulez les tableaux,
Et passez au travers de la nature entière,
Et de l'enfer au ciel, et du ciel à la terre.

Le Bouffon

Mettez un peu de vrai parmi beaucoup
[d'images,
D'un seul rayon de jour colorez vos nuages ;
Alors, vous êtes sûr d'avoir tout surmonté ;
Alors, votre auditoire est ému, transporté !...
Il leur faut une glace et non une peinture.
Qu'ils viennent tous les soirs y mirer leur
[figure :
N'oubliez pas l'amour, c'est par là seulement
Qu'on soutient la recette et l'applaudissement.

Wolfgang GOETHE,
Faust – Le second Faust.

AVANT-PROPOS¹

Les origines du Cirque du Soleil remontent à 1982 ; un noyau d’amuseurs publics, le Club des Talons Hauts, animait alors la Fête foraine de Baie-Saint-Paul, rendez-vous annuel des artistes de la rue. Cracheur de feu et échassier, Guy Laliberté, futur fondateur du Cirque du Soleil, était membre de ce club.

Deux ans plus tard, les fêtes du 450^e anniversaire de l’arrivée de Jacques Cartier à Gaspé allaient être célébrées, et le Commissariat général, chargé d’étendre ces fêtes à l’ensemble du territoire québécois et de mettre à contribution les ressources régionales, cherchait un projet spécial, peut-on lire dans les journaux de l’époque. Laliberté, porte-parole du Club des Talons Hauts, soutenu par toute son équipe et par d’autres troupes², proposa un cirque itinérant. Il voulait relever

1. Le dossier de presse (1984-1992) et les statistiques que le Cirque du Soleil a bien voulu mettre à ma disposition ont servi à la rédaction de cet avant-propos et de l’annexe II, intitulée « Itinéraires du Cirque du Soleil depuis sa fondation ».

2. Entre autres, La Fanfaronie (Québec), le Cirque du Trottoir (Belgique), Les Enfants dompteurs (Québec), Ferdinand et Chocolat (Québec), Les Frères Passe (Québec), Les Marionnettes du bout du monde (Québec), La Ratatouille (Colombie-Britannique), le Tap Sixtet de l’École Circus (Québec), et le Théâtre tel quel (Suisse).

le statut précaire des amuseurs publics, faire en sorte que le métier jouisse d'une certaine reconnaissance et doter le Québec d'un « premier cirque véritablement³ québécois » (Laliberté, cité dans Gauthier, 1984). Le projet assurait la relève des grands cirques, principalement américains, qui parcouraient le Québec depuis 1797, date à laquelle John Bill Ricketts importa le cirque au Canada⁴.

Pour la réalisation de ce projet, Laliberté disposait déjà d'un capital de 65 000 \$. Il lui fallait néanmoins obtenir un million de dollars additionnels et, pour réunir cette somme non négligeable, Laliberté fit preuve d'une détermination remarquable. Entêté, il persuada les financiers et convainquit le Commissariat. Pour Laliberté, l'année 1984 serait celle de la naissance du Cirque du Soleil : « On a réalisé un contrat pour le gouvernement en y insérant le concept de départ du Cirque du Soleil. On a su profiter de la conjoncture puisque le Commissariat des fêtes de 1984 avait des ressources » (Pinard, 1986).

Le Cirque du Soleil devint donc l'attraction itinérante du 450^e anniversaire de l'arrivée de Jacques Cartier. Il se produisit dans un chapiteau de 800 places à 50 reprises en moins de trois mois, semant la joie

3. Je souligne. En fait, les cirques Royal (1824), Cyr (vers 1894) et Gatini (1977) existaient bien avant la venue du Cirque du Soleil.

4. L'Anglais John Bill Ricketts avait été l'élève de l'écuyer Charles Hughes, fondateur du Royal Circus de Londres, premier établissement à porter le nom de cirque dans son histoire moderne. Après avoir importé le cirque aux États-Unis en 1793, Ricketts est venu au Québec : il donna des représentations à Montréal (du 28 août 1797 au 9 mai 1798) et à Québec (du 31 mai au 23 août 1798). À cette époque, ces deux villes constituaient les destinations les plus nordiques des troupes de comédiens et d'amuseurs qui sillonnaient l'Est des États-Unis (Lemire, 1992 : 136).

d'abord à Gaspé où les spectateurs rigolèrent en voyant le premier ministre René Lévesque tenter de couper le ruban de lancement du cirque avec sept paires de ciseaux... truqués. Après Gaspé, le cirque installa son chapiteau à Baie-Comeau, Jonquière, Rimouski, Saint-Jean-Port-Joli, Baie-Saint-Paul, Québec, Magog, Hull, Sorel et Montréal, passant quatre jours à chaque endroit. Le premier spectacle était toujours précédé d'une cavalcade⁵, composée de trois cortèges qui convergeaient vers la place publique de la ville où le cirque se trouvait, invitant les badauds à voir s'élever le chapiteau, puis à se joindre aux festivités. Un total de 30 000 personnes ont payé deux dollars⁶, cette année-là, pour applaudir le Cirque du Soleil et ses 35 artistes audacieux. Si les caisses étaient vides à la fin de cette tournée, le cirque était fort d'une expertise et d'un succès médiatique phénoménal.

En 1985, le Cirque du Soleil s'arrêta à Montréal, Sherbrooke, Québec et, première incartade hors du Québec, à Ottawa, Toronto et Niagara Falls. Il donna 167 représentations devant près de 140 000 spectateurs. Malgré son succès incontestable, il parvint au terme de ce deuxième périple avec un déficit de 750 000 \$. Pour lui venir en aide, René Lévesque le patronna.

5. Une cavalcade est l'entrée en ville d'un cirque. Il s'agit d'une parade servant en quelque sorte de réclame publicitaire. Des chevaux participent normalement au défilé, mais ce n'était pas le cas cette fois.

6. Les billets se vendront à Montréal : de 3,00 \$ à 10,00 \$ en 1985 ; de 3,00 \$ à 13,00 \$ en 1986 ; de 5,00 \$ à 17,50 \$ en 1987 ; de 6,00 \$ à 29,00 \$ en 1988 ; de 7,50 \$ à 31,50 \$ en 1989 ; de 5,50 \$ à 31,50 \$ en 1990 ; de 6,50 \$ à 34,50 \$ en 1992 ; de 6,75 \$ à 36,25 \$ en 1994 ; de 7,00 \$ à 43,75 \$ en 1996.

En 1986, le Cirque du Soleil avait si bien appris à jongler avec les comptes et à équilibrer son budget qu'il partait pour une tournée canadienne⁷ de six mois dans le cadre de laquelle il prit part à des événements prestigieux, tels que le Vancouver Children's Festival et l'inauguration du Pavillon canadien de l'Expo 1986 à Vancouver. En tout, le Cirque du Soleil donna 206 spectacles devant plus de 250 000 spectateurs. Cette fois, la saison fut bouclée avec un surplus de 671 000 \$. La partie avait été brillamment jouée, et la dette était complètement remboursée. La ville de Montréal céda par bail emphytéotique de 20 ans et pour la somme symbolique de un dollar une ancienne caserne de pompiers où le Cirque du Soleil installa son siège social⁸. Laliberté était devenu un vrai PDG. L'année 1986 aura été celle de la consolidation, du développement et du rendement. À plus long terme, le Cirque du Soleil visait l'autofinancement et planifiait des stratégies d'exportation de son produit⁹.

En 1987, le Cirque du Soleil créa son spectacle *Le cirque réinventé* et entreprit une quatrième tournée de huit mois, visitant les villes de LaSalle, Sherbrooke, Montréal, Québec, Saint-Sauveur et Longueuil¹⁰.

7. Le Cirque du Soleil est allé à Vancouver, Sherbrooke, Montréal, Québec, Saint-Sauveur, Longueuil, Ottawa et Toronto.

8. Le Cirque du Soleil y emménagea officiellement en 1987.

9. La rentabilité est assurée si le Cirque fonctionne neuf mois par année, mais, compte tenu du climat canadien, il ne peut, semble-t-il, tenir d'activités que pendant six mois. Il faut donc que les membres du Cirque du Soleil quittent le pays et migrent vers le sud en hiver.

10. De plus, à l'invitation de la ligne aérienne *Canadian*, le Cirque du Soleil, qui rêvait de gagner l'estime des habitants du Grand Nord canadien, se rendit à Frobisher Bay pour trois spectacles.

Après il dépensa toutes ses économies pour son voyage à destination de la Californie¹¹ où il fit l'ouverture du Los Angeles Festival. Ce fut le triomphe ! Le Cirque du Soleil donna 36 représentations à Los Angeles puis gagna San Diego et Santa Monica. Partout, il séduisit son public. Fort de son succès, il rêvait du monde entier et envisageait une tournée au Japon. Du moins, l'idée d'une telle tournée alimentait les discussions. Mais auparavant, le Cirque du Soleil voulait conquérir l'Amérique et il se rendit à Calgary, San Francisco et New York. Dans la grosse pomme, il donna 54 spectacles en six semaines. Les critiques américains, charmés, parlaient d'un cirque « “magique”, “enchanteur” [et] “fou, fou, fou” » (Nadeau, 1988). Le Cirque du Soleil fit ensuite un crochet par Toronto puis Washington D.C. avant de mettre fin à sa tournée en érigeant son chapiteau dans le Vieux-Port de Montréal à l'automne 1988.

Au terme de la saison 1987-1988, le Cirque du Soleil avait retenu l'attention des chroniqueurs attirés des grands quotidiens américains, du *New York Times* au *USA Today*, lesquels signèrent des critiques dithyrambiques. Il avait fait parler de lui aux émissions de télévision les plus regardées et avait fait l'objet de reportages dans un grand nombre de magazines. La troupe connaissait un tel succès qu'elle entendit recourir exclusivement aux commandites du secteur

11. Afin de bien préparer son entrée aux États-Unis, le Cirque du Soleil avait engagé une des agences de relations publiques les plus réputées des États-Unis, Solters-Roskin-Friedman, qui a Michael Jackson, Barbra Streisand et Pee Wee Herman, entre autres clients.

privé, se détacher complètement des subventions gouvernementales¹² qui lui avaient donné le coup d'envoi.

En 1989, le Cirque du Soleil refit une autre grande tournée américaine avec le spectacle *Le cirque réinventé* remodelé. Il se rendit à Miami, Chicago, Ste-Foy, s'intalla momentanément à San Francisco, Santa Monica, San Diego et Phoenix. Dans chaque ville, il offrit des représentations supplémentaires.

En 1990, le Cirque du Soleil était composé de deux troupes qui se chargèrent chacune d'un spectacle différent sur deux continents. Une troupe prit l'affiche à Londres, ensuite à Paris. Pour cette percée en Europe, le Cirque du Soleil reprit le spectacle *Le cirque réinventé*. Si l'accueil fut d'abord plutôt réservé (55 % d'occupation du chapiteau au début de la tournée), très vite le Cirque du Soleil joua en Europe, comme partout d'ailleurs, devant un public enthousiaste. Entre-temps, la production *Nouvelle expérience* remporta un vif succès au Québec, de même qu'aux États-Unis, où le cirque était reparti pour deux ans. Le Cirque du Soleil débuta cette tournée américaine à Montréal avant de prendre la route de Seattle, San Francisco, San Jose, Santa Monica, San Diego, Costa Mesa... Après avoir connu un succès sans précédent, il reçut, vers la fin de sa tournée américaine 1990-1991, un Drama Desk Award décerné par le cercle des critiques de New York,

12. Le gouvernement imposait des moratoires sur le soutien des activités culturelles, et le Cirque du Soleil ne voulait pas être pris au dépourvu. Il tenait à éviter tout déficit budgétaire. Les subventions gouvernementales totalisaient environ 97 % en 1984, 50 % en 1985, 32 % en 1986, 17 % en 1987, 5 % de 1988 à 1990, 3 % en 1991-1992 et, finalement, 2 % de 1993 à 1996.

dans la catégorie Expérience théâtrale unique. En deux ans, 1 212 926 spectateurs auront applaudi *Nouvelle expérience*.

Devenu la plus grande organisation itinérante dans le domaine du spectacle au Québec et au Canada¹³, le Cirque du Soleil présentait, en 1992, quatre productions différentes sur trois continents, devant plus de deux millions de spectateurs. Il donnait un spectacle en collaboration avec le Cirque Knie dans 60 villes de la Suisse. Il mettait à l'affiche à l'Hôtel Mirage de Las Vegas une nouvelle version de son spectacle *Le cirque réinventé*. Il produisait *Fascination* dans les arénas de huit grandes villes du Japon, après avoir paraphé, en septembre 1991, un accord avec *Fuji Television Network*, concluant ainsi des négociations qui duraient depuis 1987. Enfin, il battait tous ses records d'assistance avec *Saltimbanco*, un spectacle sur l'urbanité et la place de l'homme sur la terre.

En 1994, le Cirque du Soleil fêtait son 10^e anniversaire en mettant à l'affiche *Alegría*, le même spectacle qui émerveille actuellement les Japonais. En fait, au moment même où j'écris ces lignes, alors que *Saltimbanco* séduit les Européens et que *Mystère* se poursuit à Las Vegas, le Cirque du Soleil continue d'en mettre plein la vue avec son tout nouveau spectacle *Quidam*, dont la première mondiale eut lieu à Montréal, en avril dernier. L'organisation compte maintenant plus de 1 250 employés et prévoit atteindre cette année un chiffre d'affaires de 125 000 000 \$. Et

13. Depuis 1990, 2 500 spectateurs peuvent prendre place sous le chapiteau qui n'en accueillait que 800 auparavant.

« ça ne fait que commencer », se plaît à dire Jean David, actuel vice-président du marketing (Cloutier, 1996).

Le Cirque du Soleil est décidément le symbole de la réussite, de l'ouverture sur le monde d'un peuple. Mais, mis à part des bilans financiers éloquents et des itinéraires chargés, il annonce, en cette fin de siècle, l'incontournable renouveau des arts de la piste. C'est précisément de ce renouveau dont il sera question dans le présent ouvrage.

INTRODUCTION

Une note tenue, puis tout s'arrête : les rires, les respirations, les regards. Les spectateurs n'en ont que pour un point fortement éclairé, en haut, près de la coupole du chapiteau jaune et bleu. Ce point, ce sont des jumelles trapézistes se balançant. Soudain, l'une d'elles lâche tout, fait un tour sur elle-même, se redresse et... est rattrapée *in extremis* par sa sœur. Tout repart : les exclamations, les respirations, et les langues, un instant immobiles dans les bouches entrouvertes, recommencent à lécher la barbe à papa. Le Cirque du Soleil, un cirque excitant, attirant, attachant, suscite le rêve, l'émerveillement. Je me remémore chaque instant de ce spectacle. Cent fois je reparlerai de la hardiesse des acrobates, des surprenantes drôleries du clown et, peut-être, de la beauté parfaite des jumelles trapézistes. Du grand art !

Les médias font régulièrement état du succès du Cirque du Soleil. Son impressionnant dossier de presse de plus de 2 000 articles dans plusieurs langues et la liste des prix qu'il a remportés à travers le monde depuis sa fondation (voir annexe 1) témoignent à eux seuls d'une reconnaissance internationale. Son rôle d'ambassadeur de la culture québécoise est reconnu partout, l'originalité de son travail et de ses productions

est soulignée. Or, malgré l'importance du phénomène, aucune étude de fond ne lui a encore été consacrée.

Il existe bien des ouvrages sur la symbolique et l'esthétique du cirque (Starobinski, 1970), sur sa sémiotique (Bouissac, 1976), sur sa sémiologie (Hotier, 1984) et sur son rayonnement à travers les autres formes d'art, tels le cinéma (Adrian, 1984), le théâtre (Amiard-Chevrel, 1983) et le music-hall (Bost, 1931), mais aucun ne mentionne le Cirque du Soleil. Il y a aussi des « classiques » de l'histoire du cirque dans le monde (Croft-Cooke et Cotes, 1977 ; Jando, 1977 ; Thétard, [1947] 1978 ; etc.), toutefois ils ont été publiés avant que le Cirque du Soleil existe. Certes, des publications abordent l'histoire du cirque au Québec (Clairoux, 1988 ; Duperré Rousseau, 1989 ; Jean, 1987 ; Roberge, 1975 ; Weider, 1976), cependant, aucune ne retient le Cirque du Soleil. Depuis sa création en 1984, seuls quelques documents vidéo lui ont été consacrés (Payette, 1989 ; Petrowski, 1988 ; Productions Filderfer, 1985). Trois livres sur l'histoire générale du cirque lui réserve quelques lignes, voire quelques pages (Hoh et Rough, 1990 ; Jacob, 1992 ; Maclair, 1995). Un album, récemment publié par le Cirque du Soleil lui-même (Collectif, 1993), retrace de façon anecdotique les événements qui ont marqué son existence.

L'exceptionnelle performance du Cirque du Soleil mérite plus d'attention. Un cirque comme celui-là aurait dû déjà soulever des questions sur les raisons de son succès, sur ce qu'il est, ce qu'il n'est pas. Quant à moi, l'intérêt fut spontané. Il me fallait étudier ce cirque. Loin de moi l'intention de trouver toutes les réponses cependant. Cet objectif serait inatteignable dans le présent cadre, trop restreint.

Lorsque j'ai vu le cirque à l'œuvre, j'ai été frappée par son originalité, et mon intérêt s'est porté tout naturellement sur son processus de création. Comment s'y prend-on pour créer un spectacle ? Quel usage y fait-on des numéros, des personnages, de la scénographie, des costumes, de la musique, des chorégraphies, des éclairages et du son pour réinventer le cirque ? Quel héritage la tradition lui a-t-elle légué ? Quelle est la spécificité du Cirque du Soleil ?

Pour répondre à ces questions, j'ai choisi d'étudier *Saltimbanco*, la production la plus récente, du moins en 1992, année où j'ai commencé mes recherches. L'information a été recueillie sur le terrain même, au Cirque du Soleil, entre décembre 1991 et juin 1992. Durant cette période, dans le feu de l'action, j'ai assisté à toutes les étapes de l'élaboration de la production *Saltimbanco*, depuis la conceptualisation jusqu'aux représentations alors que la performance est encore remodelée. Sur place en permanence, tout au long de la démarche artistique de création, j'ai donc assisté aux pratiques techniques des artistes, aux ateliers de recherche sous la direction du metteur en scène et aux réunions des concepteurs du spectacle de 1992.

Mon intention n'est pas de mettre au jour le processus créateur du Cirque du Soleil pour qu'il devienne un modèle auquel il faudrait se soumettre afin de réussir, car tous les modèles sont des façons de penser et de se conduire, parfois si bien assimilées qu'il est difficile de s'en affranchir. Je vise plutôt à mettre en valeur, à travers son processus de création, toute l'originalité et la spécificité du Cirque du Soleil, garantes pour une bonne part de son succès ; du moins, c'est l'hypothèse que j'émet.

La créativité, souvent perçue comme un coup de génie, du sort ou du destin, demeure un mystère, et, aux yeux du commun des mortels, les créateurs ont un don, de l'inspiration. Dans les arts en particulier, les créateurs ne sont-ils pas guidés par une muse ? L'être humain n'exercerait-il aucun contrôle sur sa créativité ? Les créateurs n'auraient-ils véritablement que de la chance ? Je ne le pense pas.

Pour rendre compte de la genèse des idées – sans pour autant rejeter l'existence des subtilités de l'intellect –, il n'est pas nécessaire d'admettre un processus mental inconnu ou « d'avoir recours à des hypothèses intra-psychiques, en fin de compte, invérifiables » (Watzlawick, Beavin et Jackson, 1972 : 39). Il suffit d'aborder la créativité sur le plan de la communication et de se borner à observer les relations entre les intervenants ou les éléments impliqués dans le processus de création. Les créateurs sont alors étudiés « comme un système particulier de traitement de l'information qui, placé dans certaines conditions et en présence de certaines données initiales, produit certaines sorties » (Rouquette, 1981 : 22). L'étude d'un tel système fait, en tout cas, l'objet de ma préoccupation.

Sur le plan théorique, je m'appuierai sur les travaux des chercheurs de la Nouvelle communication. La Nouvelle communication est un courant qui réagit contre le modèle causal et linéaire de la communication, c'est-à-dire contre le modèle dit « télégraphique », dans lequel l'information passe simplement d'un émetteur à un récepteur. Les chercheurs dans ce domaine soutiennent plutôt l'existence d'un modèle circulaire de la communication dans lequel il y a rétroaction. Il s'agit d'un modèle incluant les effets du comportement de l'émetteur sur le récepteur, du modèle dit « orchestral » de la communication interpersonnelle.

Ce modèle de la communication n'est pas fondé sur l'image du télégraphe ou du ping-pong – un émetteur envoie un message à un récepteur qui devient à son tour un émetteur, etc. – mais sur la métaphore de l'orchestre. La communication est conçue comme un système à multiples canaux auquel l'acteur social participe à tout instant, qu'il le veuille ou non : par ses gestes, son regard, son silence, sinon son absence... En sa qualité de membre d'une certaine culture, il fait partie de la communication, comme le musicien fait partie de l'orchestre. Mais dans ce vaste orchestre culturel, il n'y a ni chef, ni partition. Chacun joue en s'accordant sur l'autre (Winkin, 1981 : 7-8).

Je me propose donc d'étudier la créativité comme un comportement observable, une action, une réaction, bref une rétroaction. Plus précisément, je veux analyser les comportements des concepteurs et des artistes au Cirque du Soleil, ainsi que les effets des uns sur les autres et ce, dans le contexte de l'élaboration de la production de 1992, *Saltimbanco*. Ce qu'il faut saisir ici et ce sur quoi je veux insister, c'est que j'ai observé le comportement des concepteurs et des artistes-acrobates, « les effets du comportement étudié sur autrui, les réactions d'autrui à ce comportement, et le contexte » (Watzlawick, Beavin et Jackson, 1972 : 15) dans lequel tout cela se déroulait. Il n'y a pas eu d'entrevues formelles ; les propos des concepteurs et des artistes-acrobates rapportés dans le texte à venir proviennent de conversations dont j'ai été témoin ou de confidences qui m'ont été faites spontanément¹.

1. Par conséquent, chaque fois que je ferai suivre une citation de l'indication (PC), le lecteur comprendra que je viens de reproduire les paroles d'un des membres du Cirque du Soleil au cours du processus de création.

Avant d'examiner comment le Cirque du Soleil élabore ses propres numéros, je dois d'abord rappeler, au premier chapitre, quels étaient les numéros traditionnels au cirque. Je dis déjà que l'exploit en est la qualité première. Toutefois, les artistes sont tenus de se dépasser, d'aller au bout de leurs capacités, tout en interprétant les personnages du spectacle. J'aborderai ensuite la construction de ces personnages et j'examinerai comment ils ont été conçus. Dans le troisième chapitre, en me basant sur *SalTIMBANCO*, je décrirai comment l'espace scénographique, les costumes, les éclairages, la chorégraphie, le son et la musique sont créés au Cirque du Soleil, et comment chacune de ces composantes s'organisent suivant le concept. Enfin, au dernier chapitre, après avoir vu que les numéros et les personnages constituent en quelque sorte le squelette ou les assises du spectacle, que le concept en est la chair, c'est-à-dire l'enrobage, je serai à même de dépeindre le déroulement de la rencontre du squelette et de la chair, clé de la genèse de *SalTIMBANCO*.

Les divisions un peu arbitraires de la matière sont nécessaires à la compréhension du processus de création. J'admets que l'information pourrait très certainement se trouver dans un chapitre ou dans plusieurs à la fois. Si l'analyse a d'habitude tendance à séparer les informations pour les besoins de la démonstration, c'est qu'elle vise simplement une meilleure connaissance du processus créateur du spectacle de la piste qui, nous le savons, est d'abord constitué de numéros.

CHAPITRE I

LES NUMÉROS AU CIRQUE

LES NUMÉROS AU CIRQUE TRADITIONNEL

La naissance du cirque remonte aux spectacles donnés dans les amphithéâtres de la Rome antique, au Colisée ou au circus Maximus. En fait, les apprentis amuseurs publics, dompteurs, jongleurs ou équilibristes malhabiles, qui ont pour la première fois capté l'attention de curieux qui se sont attroupés autour d'eux sont, sans nul doute, les vrais inventeurs du cirque. Du moins, il semble que ce soit là l'opinion des saltimbanques pour qui le « palc » ou la performance sur la place publique serait à l'origine du cirque. Mais où cela s'est-il passé ? Et quand ? Je ne saurais le dire.

Dans sa forme moderne, le cirque doit son origine à un ancien sergent-major anglais du 15^e Dragons légers, Philip Astley. Depuis 1770, date à laquelle il créa le genre, un spectacle de cirque se résume en une « suite de numéros donnés sur une piste entourée de spectateurs » (Croft-Cooke et Cotes, 1977 : 7). La nature de ces numéros varie à l'infini. Jamais personne, pas un artiste, pas un chercheur, ni même un historien, n'est parvenu à produire une liste exhaustive de tous

les types de numéros, encore moins à les classer. D'autant qu'il y a continuellement de nouvelles attractions qui, année après année, s'ajoutent au programme déjà varié du cirque. Les artistes eux-mêmes, quelle que soit leur spécialité, se disent tout simplement du « métier », terme générique pour désigner l'ensemble des pratiques toutes disciplines confondues. Tenter une classification des divers numéros est une entreprise périlleuse à laquelle je ne peux échapper. Pour rendre compte de la spécificité du Cirque du Soleil, je dois nécessairement bien connaître la tradition, c'est-à-dire ce qui s'est déjà fait au cirque.

Je dis tout de suite que mon approche des numéros de cirque est englobante et que mes efforts ne se sont pas concentrés sur des rapports de distinction. Pour ne pas me perdre dans le détail, j'ai plutôt essayé de trouver des dénominateurs communs afin de regrouper les numéros en de grands ensembles. Au terme de ce classement, j'ai retenu et dégagé quatre catégories principales : les numéros acrobatiques ; les numéros avec des animaux ; les exhibitions ; les entrées et reprises clownesques. Examinons maintenant les traits déterminants de chacun de ces ensembles.

LES NUMÉROS ACROBATIQUES

L'acrobatie a inspiré plusieurs disciplines du cirque : l'équitation, l'art clownesque, la prestidigitation, la jonglerie, le trapèze, la voltige... Pourtant, un illusionniste, un clown et un sauteur n'ont rien en commun à priori. Pour comprendre comment leurs manières d'exercer leur activité spécifique sont liées, il me faut revenir aux fondements de l'acrobatie et poser le problème de sa définition.

Qu'est-ce que l'acrobatie ? Aucun dictionnaire, aucune encyclopédie, aucun ouvrage spécialisé ne la définit clairement.

Rien d'étonnant alors à la dispersion d'une notion telle que l'acrobatie :

a) au sens strict elle renvoie à des pratiques funambulesques : danseurs de corde, cirque, puis gymnastique ;

b) une première extension concerne les A.P.S. [activités physiques et sportives] nécessitant une technique difficile ou périlleuse (planche à voile, planche à roulettes, cerf-volant, par exemple) ;

c) une seconde extension élargit le sens à tout comportement social faisant usage de manœuvres compliquées, de procédés fantaisistes, d'expédients habiles et risqués... pour résoudre une difficulté ; on pourra parler ainsi des « acrobaties oratoires » d'un avocat, tout comme Balzac (dans ses Illusions perdues) désignait les journalistes comme « acrobates » ;

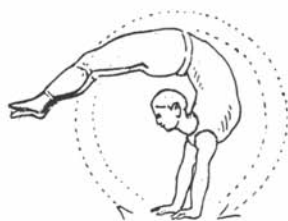
d) il en résulte que le terme acrobatie consiste actuellement en une « figure de style » littéraire autant que sportive (Pozzo et Studeny, 1987 : 15).

En clair, la notion d'acrobatie en appelle en quelque sorte à la virtuosité se déployant dans la difficulté. Surmonter un obstacle, réussir un tour de force, réaliser un véritable exploit sont les principales motivations des acrobates. Cependant, cette constatation n'offre aucune explication théorique sur la nature, les fondements et la base de l'acrobatie. Voyons si en décrivant les composantes de celle-ci on peut arriver à la définir.

Premièrement, l'acrobatie est constituée de sauts. Il y a le saut périlleux arrière, appelé *salto mortale* chez les Italiens et *somersault* chez les Anglais. Il y a aussi le saut périlleux avant ou casse-cou, le flip-flap ou flic-flac, le barani, la rondade ou roue, le *twist*, le saut du lion, etc. (figure 1). Ces sauts sont semblables,



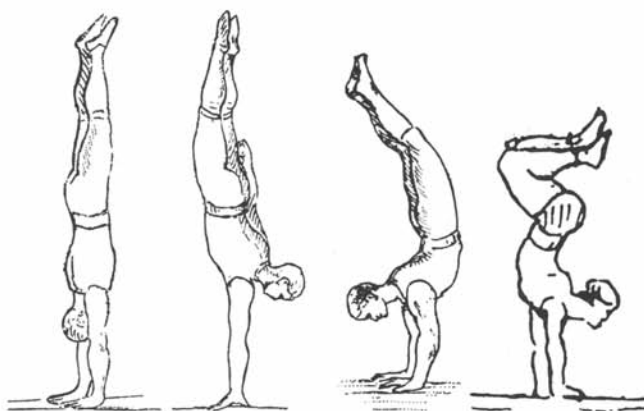
Le saut du lion



Le flip-flap

Figure 1

(G. Strehly, *L'acrobatie et les acrobates*)



Équilibre
droit

Équilibre
sur une main

Équilibre
ordinaire

Équilibre
du singe

Figure 2

(G. Strehly, *L'acrobatie et les acrobates*)

à peu de choses près, à ceux que nous avons coutume de voir en gymnastique olympique.

Deuxièmement, il y a les équilibres : l'équilibre ordinaire ou droit sur les mains, l'équilibre du singe, l'équilibre d'une main, la planche, etc. (figure 2). Les équilibres sont, « avec le saut, la base de l'éducation acrobatique » pure (Thétard, [1947] 1978 : 576). Acrobatie pure parce que les sauts et les équilibres en sont les manifestations les plus reconnues. D'ailleurs, le mot « acrobate » vient du grec *akrobatos* qui signifie « marcher sur la pointe des pieds ». Historiquement, ce mot a remplacé celui, plus ancien encore, de « saltimbanque », de l'italien *salta in banco* qui veut dire « sauter sur les tréteaux » (Strehly, 1977 : 14). Je signale, au passage, qu'aujourd'hui les gens réfèrent précisément aux sauts et aux équilibres lorsqu'ils parlent d'acrobatie aérienne ou de sports acrobatiques. Il suffit de faire une vrille en avion, une culbute en dansant le *rock and roll*, un saut périlleux en ski ou un équilibre droit sur une planche à roulettes pour que l'aviation, la danse, le ski et la pratique de la planche à roulettes prennent une dimension acrobatique.

Enfin, après les sauts et les équilibres, viennent les souplesses (exercices de souplesse), les vélocités (exercices d'agilité, de vitesse) et les forces (exercices de force), comme le reins cassés, le pont, les grands écarts (latéral et devant-derrrière), les exercices de dextérité, les établissements en force ou à l'arraché et les levées de poids. Ces pratiques constituent l'acrobatie dite accessoire, parce que les souplesses, les vélocités et les forces sont presque indissociables, à tout le moins dépendantes, des sauts et des équilibres. Georges Strehly disait de la vélocimanie, par exemple, qu'elle renfermait toutes les formes d'acrobatie tout en

étant différente. Le parfait jongleur serait selon lui un équilibriste et un sauteur à la fois (1977 : 321).

L'acrobatie tient en des exercices classiques. Un bon acrobate normalement se trouvera à l'aise dans l'ensemble des exercices acrobatiques classiques. Toutefois, il pourra développer davantage ses aptitudes dans un type en particulier. Un artiste qui se sent habile dans les sauts deviendra sauteur, tandis qu'un autre, meilleur dans les équilibres, pourra devenir équilibriste. Un troisième, extraordinairement souple et agile, fera un bon contorsionniste, désarticulé ou disloqué. Un autre, aux gestes rapides et à la dextérité sans limites, fera un excellent jongleur ou, à l'extrême, un bon lanceur de couteaux, un habile manieur de fouet ou de lasso¹.

Bref, ce sera peut-être un de ces « manipulateurs [qui] s'apparentent aux vélocimanes de la jonglerie » (Thétard, [1947] 1978 : 485), c'est-à-dire une sorte de magiciens, d'illusionnistes ou de prestidigitateurs dont les tours de passe-passe font appel à la dextérité ou à tout autre exercice acrobatique, mais pas à des trucages². Houdini était un de ces manipulateurs ou illusionnistes-acrobates (figure 3). Il est devenu célèbre en dénouant des liens bouclés solidement par de

1. Le jeu du couteau consiste à lancer des couteaux qui s'enfoncent autour d'une cible humaine sans jamais l'atteindre. Quant au maniement du fouet ou du lasso, il était très à la mode aux États-Unis avec les *Wild West Shows* de William F. Cody, dit Buffalo Bill. Ces spectacles faisaient revivre la grande conquête de l'Ouest par des simulations de batailles historiques avec d'authentiques Indiens, des cow-boys, tireurs d'élite et cavaliers. Cela touchait le cœur des Américains !

2. Les illusionnistes qui recourent à des trucages ne sont pas des acrobates ; leur prestation est une exhibition.

nombreux cadenas, en se sortant de camisoles de force, de coffres-forts ou de prisons, etc. Le secret de sa réussite ? Une dextérité à toute épreuve et... la contorsion. En effet,

il est probable que la technique du « perpétuel évadé » ressemble quelque peu à celle du contorsionniste et qu'elle consiste à placer les membres que l'on va lier d'une manière qui permettra à un homme entraîné de glisser une main libératrice hors des liens (Thétard, [1947] 1978 : 488).

Outre cet artiste à la dextérité sans limites, un dernier, plus costaud, fera carrière comme porteur³ ou, si sa force est surhumaine, comme Hercule, c'est-à-dire comme un homme fort qui soulève des fardeaux ou tord des barres de fer. Au Québec, le plus célèbre des porteurs et hommes forts fut, sans contredit, Louis Cyr, qui souleva d'un bras à l'arraché un haltère de 265 livres, à Saint-Henri, en 1889 (figure 4). Et ce n'est qu'un exemple banal de sa force... herculéenne. Ce Louis Cyr, que ses compatriotes appelaient fièrement « notre Samson québécois », fut un des premiers fondateurs d'un cirque québécois au tournant du siècle : le Cirque Cyr ou Cyr-Barré (Clairoux, 1988 ; Weider, 1976).

3. Les porteurs attrapent et soutiennent les voltigeurs (sauteurs ou équilibristes), corrigent leur trajectoire au besoin. Ce sont de véritables colosses supportant parfois plusieurs artistes sur leurs épaules. Bien que leur travail requière une aptitude certaine, ces derniers sont souvent négligés, effacés derrière l'exploit des voltigeurs. Indispensables, ces acrobates amortissent les chocs des voltigeurs, rectifient leurs erreurs et veillent à leur sécurité.



Figure 3
Houdini
(H. Thétard, *La merveilleuse
histoire du cirque*)

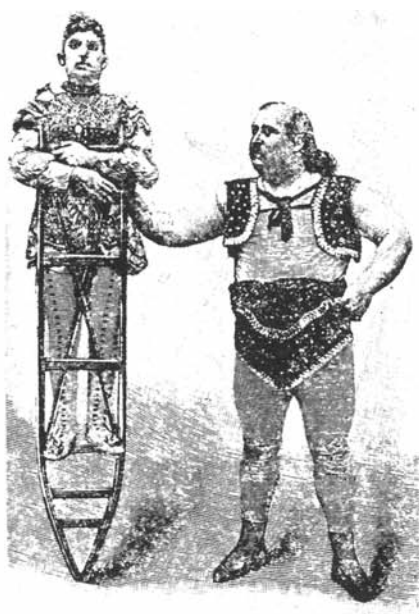


Figure 4
Louis Cyr et son épouse
dans leur numéro
dit « de l'échelle »
(*Le Monde*, 8 avril 1895)

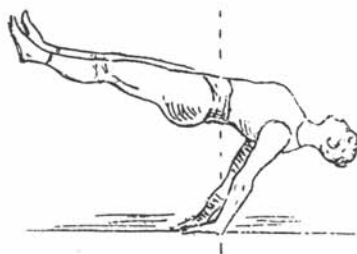


Figure 5
Équilibre disloqué
(G. Strehly, *L'acrobatie et les acrobates*)

Or un numéro résulte plus souvent qu'autrement d'un métissage complexe de disciplines, car « si rigoureuse que soit une classification, elle ne saurait éviter absolument cette pénétration réciproque des catégories » (Strehly, 1977 : 108). Aussi, un numéro de dislocations sera presque toujours fondé sur des équilibres que seule la contorsion permet de réaliser (figure 5). Et puis, le main à main et les exercices du tapis sont bel et bien un fort heureux mariage de tous les exercices. Les sauts, les équilibres, les souplesses, les vélocités et les forces seront naturellement la base d'exercices plus complexes, soit les disciplines acrobatiques.

Les disciplines acrobatiques évoluent sensiblement à l'aide de supports variés, c'est-à-dire avec des agrès ou des appareils, lesquels doivent être vus comme des prolongements du corps des acrobates. Lucien-René Dauven s'est interrogé sur l'apport des appareils et des agrès. Il s'est demandé si, avec eux, l'acrobatie était « en déclin ou en progrès ».

À cette question aucun acrobate ne répondra. Autant que la complexité croissante des numéros, l'utilisation d'agrès nouveaux et le remplacement d'une technique par une autre ont entraîné la raréfaction des représentants des disciplines peu spectaculaires, lesquelles se trouvent être plus proches de l'acrobatie pure⁴, celles qui n'exigent que des muscles et du coup d'œil. Mais le cirque est d'abord un spectacle. Lancé « en banquette » par les mains jointes de deux porteurs, jamais un voltigeur n'est parvenu à s'établir en quatrième hauteur,

4. Contrairement au sens que je donne à « acrobatie pure » plus haut, Dauven l'utilise pour distinguer l'acrobatie sans agrès et l'acrobatie avec des agrès.

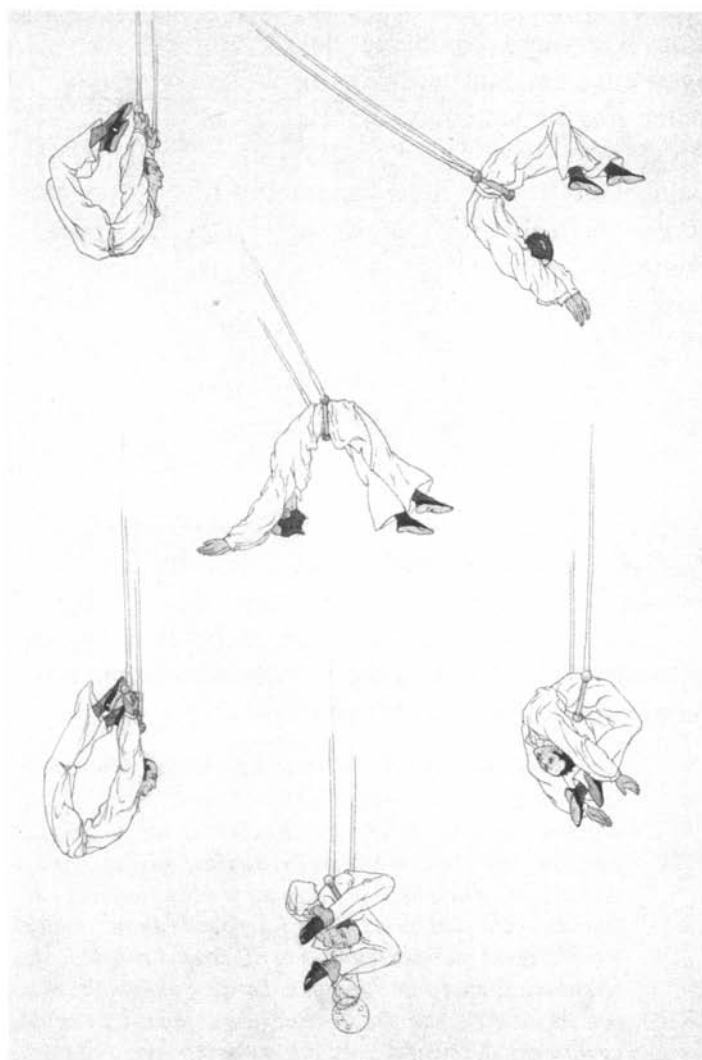


Figure 6

Albert Powel dans son numéro de contorsion au trapèze,
chez Medrano, en 1934

(Dessin de Marthe et Juliette Vesque dans B. Boustany,
En piste ! Le cirque en images des sœurs Vesque)

c'est-à-dire sur les épaules de l'homme placé au sommet d'une colonne de trois. Propulsé par une bascule, le même voltigeur, bénéficiant d'un élan artificiel puissant, arrive après un saut périlleux en cinquième hauteur, voire en sixième (1988 : 13).

Ainsi les sauts seront plus spectaculaires à la bascule⁵, à la batoude⁶, à la trampoline ou à la balançoire russe. Ils se compliqueront au trapèze (figure 6) ou deviendront carrément diaboliques avec les *looping the loop* (bouclage de la boucle) et les projectiles humains, tels les hommes-obus, hommes-canon⁷ ou flèches humaines à la mode au début du xx^e siècle.

Les équilibres, eux, varieront sans cesse avec les boules, les chaises, les perches et les échelles, caractéristiques des cirques orientaux dans lesquels les artistes ont pris l'habitude d'utiliser des objets quotidiens⁸. Ils se diversifieront grâce aux cordes lisses, aux cordes

5. « Planche basculante utilisée par les sauteurs pour prendre leur élan. L'appareil, comme ceux qu'utilisent les enfants dans les jardins publics, est composé d'une planche montée sur un axe. En sautant sur l'extrémité relevée, l'un des artistes propulse le partenaire qui se trouve sur l'autre extrémité » (Hotier, 1972 : 34).

6. « Sorte de grand tremplin qui se compose d'une longue planche inclinée, placée dans la coulisse, et qui se termine par un relèvement qui débouche sur la piste et forme un promontoire permettant aux artistes de sauter loin (au-dessus d'un groupe de chevaux ou d'animaux par exemple) » (Hotier, 1972 : 34).

7. Les hommes-obus et hommes-canon étaient des humains qui étaient propulsés par des canons munis de ressorts ou, plus récemment, d'un compresseur à air, et qui atterrissaient à l'autre bout du chapiteau, dans un filet.

8. Les Orientaux, par exemple, jonglent avec des assiettes et des bols de riz, réalisent des équilibres avec des verres et des bouteilles ou font de l'antipodisme – jonglerie avec les pieds – avec des tables.

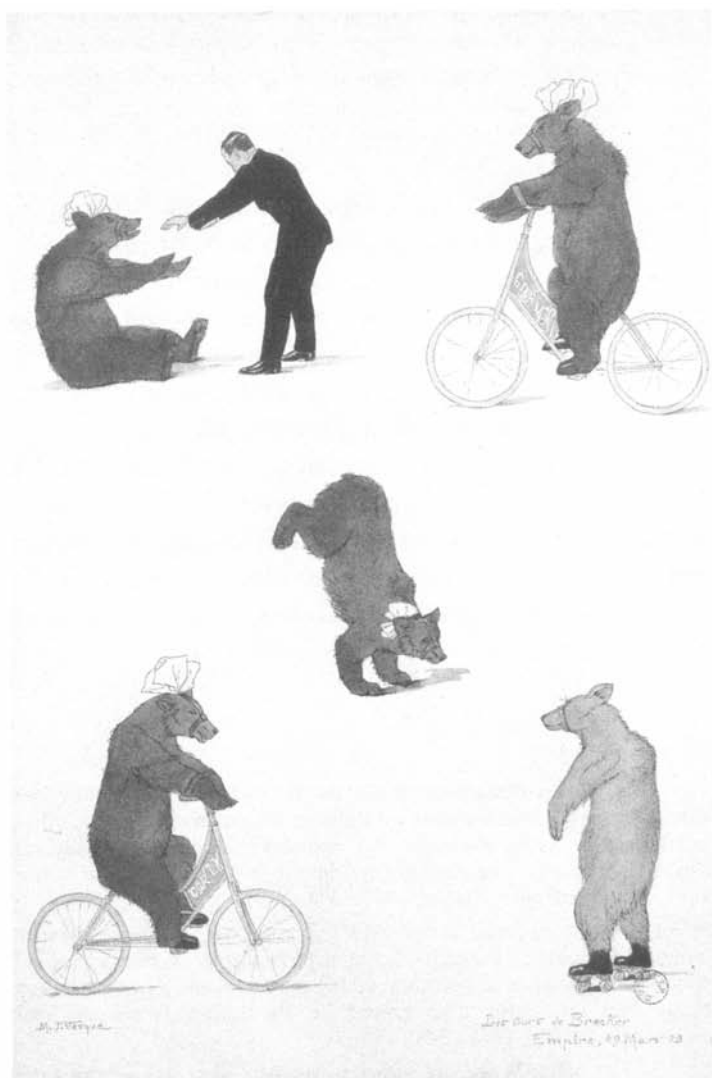


Figure 7

Ours acrobates de Brecker, à l'Empire, en 1928
(Dessin de Marthe et Juliette Vesque dans B. Boustany,
En piste ! Le cirque en images des sœurs Vesque)

raides, aux fils de fer simples, doubles ou obliques. Ils se compliqueront par le recours aux cycles : vélocipède, monocycle, bicyclette. Les vélocités des jongleurs, elles, changeront du tout au tout avec la trinka⁹ permettant l'antipodisme et les jeux icariens¹⁰. Et, pour finir, les porteurs joueront un rôle toujours plus important, quoique nettement plus effacé dans l'ensemble des disciplines. Ils porteront sur leurs épaules, sur leur front ou à leur ceinture une perche sur laquelle un équilibriste exécutera son numéro ou attraperont un trapéziste au vol.

Et quoiqu'ils n'aient rien d'un appareil, les animaux peuvent aussi servir de support acrobatique, les chevaux surtout, pour la voltige et le rodéo, et les éléphants.

LES NUMÉROS AVEC DES ANIMAUX

Doués, domptés, les animaux servent de support acrobatique. Parfois ils sont également de brillants acrobates. Tout le monde a vu, sur la piste, surtout dans les cirques russes où c'est la tradition, des ours patineurs, cyclistes ou équilibristes (figure 7). Chez les

9. La trinka est une sorte de siège dont « la partie supérieure consiste dans un renflement sur lequel l'équilibriste, couché sur le dos, appuie la région coccygienne de manière à la tenir à un niveau sensiblement plus élevé que les omoplates. En même temps, deux petites oreillettes rembourrées, entre lesquelles reposent le cou et la tête, maintiennent solidement les épaules qui s'appuient contre elles. Le but de cette différence de niveau entre les reins et les omoplates est de favoriser le maintien des jambes allongées à la position verticale, et des plantes des pieds à la direction horizontale » (Strehly, 1977 : 250).

10. « Acrobatie de groupe dans laquelle le porteur, couché sur le dos dans la trinka, reçoit le ou les voltigeurs sur les jambes » (Collectif, 1977 : 454).

Américains, amoureux des pachydermes, les éléphants danseurs, musiciens et équilibristes sur une patte impressionnent et charment le public. Il y a les chiens culbuteurs, les zébus et les lamas sauteurs, les otaries jongleuses et encore les kangourous... boxeurs.

Pour que ces animaux réussissent de belles performances, il a fallu les dresser. Les chevaux, très populaires en Europe, ont été entraînés en liberté, c'est-à-dire non montés et dirigés à la chambrière. Les chameaux, les dromadaires et les zèbres ont été apprivoisés. Les singes (gibbons, chimpanzés, macaques ou babouins) ont été élevés et sont devenus capables d'imiter les hommes, pour leur plaisir d'ailleurs. Des perroquets, des colombes, des pigeons, des poulets, des oies, puis des cochons, des rats, des ânes et des mules sont devenus les partenaires des clowns. Il y a les lions, les tigres, les jaguars et autres fauves que les dompteurs, descendants des *venatores* de la Rome antique, ont réussi à amadouer. Quant aux serpents ou aux lézards, ils font surtout partie des animaux rares observés sur la piste, dans la ménagerie ou dans les cabinets de curiosités situés en retrait, là où sont présentées les exhibitions.

LES EXHIBITIONS

Les exhibitions sont les à-côtés du cirque. Si elles ont déjà été montrées au cœur de la piste, elles sont rapidement devenues assez importantes pour être un spectacle en soi, un *side show*, disent les Américains qui sont les plus férus de cette tradition. Ces spectacles donnent à voir quatre grands types d'exhibitions.

Il y a les exhibitions ethnologiques de danseurs créoles ou polynésiens, de cracheurs de feu, de fakirs

hindous qui font une démonstration de leur insensibilité ou d'hypnose. Viennent ensuite les exhibitions zoologiques d'animaux qui ne sont pas domptés ou dressés, tels les crocodiles, les hippopotames, les rhinocéros. Puis ce sont les exhibitions mythologiques : des licornes et des sirènes ont été vues au cirque¹¹. Restent les exhibitions tératologiques : animaux ou humains siamois, femmes à barbe, géants, nains ou lilliputiens, dont un célèbre fut Charles Sherwood Stratton, dit Tom Pouce, qui mesurait à peine 73 centimètres (figures 8 et 9). Un vrai phénomène !

En fait d'exhibition de phénomènes, [nous ne verrons] sans doute jamais mieux que la grande estrade de la tente spéciale où Barnum exhibait sa troupe de « merveilles de la Nature ». [...] Il y avait là Jojo, l'homme-chien, au hideux masque velu des forêts de Russie du Nord ; Anna Jones, rejeton d'une honorable famille de Virginie dont le fin visage s'adornait d'une large barbe noire et frisée. [...] Et James Coffey, l'homme squelette [...] et Jack Mac Donald, l'homme mastodonte, qui était « loin d'être paresseux, malgré son poids de 229 kilos » [...], et Alfonso, l'homme-autruche, qui mangeait des clous et buvait du pétrole pour les faire passer. [...] Sans parler du jeune homme tatoué qui étirait sa peau comme de la guimauve, de l'albinos désarticulé Rob Roy, de Miss Clifford, l'avaleuse de sabres, de Tomasso, l'homme-pelote d'épingles, de miss Zolino, la femme magnétique, de Sol Stone, le calculateur électrique et de vingt autres personnages plus ou moins phénoménaux (Thétard, [1947] 1978 : 499).

11. Ce n'était que des trucages, malheureusement !



Figure 8
Charles Sherwood
Stratton,
dit Tom Pouce,
qui mesurait à peine
73 centimètres !
(H. Thétard,
*La merveilleuse
histoire du cirque*)



Figure 9
Deux phénomènes : Anna Jones, la femme à barbe, et l'homme-chien
(Document Roger Viollet dans Henry Thétard,
La merveilleuse histoire du cirque).

LES ENTRÉES ET REPRISES CLOWNESQUES

J'ai volontairement gardé les drôleries des clowns comme dernière catégorie de numéros, car les clowns peuvent tout faire au cirque. Originellement, leur art consistait d'ailleurs en une parodie des autres disciplines. Les premiers clowns reprenant de façon burlesque l'acrobatie ou la voltige équestre furent donc appelés clowns-acrobates et clowns-écuyers.

Par la suite, arrivèrent les clowns-mimes¹², clowns-gommeux¹³, clowns-chanteurs, clowns-musiciens¹⁴, clowns-parleurs¹⁵, clowns-vagabonds¹⁶, clowns-nains, etc. Les clowns traditionnels seraient, en fait, « une synthèse des différents types comiques qui, au cours des siècles précédents, déridaient les multiples peuples de [la] vieille Europe » (Thétard, [1947] 1978 : 472), de la Chine, des États-Unis et du reste du monde. Certains types de clowns se définirent

12. En Orient, le clown est un excellent mime capable de faire rire par la seule expression de son visage. Acrobate et souvent travesti, il n'a rien de commun avec le clown occidental. Et si par hasard il y avait une ressemblance, c'est que l'Occident se serait inspiré de l'Orient.

13. Mondain ou dandy.

14. Ils donnaient des concerts à l'aide d'instruments hétéroclites fabriqués d'ustensiles ménagers ou d'outils, tels le bouteillophone, le verrophone, la pompe de bicyclette, la scie musicale ; à l'aide d'instruments empruntés au folklore, tels le macarophone, l'ocarina, la cornemuse ; à l'aide d'instruments plus classiques, tels l'accordéon, la flûte, la guitare, la mandoline, le saxophone et le violon.

15. Les *jesters* shakespeariens sont de ces clowns-parleurs. William F. Walleet, qui avait beaucoup d'esprit et très peu de talent en acrobatie, créa le genre en 1840. Ces clowns ont un humour verbal. Ils font des jeux de mots et citent Shakespeare à l'occasion. Ce sont, sans doute, les ancêtres du clown québécois Sol (Marc Favreau) dans sa manière de faire rire mais non dans son costume.

16. Ou *roving-clowns*, ancêtres du *tramp*.



Figure 10

Le clown blanc Footit, en haut,
et l'auguste Albert Fratellini avec son fils, en bas
(J. Fabbri et A. Sallée, *Clowns et farceurs*)

peu à peu par leur silhouette et par leur jeu. Ils se retrouvent soit dans des entrées, soit dans des reprises.

Les entrées

Le terme « numéros », utilisé pour traiter de la performance acrobatique, est impropre à désigner le travail des clowns. On recourt habituellement au mot « entrée ». Deux grands types de clowns se sont démarqués par leurs entrées : les augustes et les clowns blancs (figure 10).

Les augustes¹⁷ sont balourds et stupides. Ils incarnent la bêtise. Leur maquillage est grotesque. Ils ont de grands cernes autour des yeux, un nez rouge (rapporté ou non) et une bouche dessinée, largement ouverte jusqu'aux oreilles. Leurs costumes rapiécés et leurs chaussures trop grandes témoignent de leur situation précaire. Les clowns blancs, eux, ont le visage... blanc. Leurs sourcils sont noircis, élargis et personnalisés. Le traçage des sourcils des clowns blancs sert de signature au personnage. Chaque clown blanc devra trouver sa propre signature, sa propre manière de dessiner ses sourcils. Et la garder, toujours. Les clowns blancs personnifient l'intelligence. Leurs costumes – appelés sacs – sont variés, brodés et garnis de dentelles, de paillettes et de miroirs.

En somme, les augustes et les clowns blancs, qui forment un duo, se complètent parfaitement, l'un étant l'antipode de l'autre, le premier tombant toujours dans

17. *August*, « dans le langage berlinois populaire du XIX^e siècle, équivalait à ridicule, grotesque, idiot » (Adrian, cité dans Hotier, 1972 : 28).

les pièges du second. Vedettes des cirques européens pendant tout le XIX^e siècle, ils sont considérés comme la référence dans leur art. Même « en Chine, à l'époque de la construction de la Grande Muraille, on peut faire la connaissance du T'seng et du T'cheou. La morgue du premier, la balourdise du second : c'est le "blanc" avec l'auguste, déjà » (Fabbri et Sallée, 1977 : 76).

Après les duos viendront les trios et, aux États-Unis surtout, quasi de véritables troupes. Noyée dans l'arène gigantesque et

difficilement perceptible dans l'immensité du lieu, [l'entrée classique des clowns européens] fit place [aux États-Unis] au gag, multiplié par cinq, dix, vingt clowns. Les silhouettes s'amplifièrent, les maquillages furent pris de démente (p. 72),

les accessoires et les perruques étaient disproportionnés, les couleurs des costumes criardes et les chaussures immenses. Aux États-Unis, les caractéristiques traditionnelles des augustes et des clowns blancs sont amplifiées, voire trafiquées. Les clowns ne se produisent plus dans des entrées, mais plutôt dans des reprises.

Les reprises

Outre l'entrée clownesque, il existe des intermèdes comiques plus courts que l'on nomme « reprises », exécutés par les augustes de soirée, clowns très populaires aux États-Unis. On y a recours pour maintenir le rythme du spectacle et divertir le public entre les numéros, pendant le montage ou le démontage des appareils. Ils interviennent à tous moments sur la piste ou dans les gradins, même si d'autres numéros sont présentés simultanément. Le plus

typique des augustes de soirée américains est certainement le *tramp*, une sorte de vagabond traînant sa défroque autour des pistes. Son maquillage donne l'aspect d'une barbe mal rasée, d'une peau vieillie, d'un homme fatigué.

* * *

Bref, c'est davantage par leur silhouette que sont reconnus les clowns, car les augustes, les clowns blancs et les augustes de soirée sont capables de jongler, de sauter, de jouer de la musique, de mimer, de danser sur un fil, de faire du monocycle, autant de pratiques qui relèvent de la tradition de l'art clownesque. Cependant, cette tradition a bien changé depuis une trentaine d'années, surtout depuis que des clowns ont quitté la piste. Quoique déserteurs, ces derniers sont toujours dénommés clowns.

Force est de constater aujourd'hui l'existence d'une pratique qui n'est plus essentiellement traditionnelle. Il existe, par exemple, des clowns de théâtre, des clowns « postmodernes » ou « nouvelle vague ». Les artistes de cirque appellent « clowns d'école » les clowns traditionnels, tels les augustes et les clowns blancs, « clowns privés » ou « nouveaux clowns » ceux qui se préoccupent plus ou moins de la tradition. Ce sont ces derniers que le Cirque du Soleil emploie.

LES NUMÉROS AU CIRQUE DU SOLEIL

Contrairement aux cirques américains, le Cirque du Soleil n'offre ni numéros avec des éléphants, ni exhibitions zoologiques, mythologiques ou tératologiques. Il n'offre pas non plus de numéros avec des ours comme dans les cirques soviétiques, pas plus

qu'avec des chevaux, des chiens ou des singes, comme dans les cirques européens. En réalité, au Cirque du Soleil, il n'y a pas de curiosités de la nature, vraies ou fausses, du reste proscrites dans les cirques de nos jours, il n'y a pas d'animaux non plus. Pourquoi pas d'animaux ?

D'abord, c'est parce qu'il n'y a pas d'éléphants ou de tigres au Canada, seulement des castors et des caribous ! Pour présenter des éléphants, il faudrait qu'on s'en procure aux États-Unis. « On a pensé à faire un beau numéro de caribous et un petit numéro de castors », dit Jean David, directeur du marketing au Cirque du Soleil, « mais c'est trop long d'entraîner les castors ; de plus, la piste est en bois, vous imaginez les problèmes que ça pourrait causer ! » De toute façon, dix acrobates, ça mange moins que quatre éléphants ! Et on préfère fournir de l'emploi aux acrobates qu'aux éléphants américains (Moffat, 1988 : 70).

Parfois déçus, les spectateurs qui ont l'habitude des cirques américains se disent qu'« un cirque sans animaux, ce n'est pas un cirque ! ». Ils oublient ou ignorent que les cirques orientaux n'ont pas d'animaux. Ces cirques en ont déjà présentés, cependant des raisons purement économiques ont changé leur façon de faire : les Orientaux, qui avaient déjà vécu plusieurs famines, trouvaient ridicule de nourrir des bêtes qui leur servaient à des fins autres que le travail ou l'alimentation. Cela dit, sans animaux, les cirques orientaux n'en sont pas moins des cirques. Le Cirque du Soleil aussi d'ailleurs, et l'absence d'animaux y est considérée comme une caractéristique¹⁸.

18. Toutefois, « il n'est pas dit nulle part qu'il n'y en aura jamais », a déjà affirmé Guy Laliberté, le fondateur (La Roche, 1985).

Ce cirque est donc un cirque exclusivement acrobatique, donnant à voir des clowns privés ou nouveaux clowns et proposant des exhibitions ethnologiques qui n'ont plus rien des exhibitions à la Barnum & Bailey : elles ne sont plus en annexe, mais de retour sur la piste, et, malgré leur caractère exotique, elles sont de véritables exercices de virtuosité. En résumé, le Cirque du Soleil propose des numéros acrobatiques, des entrées clownesques et des exercices de virtuosité.

Au programme de *Saltimbanco*, spectacle présenté à Montréal du 25 avril au 31 mai 1992, ont été recensés un numéro de mâts chinois, un numéro de main à main, un numéro de balançoire russe, un numéro de double fil de fer, un numéro de cordes lisses, un numéro de trapèze, un numéro d'élastiques, un numéro de jonglerie, trois entrées clownesques toutes faites par le même clown, auxquels s'ajoutait un numéro de *boléadoras* incas et de *zapateado* espagnol exécuté par le groupe Malamba, un numéro de danse¹⁹ ethnologique qui n'a plus rien d'une exhibition. Mais parmi ces numéros acrobatiques et clownesques et ces

19. « La danse a toujours été au programme du cirque, depuis l'origine de ce spectacle. [Nous en trouvons] mention dans un programme d'Astley de 1782. [À cette époque,] les ballets de danse pure sont aussi un numéro de cirque que nombre d'établissements donnent dans la piste au cours du programme, même en dehors des pantomimes ou pièces de cirque » (Thétard, [1947] 1978 : 338). La danse, disent les circassiens, est d'une importance égale à l'acrobatie. L'une et l'autre vont de pair. La danse est la grâce de l'acrobatie. L'acrobatie est l'exploit de la danse. Aussi, les petits banquistes apprenaient très jeunes la danse avec l'acrobatie. Après tout, la danse n'est-elle pas à la base de plusieurs disciplines ? Ne disons-nous pas danseur de corde ? N'y a-t-il pas eu des ballets à cheval ? L'écuyère à panneau n'était-elle pas une authentique ballerine en tutu ? Et les clowns, véritables spécialistes de la gigue, ne furent-ils pas souvent des danseurs ?

exercices de virtuosité, certains sont des numéros invités, d'autres des numéros maison.

LES NUMÉROS INVITÉS ET LES NUMÉROS MAISON

Les numéros invités sont ceux que le Cirque du Soleil s'approprie après les avoir dénichés en assistant à plusieurs festivals, comme les célèbres Festival mondial du Cirque de Demain à Paris, Festival international du cirque de Monte-Carlo et Festival acrobatique international de Chine à Wuqiao. Le Cirque du Soleil ne laisse rien passer. Ses « chasseurs de têtes » courent les continents à la recherche de talents, de numéros originaux. Pas une compétition, pas une prestation de gymnastes ou d'acrobates ne leur échappent. Les numéros invités sont donc montés et techniquement avancés lorsque le Cirque du Soleil décide de les retenir. Le cirque n'a ensuite qu'à les retravailler afin de les adapter à son concept (musique, costume, chorégraphie, etc.). Le numéro de cordes lisses avec les Tchelnokov, celui du double fil de fer avec Sun Hongli, celui de main à main avec les Alexis Brothers, celui du jongleur Miguel Herrera, celui de *boléadoras* et de *zapateado* avec le groupe Malamba et les entrées du clown René Bazinet²⁰ sont autant d'exemples de numéros invités qui ont été intégrés à *Saltimbanco*.

20. Le cas du clown est particulier. Lorsqu'il fut engagé par le Cirque du Soleil, René Bazinet avait déjà une entrée à maturité. Malgré cela, le Cirque du Soleil lui demanda d'en créer une nouvelle. Ce qu'il fit ; mais il en inventa trois plutôt qu'une seule. Le Cirque du Soleil lui fournissait le support dont il avait besoin. Le clown René Bazinet est le véritable créateur de ses entrées, du moins de la trame de celles-ci, car, ne l'oublions pas, tous les numéros invités doivent être adaptés au concept du Cirque du Soleil.

Dans les pages qui suivent, je m'intéresserai davantage aux numéros maison qui, contrairement aux numéros invités, sont entièrement créés par le Cirque du Soleil qui choisit les artistes, engage les formateurs et voit à toutes les étapes de leur élaboration. Bref, dit Alain Gauthier, « le Cirque du Soleil passe une commande et nous, acrobates professionnels, remplissons la commande » (PC). Le numéro de mâts chinois, de balançoire russe, de trapèze et d'élastiques sont de bons exemples de numéros maison élaborés pour *Saltimbanco*. Pur hasard, ces numéros sont tous des numéros acrobatiques. J'examinerai exclusivement le processus de création de ce type de numéros au Cirque du Soleil et ce, à partir du choix des artistes.

LE CHOIX DES ARTISTES

Les artistes des numéros maison ont été sélectionnés lors d'une audition. Ils sont venus de partout pour tenter leur chance. Tous ont fait preuve de talent sur les plans technique, artistique, esthétique et créatif. Pour *Saltimbanco*, un peu moins d'une centaine d'artistes, dans chacune des spécialités du cirque, ont passé une audition ; 18 ont été retenus²¹. Au nombre de

21. La moitié d'entre eux sont d'anciens étudiants de l'École nationale de cirque de Montréal. Depuis sa création, en 1984, le Cirque du Soleil sollicite souvent les services de l'École nationale de cirque. Fondée en 1980, l'école a connu des débuts modestes. D'abord logée au Centre de loisirs Immaculée-Conception à Montréal, elle n'offrait que quelques cours faisant partie du programme général d'activités récréatives. Les étudiants de plus en plus nombreux et les demandes sans cesse croissantes ont poussé les responsables de l'époque, Pierre Leclerc et Guy Caron, à bâtir un véritable programme. En 1984, le Cirque du Soleil y recrutait la plupart de ses membres. Depuis 1989, l'École nationale de cirque est installée dans des locaux spécialement aménagés

ceux-là, rares sont les « enfants de la balle ». À ma connaissance, seul le Russe Dimitrii Arnaoutov junior est un de ces artistes qui exercent le métier de père en fils. Pour la création des numéros maison, le Cirque du Soleil a plutôt fait appel à ceux justement que les enfants de la balle surnomment les « privés », autrement dit des artistes de rencontre

que ni leur naissance ni leur famille ne destinaient à la carrière du cirque, [mais qui] ont pris goût à l'acrobatie, et, comme la nature les avait heureusement doués, ils y ont fait des progrès assez rapidement pour égaler les gens du métier (Strehly, 1977 : 43).

De différents calibres, ces artistes²² forment un groupe très hétérogène. Les amuseurs de rue y sont représentés par Vincent Cotnoir, un Québécois, qui a participé dans sa province d'origine à pas moins de 350 festivals, parades et autres événements spéciaux en moins de cinq ans. De nombreux gymnastes y sont aussi dénombrés, dont Jenny Clément, une Ontarienne qui, à l'âge de 22 ans, avait déjà 13 années d'expérience en gymnastique. Des généralistes s'y trouvent également qui peuvent aborder plusieurs spécialités avec aisance, tel Daniel Olivier, qui se débrouille fort bien dans la technique du main à main, de la bicyclette acrobatique, de l'acrobatie au sol et même du *break dancing*, une danse d'origine new-yorkaise pour le moins acrobatique ! Il faut ensuite parler des véritables

pour répondre plus adéquatement à ses besoins, dans l'ancienne gare Dalhousie en plein cœur du Vieux-Montréal, sur la rue Berri.

22. Les noms donnés ici le sont à titre d'exemples. Mon intention n'est pas de faire le relevé exhaustif des artistes œuvrant au Cirque du Soleil ; je démontre simplement l'éclectisme du groupe.

experts d'une discipline. Le Chinois Huang Zhen, qui brille au trapèze et à la bicyclette acrobatique de groupe, a été retenu pour sa très grande habileté dans les mâts chinois. Exceptionnellement, il arrive que des artistes recrutés pour les numéros maison ont très peu d'expérience dans les arts du cirque. À preuve, les jumelles québécoises Karyne et Sarah Steben, lorsqu'elles ont frappé à la porte du Cirque du Soleil en 1991, possédaient à peine quelques bases en danse et en gymnastique. Pourtant, leurs corps étaient élancés et souples ; elles avaient de la volonté, une autonomie créatrice et un je-ne-sais-quoi qui donnait l'impression qu'elles vivaient en symbiose. Bref, elles avaient tout ce qu'il fallait pour tenter un numéro de trapèze-duo pied à pied, dans lequel le rattrapage ne se fait plus par les mains mais par les pieds. Pour des novices, une telle audace paraissait incroyable. Néanmoins, les jumelles téméraires ont réussi. Elles ont même gagné une médaille d'or au Festival mondial du Cirque de Demain à Paris en 1992, soit un an seulement après leur prise en charge par le Cirque du Soleil. Les artistes des numéros maison ne sont donc pas tous des experts, mais ils le deviennent grâce à des formateurs réputés, efficaces et dynamiques.

LES FORMATEURS

Certains formateurs, comme Warren Conley, Christof Soroczynski, Catherine Archambault et Marie-Thérèse Lessard, spécialiste de l'acrobatie, de la balançoire russe, de la chorégraphie au trapèze et du trapèze respectivement, sont issus de l'École nationale de cirque de Montréal ou d'institutions analogues telle l'École de trapèze Le Nœud D'Erseau. D'autres, parce

que leur expertise est unique, proviennent directement de l'étranger : Wan Shugao, grand maître des mâts chinois, Claude Lergenmuller, connaisseur en élastiques, et Basil Schoultz, célèbre propagateur de la technique de rattrapage pied à pied au trapèze, pour ne nommer que ceux-là. Le mandat de tous ces formateurs consiste à transmettre l'ensemble de leurs connaissances techniques aux artistes du cirque, en un temps minimum variant de trois à 20 mois, et d'ébaucher un numéro avec eux.

LA FORMATION DES ARTISTES ET L'ÉBAUCHE D'UN NUMÉRO

Au Cirque du Soleil, la formation des artistes et la mise au point des numéros vont de pair. Les formateurs, acrobates en exercice ou à la retraite, servent de mentors aux artistes. Comme dans les cirques traditionnels, la transmission des connaissances est établie selon des relations complémentaires : le mentor (dans les cirques traditionnels, le père) occupe la position haute et l'artiste (le fils ou la fille) occupe la position basse. C'est ainsi que sont conservés depuis toujours les « trucs du métier » éprouvés. L'objectif ultime est que les artistes dépassent leur maître. Ce que les formateurs transmettent alors aux artistes, l'héritage qu'ils leur lèguent, c'est la tradition. Il n'y a aucune possibilité pour les artistes de contester ce qui est considéré comme un patrimoine. Tout ce qui compte, c'est de reproduire le plus fidèlement possible les techniques millénaires de l'acrobatie.

Tous les artistes doivent y passer. Les formateurs initient les artistes novices et corrigent la technique de ceux qui la connaissent déjà. Ils leur font faire des exercices spécifiques. Par exemple, les jumelles trapé-

zistes doivent être souples et fortes des épaules pour tenir le trapèze, et très fortes des chevilles pour le rat-trapage pied à pied. Puisque le développement de la force se fait nécessairement au détriment de la souplesse, les exercices de flexibilité et d'endurance auxquels elles auront à s'astreindre s'inscriront dans un programme personnalisé qui équilibrera le rapport force/souplesse de leurs membres.

Soumis à une discipline sévère, les artistes du Cirque du Soleil qui franchissent cette étape apprennent à maîtriser les appareils dont ils se serviront. Ainsi, un même artiste, au Cirque du Soleil, peut participer à plusieurs numéros. Quelques-uns, à l'instar d'Isabelle Larose dans les numéros de mâts chinois, de balançoire russe et d'élastiques, reviennent jusqu'à trois fois dans un programme. Et les artistes sont parfois appelés à manier des appareils qui leur sont moins familiers.

LES NOUVEAUX APPAREILS

Par nouvel appareil je fais surtout référence à l'appareil tout à fait spécial utilisé dans le numéro des élastiques (figure 12). Il est constitué d'une structure métallique rectangulaire, de quatre trapèzes, de systèmes de rails et de roulettes, ainsi que de longues de sécurité irrégulières exigées par le Cirque du Soleil lorsque la technique d'un numéro est avancée et qu'il y a du danger, conforme en cela à la tradition dans les cirques soviétiques. Selon Marc Gagnon, directeur des ressources humaines,

les artistes du Cirque du Soleil ne sont pas des trompe-la-mort. Ce sont des professionnels parfaitement entraînés qui ont répété leurs numéros des centaines de fois. L'artiste qui fait une pirouette arrière sur la corde raide

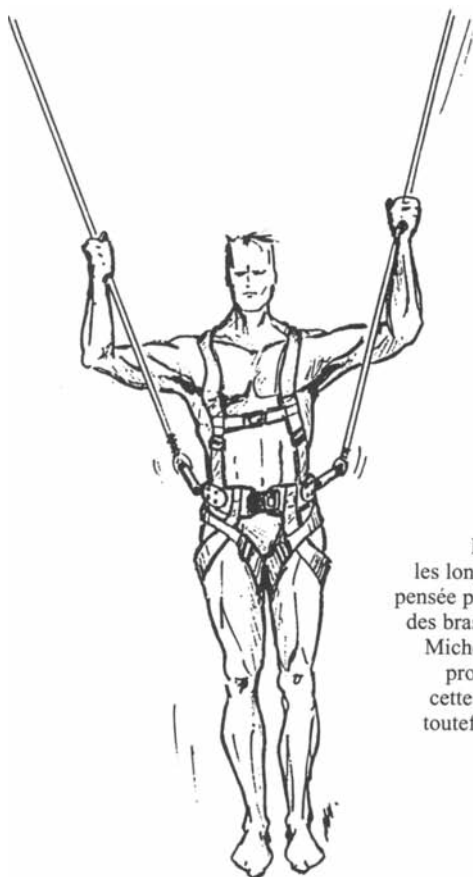


Figure 11

Façon d'attacher
les longes-élastiques qui a été
pensée par Robert Massicotte, un
des bras droits du scénographe
Michel Crête. Au cours du
processus de création,
cette manière de faire n'a
toutefois pas été conservée

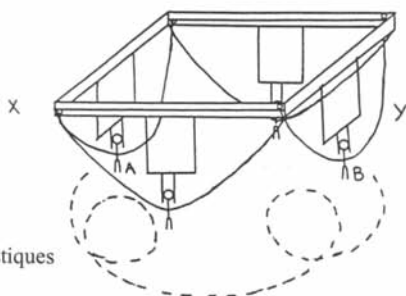


Figure 12

Schéma de l'appareil des élastiques

livre déjà une performance extraordinaire, pourquoi devrait-il en plus la réaliser sans protection ? Le Cirque du Soleil exploite l'imaginaire du public, son goût du rêve [...] et non pas un attrait morbide pour le danger (cité dans D., 1990 : 15).

Ces longues sécuritaires, habituellement faites de cordes et attachées à la ceinture des artistes, ont été remplacées par des élastiques dans un numéro de trapèze délirant. Les élastiques permettent aux artistes de quitter leur trapèze, d'exécuter des sauts périlleux, d'avoir leur chute amortie, puis de remonter instantanément à leur trapèze (figure 11).

Les Élastiques, troupe européenne spécialisée dans ce genre d'exercices hors du commun, ont participé au Festival Juste pour rire de Montréal en 1990. Ils se servaient alors d'un seul trapèze. Le Cirque du Soleil a transformé leur exploit et en utilise quatre. De plus, grâce aux systèmes de rails et de roulettes, deux artistes (A et B), l'un en face de l'autre, chacun sur un trapèze (X et Y), pourront s'élancer, faire un, deux, trois sauts, se croiser et se retrouver sur le trapèze de l'autre (A sur Y, B sur X). Une discipline vient d'être découverte, et le Cirque du Soleil²³ l'a convertie à sa manière (figure 12).

23. Quelques mois avant la fin de la tournée américaine de *Saltimbanco*, en 1993, à Mont-Roland, au Québec, un autre cirque québécois a vu le jour. Il s'agit du Cirque Hélios. J'ai été étonnée de voir annexée au bar-discothèque où se trouvait le cirque, Le Bourbon Street, une école de trapèze, de bungi et de baby-bungi. Le baby-bungi ressemblait énormément à l'appareil des élastiques du Cirque du Soleil à un détail près : l'appareil du Cirque Hélios ne comprenait qu'une seule paire d'élastiques fixes pour un seul voltigeur. Les cirques français Archaos, Baroque et Plume présentent aussi d'autres sortes de numéros acrobatiques exécutés à l'aide de longues élastiques.

Que la discipline soit une nouveauté ne veut pas dire qu'elle s'oppose à la tradition. En effet, les élastiques sont une discipline acrobatique, et l'acrobatie, ne l'oublions pas, assure la continuité de la tradition. Les élastiques sont à tout le moins un renouvellement important de la tradition. Les artistes doivent apprendre à les maîtriser parfaitement, comme ils apprennent à maîtriser n'importe quel autre appareil.

LA MAÎTRISE DES APPAREILS

Pour les artistes de cirque, prendre contact avec les appareils et connaître les agrès veut presque tout dire. Ils doivent sentir les appareils, ne faire qu'un avec eux, car chaque agrès impose une manière de travailler et d'aborder l'acrobatie.

Prenons la balançoire russe, un appareil difficilement contrôlable. L'artiste propulsé dans les airs peut tout aussi bien atterrir deux, trois ou quatre mètres plus loin. Soroczynski, spécialiste de ce type d'appareil, me raconta qu'un jour il avait vu un artiste propulsé si loin qu'il allait atterrir dans la foule des spectateurs qui essayaient de se protéger le visage. Heureusement, des *spotters*²⁴ avaient attrapé le malheureux au vol, avant qu'il ne touche les cheveux d'un spectateur !

Pour ma part, j'ai observé plus d'une fois, au Cirque du Soleil, des acrobates sauter à la balançoire russe sans que ne se produisent d'accidents²⁵, preuve

24. Les *spotters* sont les artistes en piste qui surveillent leurs compagnons en train d'exécuter un numéro et interviennent en cas de danger.

25. À vrai dire, j'ai assisté, en répétition, à un seul accident grave survenu à la balançoire russe. La mauvaise utilisation de l'appareil n'était pas la cause de l'accident, survenu parce que la longe de sécurité de

que les artistes, au Cirque du Soleil, contrôlent parfaitement leurs appareils et les exploitent au mieux dans l'exécution de figures remarquables.

LES FIGURES

Les figures acrobatiques peuvent être exécutées par un seul artiste, par deux, trois, quatre ou cinq d'entre eux, en synchronisme. Pour être inscrites au programme d'un spectacle, ces figures doivent participer d'un enchaînement continu formant un numéro avec des temps forts.

Seules les figures les plus impressionnantes, c'est-à-dire non pas celles qui ont un degré de difficulté extrêmement élevé mais celles qui produisent le plus d'effet, seront conservées et assemblées pour créer le numéro. C'est là une caractéristique du Cirque du Soleil. Peu importe, en définitive, le degré de difficulté ou le danger éventuel ; l'essentiel réside dans l'impression laissée, soit celle d'un véritable exploit (figure 13).

L'EXPLOIT

Le mot exploit évoque courage et volonté, qualités attestées depuis l'origine du cirque. Les artistes multiplient les sauts périlleux ou augmentent la hauteur des colonnes humaines (de la troisième

l'artiste s'était malencontreusement emmêlée. Celui-ci se retrouva alors suspendu dans le vide, accroché à la longe, et la balançoire en ballant est venue frapper son crâne. Né sous une bonne étoile, l'artiste, Martin Boisvert, s'en tira avec quelques points de suture. Pas très sécuritaire la longe cette fois...

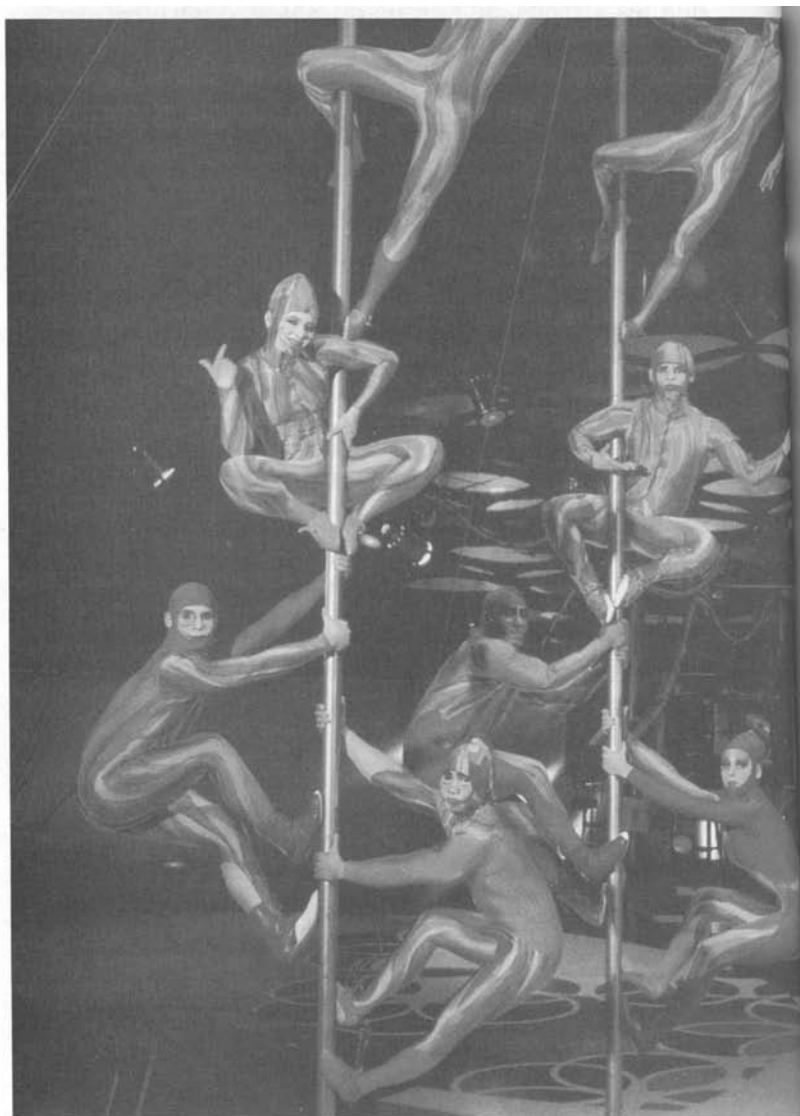


Figure 13

Figure acrobatique aux mâts chinois
(Al Seib, programme du Cirque du Soleil, *Saltimbanco*)

hauteur à la quatrième, puis à la cinquième...). En somme, les artistes du Cirque du Soleil font preuve aujourd'hui d'une virtuosité impensable il n'y a pas si longtemps encore. « Les records n'existent que pour être battus. Ils finissent toujours par l'être » (Dauven, 1988 : 13). Et, le disait Strehly, « en acrobatie le dernier mot n'est jamais dit » (cité dans Dauven, 1988 : 12).

Au fil des années, des numéros de cirque qui étaient des classiques se sont parfois transformés en de véritables curiosités ; les artistes jonglaient en équilibre de tête sur un fil de fer, faisaient du monocycle en équilibre sur une grosse boule ou sautaient à la bascule avec des échasses comme l'a fait, à ses heures de gloire, Gilles Ste-Croix, actuel directeur de la création au Cirque du Soleil. En un mot, il importe ici de combiner les disciplines. Pour réaliser un seul et même numéro, les artistes du Cirque du Soleil sont presque toujours, sinon constamment, appelés à pratiquer plus d'une discipline. La combinaison de deux, trois ou quatre disciplines est une façon d'augmenter la difficulté d'un numéro une fois que celui-ci est maîtrisé.

Les formateurs veillent, dès le départ, à ce que les artistes qui connaissent plus d'une discipline ne perdent rien de leur expérience et exploitent plutôt leurs talents additionnels, afin de les intégrer aux numéros si l'occasion est propice. Pour *Saltimbanco*, la barre russe, les exercices au sol des athlètes du tapis et les sauts en colonne sont autant de disciplines que les artistes ont cultivées et combinées au numéro de balançoire russe, numéro qu'ils ont répété, répété et... répété jusqu'à ce qu'il soit parfait. Après, les artistes, à l'aise, se sont permis de petites variations, en introduisant quelques innovations.

LES PERTURBATIONS INNOVATRICES

Lorsque les artistes s'entraînent, ils répètent toujours les mêmes exercices. Passés maîtres dans l'art, ils se permettent de prendre des initiatives. Ils « perturbent dans le bon sens du terme²⁶ ». La relation mentor-élève est alors revue et corrigée. Les formateurs se font les complices des artistes et tolèrent les écarts engendrant la modification et la transformation des numéros. À ce stade, les formateurs deviennent les partenaires des artistes.

Par exemple, pendant que les artistes s'entraînaient à la balançoire russe, Mathieu Roy, un petit rigolo, plutôt casse-cou, qui aimait beaucoup attirer l'attention par quelques excentricités, avait été projeté par la balançoire si haut dans les airs qu'il avait attrapé au passage une barre métallique servant à l'accrochage des appareils. Cet incident s'est déroulé dans un local que le Cirque du Soleil avait loué à l'École nationale de cirque. Pendu à bout de bras comme un singe, Roy avait surpris tout le monde. Il avait bien fait rire ses camarades de même que les formateurs. Toutefois, l'effet ne fut pas conservé pour le numéro, le chapiteau n'étant pas organisé de la même façon que les locaux de l'école. Une fois redescendu de son perchoir, Roy continua de « faire le fou ». Il essayait d'amuser ses compagnons en prenant des poses plastiques chaque fois qu'il se trouvait dans les airs. Tous les artistes se

26. Lorsqu'un artiste de cirque apporte sa contribution à une discipline acrobatique, lorsqu'il y met sa touche personnelle et fait dévier un numéro, Jan Rok Achard, directeur de l'École nationale de cirque de Montréal, se plaît à dire « qu'il perturbe dans le bon sens du terme ». Je lui emprunte l'expression.

mirent à l'imiter et les formateurs ont toléré ces moments de « perturbation ». Qui a vu le spectacle *Saltimbanco* se souviendra certainement de ce numéro pendant lequel les artistes sautent à des hauteurs incroyables les uns après les autres, tel un feu d'artifice, en faisant des vrilles et des sauts périlleux, tout en prenant des poses plastiques une fois dans les airs. Cette anecdote fait voir comment un écart anodin, amusant, a été récupéré. Le geste initialement posé sans façon a contribué à la personnalisation du numéro. Le style a jailli de la déviation.

Quelle que soit la voie découverte par les artistes et les formateurs, ce sont les artistes qui proposent une nouvelle lecture de la discipline qu'ils pratiquent. Parfois ils atteignent un degré de perfection tel dans un style en particulier qu'ils pourraient être associés définitivement à la discipline en question. Je cite, pour mémoire, le cas du jongleur Enrico Rastelli, mort en 1931, qui avait réussi des numéros d'une extrême difficulté en combinant à son travail de vélocimanie des équilibres multiples (figure 14). Dépassé aujourd'hui, Rastelli, aux yeux du public du ^{xx}e siècle, reste le plus grand des jongleurs. Pour tout dire, il n'était pas le plus grand, mais il avait un style. Il a su séduire son public par son élégance et sa grâce.

Grand nombre des exploits de Rastelli ont été égalés depuis [sa mort], mais cet artiste avait une grande qualité, plus difficile à obtenir que la seule technique : l'élégance, la grâce qui touche le public et emporte son adhésion. [...] [C]'est toujours le même problème au cirque, la technique ne suffit pas ! (Jando, 1977 : 164).

En clair, les artistes, tout en répétant, s'écartent de temps à autre de la technique, du modèle, et la variation ne passe pas toujours inaperçue. Au lieu de

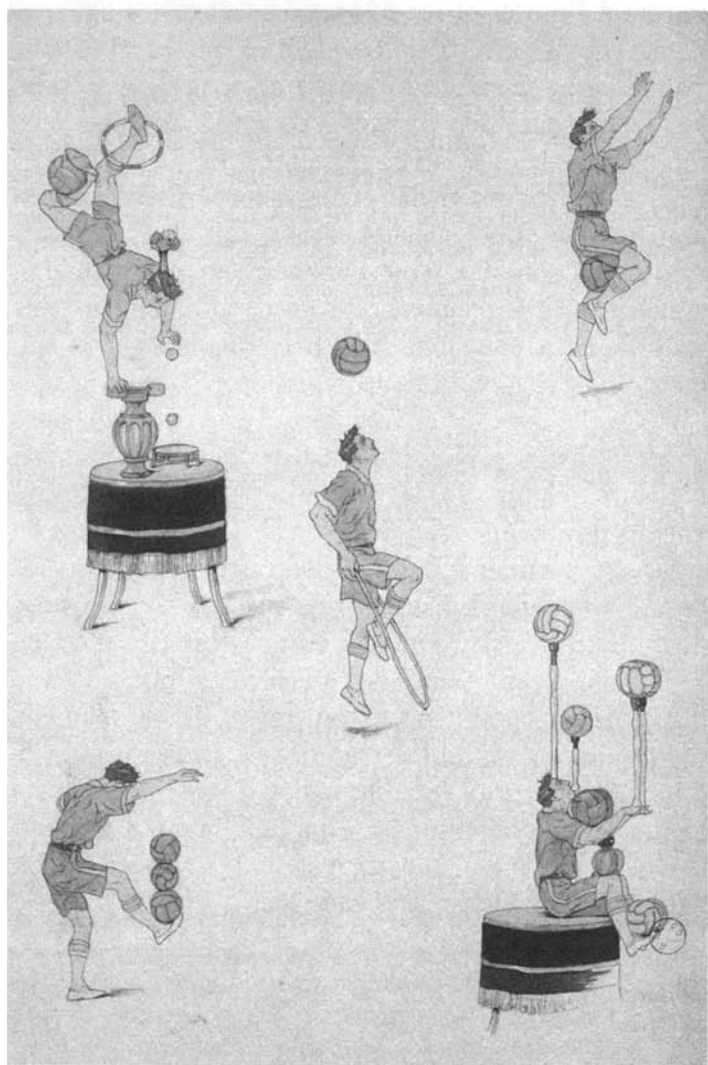


Figure 14

Enrico Rastelli, au Cirque Medrano, en 1930
(Dessin de Marthe et Juliette Vesque dans B. Boustany,
En piste ! Le cirque en images des sœurs Vesque)

corriger les artistes, les formateurs du Cirque du Soleil demandent plutôt aux artistes de reproduire la faute en y ajoutant une légère variante. C'est ainsi que de nouveaux styles et des figures totalement inédites sont nés. Les jumelles Steben, qui en exécutent un certain nombre, se plaisent à leur donner le nom du formateur du moment (le Schoultz, le Watson, le Catou).

EN DÉFINITIVE

Au Cirque du Soleil, en définitive, il n'y a ni animaux ni exhibitions présentées en annexe. C'est pourtant bel et bien un cirque avec ses numéros acrobatiques, ses entrées clownesques et ses exercices de virtuosité offerts sous un chapiteau. Et, puisque la tradition en Amérique veut que les animaux aient une place au cirque, l'absence de ces derniers devient la marque du Cirque du Soleil, caractéristique partagée par les Orientaux²⁷. D'autre part, le Cirque du Soleil ne crée pas tous les numéros à son programme. Les numéros invités sont adaptés au concept d'ensemble du spectacle, tandis que seuls les numéros maison sont montés par la compagnie. Des formateurs dont la réputation n'est plus à faire transmettent aux artistes, apprentis ou experts, l'essentiel de leurs connaissances. L'héritage qu'ils leur lèguent est fondé sur la tradition des sauts, des équilibres, des souplesses, des forces et des vélocités. Leur savoir-faire, sorte de « trésor d'art vivant », est transmis oralement d'une génération à une autre. Bien sûr, il existe des manuels

27. Ceux qu'on appelle aujourd'hui les « nouveaux cirques » n'ont également pas d'animaux, ou très peu.

d'acrobatie, mais les artistes doivent apprendre à maîtriser leurs appareils par la pratique. Ici la répétition sera la seule voie du succès... éventuel. C'est en recommençant inlassablement les mêmes numéros que les artistes passeront maîtres en leur domaine. Une fois qu'ils auront parfaitement maîtrisé leur discipline, sous l'œil vigilant de leurs formateurs, mentors puis complices, les artistes seront autorisés à proposer un style original et de nouvelles figures. Alors, dans une atmosphère de complicité, le « rigorisme » s'effacera devant l'invention.

La réalisation d'un numéro acrobatique au Cirque du Soleil relève pour une large part de techniques et de pratiques traditionnelles. « L'acrobatie, c'est de l'acrobatie », de dire Warren Conley, formateur au Cirque du Soleil. La création y est obtenue grâce à la multiplication des sauts, à la combinaison des disciplines, à la complexification des appareils et à l'assemblage de figures choisies d'abord pour leur valeur spectaculaire. En somme, au Cirque du Soleil, les disciplines acrobatiques sont davantage modifiées dans leur mode de présentation.

Et, une fois créés, les numéros maison ressembleront aux numéros invités, si ce n'est que ces derniers semblent plutôt porter la signature des « enfants de la balle ». Portugais d'origine, Marco et Polo Lorador, les Alexis Brothers, sont de ceux-là. Nés dans une famille d'artistes de cirque, ils ont joint leur père Alexis²⁸ sur la piste à l'âge de six et huit ans. En 1985,

28. Son nom, on l'a compris, a inspiré celui de leur duo.

ils ont fait une tournée avec le cirque américain Barnum & Bailey et le cirque suisse Scott. On leur doit aussi quelques apparitions dans les casinos et les cabarets. En 1990, ils ont remporté un Clown d'or au Festival international du cirque de Monte-Carlo pour leur splendide numéro de main à main repris (transformé) au Cirque du Soleil, dans *Saltimbanco*. L'acrobatie y est à son meilleur, les figures hors du commun et le style, en force, surprenant. Un des frères (le porteur), couché sur le sol à plat ventre, arrive à descendre et à remonter l'autre (le voltigeur) se trouvant en équilibre droit sur ses pieds, à la seule force de ses mollets ! Parmi les numéros invités, les disciplines combinées sont également recherchées et l'exploit augmenté. Mentionnons celui du double fil de fer, exécuté par Sun Hongli, lequel demande beaucoup d'audace et de concentration. À huit mètres au-dessus du sol, la filde-fériste fait ses équilibres sur deux fils de fer²⁹ en sautant de l'un à l'autre. J'oubliais : Sun Hongli fait du monocycle sur un des fils ! Et dieu sait si un exploit « brillant » est considéré, au Cirque du Soleil, comme l'attribut constitutif d'un numéro remarquable.

Je précise que le Cirque du Soleil a rarement mis à l'affiche des numéros à la fois dangereux et techniquement avancés, différent en cela des autres cirques d'aujourd'hui ; les personnages que les artistes doivent jouer en exécutant leur numéro en sont, pour une bonne part, la cause. L'interprétation limite en quelque sorte l'acrobatie, étant donné qu'une technique avancée

29. Et un autre fil oblique pour la montée et la descente de l'artiste, comme c'est la tradition dans les cirques orientaux.

demande énormément de concentration. Les artistes ne peuvent jouer dans un cadre où le risque et le danger sont grands. « La vie d'acrobate... ça fait mal ! », déclarait Jean-Paul Boun, artiste au Cirque du Soleil. Oui, l'exploit est recherché au Cirque du Soleil, mais dans un autre registre que celui des cirques traditionnels. Les artistes sont tenus de se dépasser tout en tenant compte de leurs personnages.

CHAPITRE II

LES PERSONNAGES

L'histoire du cirque est marquée par des personnages typés comme l'auguste, le clown blanc, le *tramp* (figure 15), le Monsieur Loyal (figure 16), le galoupe (garçon de piste) et le satou qui joue « le rôle d'un homme sauvage et se trouve généralement dans une cage avec des bêtes » (Hotier, 1972 : 76). Ces personnages ont été repris depuis des décennies ; leur type s'est fixé et ils n'ont subi que peu de changement.

Le plus étonnant au Cirque du Soleil est de constater que tous les artistes sans exception jouent des personnages : ceux des numéros maison, ceux des numéros invités, voire les musiciens et même, pour le spectacle *Saltimbanco*, la chanteuse soliste Francine Poitras. D'ailleurs, les directeurs de cirque ont déjà fait appel à « des acteurs de théâtre au lieu de prendre exclusivement des gens de cirque » (Thétard, [1947] 1978 : 481). L'Allemand Albert Schumann fut parmi les premiers. Dans les pays de l'Est, il s'agit d'une tradition : depuis 1917, dans les cirques soviétiques, se côtoient artistes de cirque et comédiens. Jamais, cependant, un directeur n'a obligé ses artistes à jouer des personnages. Henry Thétard, ancien dompteur et



Figure 15

Le costume du clochard
pour les *tramps* !

Voici « Weary Willie » et
Otto Griebeling (Culver
pictures et Paul de Cordon
dans J. Fabbri et A. Sallée,
Clowns et farceurs)



Figure 16

Claude Loyal, un des frères de la famille Loyal. Les frères Loyal étaient de célèbres maîtres de piste. Ils ont marqué l'histoire du cirque. C'est pourquoi, malgré le temps qui passe, les maîtres de piste sont encore appelés aujourd'hui « Monsieur Loyal »

(Henry Thétard, *La merveilleuse histoire du cirque*)

historien du cirque, prétend que les comédiens et chanteurs ont toujours eu leur place sur la piste « à la condition qu'ils ne prédominent pas au détriment du côté cirque du spectacle, à la condition aussi que les chanteurs – comme les acteurs, – s'adaptent à leur milieu nouveau » (p. 482).

Au Cirque du Soleil les outils de création des artistes sont leur imagination, leur expérience, leur prédisposition et leur corps qu'ils forment et assouplissent par la pratique de plusieurs disciplines. La formation est technique et artistique. Pour la production de *SalTIMBANCO*, les artistes¹ ont suivi des stages en rythme et danse latine avec Allison Brierly, en théâtre avec Patrick Duquesne et François Cormier, en danse avec Sylvain Émard, en jeu théâtral avec Gianfranco Covino, en percussion taiko avec Arashi Daiko, en flamenco avec Lina Moros, en jeu de masques avec Michel Comeau et en voix avec Marco Giannetti. Au début et à la fin d'une telle période de formation artistique, la chorégraphe et le metteur en scène, Debra Brown et Franco Dragone, animent chacun un court stage. Le premier stage permet à Brown et Dragone de faire connaissance avec les artistes et de les initier à leur travail. Aux dires de la chorégraphe et du metteur en scène, le second stage aide à voir si les artistes sont « disponibles, volontaires, audacieux et courageux, [si] leur gêne est passée [et si] quelque chose peut commencer à germer » (PC).

1. Quelques artistes des numéros invités ; la chanteuse et les musiciens sont arrivés plus tard dans le processus de création et, par conséquent, ils n'ont pas participé à tous les stages.

La formation artistique² a duré près de huit mois³. Ces huit mois auront été capitaux, car le Cirque du Soleil accorde à la formation artistique une importance au moins égale à celle qu'il accorde à la formation acrobatique. Ce qui n'a rien de banal ! Le rêve que faisait Wagner d'un artiste sachant tout faire et d'un spectacle total se réaliserait-il enfin ? Est-il permis d'affirmer que les membres du Cirque du Soleil sont des artistes complets ? En tout cas, il est rare de voir des artistes avec autant de cordes à leur arc. Ils sont capables de danser, de chanter, de faire la culbute, de jouer d'un instrument, etc. Tout leur potentiel est exploité pour la création de leur personnage, création qui s'amorce par rien de moins qu'une « chasse aux trésors ».

LA « CHASSE AUX TRÉSORS » POUR LA CRÉATION D'UN PERSONNAGE

La « chasse aux trésors », pour reprendre l'expression de Dragone, consiste dans l'exploration, la recherche et la découverte des « richesses » personnelles des artistes. C'est au cours de séances d'improvisation que les artistes et le metteur en scène seront particulièrement attentifs à ces « richesses » qui ressortent du « moule » des habitudes, de l'attitude

2. Pour dissiper tout malentendu, je précise que l'expression « formation artistique » est utilisée ici pour désigner l'ensemble des connaissances, des règles d'action et leur acquisition dans des domaines autres que la spécialité acrobatique (danse, jeu théâtral, etc.).

3. Rythme et danse latine : 22-08-1991 au 30-08-1991 – A. Brierly ; chorégraphie (initiation) : 03-09-1991 au 06-09-1991 – D. Brown ; danse latine : 09-09-1991 au 13-09-1991 – A. Brierly ; jeu théâtral (initiation) : 16-09-1991 au 20-09-1991 – F. Dragone ;

originale de chaque artiste. « Ce que sont les artistes dans la vie, nous voulons le garder sur le plateau » (PC), confirmait le metteur en scène. Les artistes sont en place, et, pendant qu'ils improvisent, possibilités, moyens, ressources, hypothèses de travail s'offrent à eux. Au commencement, il n'est pas aisé de détecter toute la richesse d'un geste à peine esquissé, de trouver le filon ou la pépite dans ce qui ne semble que pierre enrobée de terre. C'est pourtant là l'enjeu de la « chasse aux trésors ». Trouver est difficile. Le metteur en scène prospecte les coins et les recoins de l'intimité et des potentialités de chacun. Puis, les résultats ne tardent plus. Soudain, des particularités apparaissent, parmi lesquelles certaines sont redondantes et se distinguent. Ce sont les « trésors », les « richesses » qui font partie des artistes. Ces « trésors » s'imposent d'eux-mêmes : tics, manies, manières, attitudes, gestes, automatismes corporels et culturels sont découverts.

Pendant cette « chasse aux trésors », le metteur en scène n'a qu'à intervenir auprès des artistes à différents moments pour les obliger à se concentrer sur des parties de leur corps ou sur des caractéristiques de celui-ci. « Aujourd'hui, expliquait le metteur en scène à Martin Boisvert, un des artistes du Cirque du Soleil, je peux te dire : "écoute ton corps et ce qu'il a à te dire. Tu as quelque chose dans les jambes. [...] Pense aux

théâtre : 23-09-1991 au 27-09-1991 – P. Duquesne ; danse : 30-09-1991 au 11-10-1991 – S. Émard ; jeu théâtral : 14-10-1991 au 25-10-1991 – G. Covino ; percussion taiko : 31-10-1991 au 01-11-1991 – A. Daiko ; théâtre : 04-11-91 au 08-11-1991 – F. Cormier ; danse flamenco : 11-11-1991 au 22-11-1991 – L. Moros ; jeu de masques : 25-11-1991 au 10-12-1991 – M. Comeau ; jeu (exploration) : 13-12-1991 au 20-12-1991 – F. Dragone ; danse (exploration) : 20-01-1992 au 24-01-1992 – D. Brown ; voix : 05-02-1992 au 18-04-1992 – M. Giannetti.

jambes ; elles sont rapides” » (PC). Le metteur en scène ne dicte rien aux artistes ; il ne donne que des indications sur ce qui émane d’eux, sur les constantes de leur comportement. Il s’ingénie à inspirer, à faire naître ou, encore, pour poursuivre la métaphore de la prospection des richesses naturelles, à trier les cailloux pour découvrir les pépites. Mais l’or brut ne fait pas un lingot, encore faut-il le transformer. Les « trésors » seront donc modifiés, et les artistes développeront et enrichiront ce que le metteur en scène appelle le « qui es-tu ? ».

QUI ES-TU ?

Cette étape est dévolue à la création des personnages. « Lorsque le metteur en scène te demande “qui es-tu ?”, tu dois te présenter comme personnage. Tu dois, en tant qu’artiste, développer trois ou quatre attitudes que Franco aide à améliorer », soulignait Alain Gauthier, qui a rapporté une médaille de bronze du Festival mondial du Cirque de Demain à Paris, en 1987.

Dès lors, le metteur en scène impose aux artistes une technique corporelle inspirée de différentes pratiques théâtrales. Il s’agit d’une technique corporelle, principalement basée sur des changements d’équilibre. Les artistes sont amenés à passer de leur équilibre quotidien, qui requiert un minimum d’énergie, à un équilibre précaire, incertain et fragile, qui demande un maximum d’énergie. Je suis tentée d’opérer, au passage, un rapprochement⁴ entre les exigences d’un Franco Dragone et le travail d’un Eugenio Barba.

4. Rapprochement signalé aussi par le metteur en scène lui-même.

Miguel Arias, un culturiste réputé qui participa au concours « Monsieur Montréal » à cinq reprises, avait la manie de prendre des poses plastiques destinées à mettre en évidence le volume de sa musculature. Dimitrii Arnaoutov junior reproduisait sans cesse ses *Kata*⁵ de *Wushu*⁶, et Neomi Tamelio avait la fâcheuse habitude d'envoyer d'un coup de tête ses longs cheveux en arrière. Le metteur en scène demanda à Arias d'enchaîner, de fondre, de lier ses poses sans s'arrêter. Il imposa à Arnaoutov junior de se déplacer en gardant les bras appuyés le long du corps, les mains dans son pantalon. Puis, il suggéra à Tamelio d'exagérer considérablement le mouvement de rotation qu'elle faisait avec sa tête. En un mot, le metteur en scène déséquilibra complètement les artistes qui se retrouvèrent, du coup, dans une position inconfortable. Obligés de compenser, de corriger leur instabilité, les artistes ont développé toutes sortes de stratégies. Ils ont créé un second équilibre : le culturisme est devenu une sorte de « danse des muscles », le *Wushu* est changé en une gesticulation, et le seul jeu de tête de Tamelio a donné le jour à une série de circonvolutions et de tournoiements de la tête, des épaules et du tronc.

5. Les *Kata* sont des « formes » ou des « enchaînements ». « Dans tous les arts martiaux, les *Kata* sont des “combats imaginaires” constitués par les mouvements de base de la technique exécutés lentement et “techniquement”. Ils sont étudiés afin de bien comprendre leur nature, et sont pratiqués tant pour le perfectionnement des techniques que pour l'esthétique (la “beauté du geste”). Ils sont la chorégraphie de l'attaque et de la défense » (Frédéric, 1988 : 156-157).

6. « Nom donné à une multitude d'écoles et de styles (plus de 400) d'arts martiaux et de gymnastique chinois, dont les techniques sont basées sur les enseignements du Taoïsme et ceux des religieux bouddhistes du *Shaolin-si* » (Frédéric, 1988 : 353).

Les artistes ont ainsi dépassé leur propre registre. Ils ont fait l'effort de modifier leur manière de communiquer avec leur corps, de transformer leur programme gestuel pour devenir des personnages auxquels il faudra dorénavant prêter une intention, intention mise au jour lorsque le metteur en scène demande : « Que fais-tu ? »

QUE FAIS-TU ?

Nous voilà rendus à la dernière étape de la construction des personnages, et jamais encore il n'a été question d'intention. Pour créer les personnages, les artistes du Cirque du Soleil partent d'un support physique et non d'un support psychologique. Les gestes précèdent l'intention pour éviter, tout simplement, le jeu au premier degré (pleurer pour montrer qu'on est triste). Afin de trouver cette intention, le metteur en scène au Cirque du Soleil enjoint les artistes de saluer, de mourir, d'être laid, d'être beau, d'exprimer la tragédie, d'être heureux, etc. Toutefois, ce qu'il réclame est informel et l'interprétation que les artistes font de sa demande est arbitraire. Chacun raisonne à sa manière et propose au metteur en scène sa propre traduction de la beauté, de la laideur, de la mort, etc. De plus, en recourant à des oppositions (la beauté et la laideur, par exemple), le metteur en scène astreint les artistes à ne pas typer leurs personnages, comme il est d'usage de le faire au cirque traditionnel.

Pour Dragone, un personnage n'a rien de moins qu'un « côté pile », un « côté face » et un « côté fragile » comparable à la tranche d'une pièce de monnaie. Un personnage peut tout faire. En plus d'avoir « une opinion, un point de vue sur tout, disait Dragone, il a une intention » (PC), parfois subtile, mais néanmoins

toujours réelle, puisque les personnages sont intégrés aux numéros et au spectacle.

INTÉGRATION DES PERSONNAGES AUX NUMÉROS ET AU SPECTACLE

Les personnages, au Cirque du Soleil, sont intégrés aux numéros et au spectacle, sauf quand le danger s'avère trop grand. Selon Gauthier,

il faut que tu mènes ton personnage jusqu'à la porte du mouvement, le plus loin possible ; c'est ce qui est dur. C'est-à-dire que, même en préparant ton mouvement, tu restes dans ton personnage. Puis tu redeviens toi, l'acrobate, au moment où tu décolles, et que tu as ta vie entre tes mains (PC).

C'est sans doute là une raison suffisante pour que les personnages soient près des artistes et émanent d'eux. Ainsi, les artistes sont en mesure d'être eux-mêmes ou un personnage, c'est-à-dire de passer de l'un à l'autre, sans trop de difficulté et sans risquer de mettre leur vie en péril au moment où ils réalisent de véritables exploits.

Aussi, selon le contexte, outre l'exécution de leur propre numéro, ces personnages pourront prendre place au premier plan, servir de figurants ou de galoupes, c'est-à-dire de garçons de piste. En un mot, au Cirque du Soleil, les personnages actualisent la tradition de la barrière. Autrefois⁷, pour la corvée de la barrière,

7. La tradition de la barrière telle qu'elle est décrite ici est encore pratiquée dans des cirques, européens surtout. Il n'y a rien de surprenant à cela, puisque les Européens sont les défenseurs obstinés de leurs traditions. Ce qui n'est pas du tout négligeable sur certains points.

tous les artistes devaient, avant et après leur numéro, revêtir la tenue des garçons de piste et se tenir impeccablement au montoir [les coulisses du cirque], prêts à servir leurs collègues, à leur composer une haie d'honneur à leur entrée et à leur sortie, et empêcher les chevaux en liberté de regagner les coulisses avant la fin du numéro (Adrian, cité dans Hotier, 1972 : 34).

Les artistes, en d'autres termes, ne se limitaient pas à leur propre numéro et au salut final, comme c'est le cas dans bien des cirques aujourd'hui. En dehors de leur numéro, et ayant pris soin de changer de costume, les artistes de cirque aidaient leurs confrères en piste à déplacer le matériel, les appareils, les accessoires, à animer la salle, à faire en sorte que tout se passe pour le mieux⁸. Cette tradition se pratique de moins en moins de nos jours.

Il est regrettable enfin de voir renoncer à la mise en scène que représentait la barrière. [...] La mimique par quoi la barrière exprimait l'interprétation des phases d'un numéro et l'appréciation du travail d'un artiste par ses collègues eux-mêmes était amusante à suivre pour le public. Elle animait et soutenait l'effort de l'exécutant. La barrière constituait, en outre, une permanente mise en scène, un peu comme l'alignement majestueux des lutteurs dominant la foule des fêtes foraines, tandis que l'hercule de la troupe jongle avec les poids de parade. [...] Tous les hommes de la barrière devaient être, en principe, à la disposition du camarade en piste pour le « faire valoir ». C'est-à-dire pour tenir ses accessoires ou pour lui donner la réplique, s'il s'agissait d'un clown.

8. Ce rôle est parfois tenu par des « assistants » ou « assistantes ». Aussi, la barrière a déjà été instaurée avec des lignées de *girls*, comme au music-hall.

Actuellement, ce rôle de « faire valoir » est généralement dévolu au régisseur ou chef de piste (Thétard, [1947] 1978 : 260-261).

Au Cirque du Soleil, les acrobates en piste, qu'ils présentent un numéro ou qu'ils vérifient le matériel ou l'accrochage des appareils, font partie du spectacle. Dans *Saltimbanco*, quoi qu'il advienne, les artistes sont costumés et dans la peau de leurs personnages, et les figures acrobatiques qu'ils exécutent se fondent littéralement dans le programme gestuel des personnages.

EN DÉFINITIVE

Les artistes et le metteur en scène ont trouvé des « pépites » qu'ils ont fondues pour mieux les mouler et en faire un ensemble organisé de signes mis en forme par l'esprit créateur. Bref, ils ont composé des personnages. Ces personnages communiquent sur le mode analogique :

Qu'est-ce donc que la communication analogique ? La réponse est relativement simple : pratiquement toute communication non-verbale. Toutefois ce terme peut être trompeur ; souvent en effet, on restreint son sens aux seuls mouvements corporels, au comportement connu sous le nom de kinesthésie. À notre avis, il faut y englober posture, gestuelle, mimique, inflexions de la voix, succession, rythme et intonation des mots, et toute autre manifestation non-verbale dont est susceptible l'organisme, ainsi que les indices ayant valeur de communication qui ne manquent jamais dans tout contexte qui est le théâtre d'une interaction (Watzlawick, Beavin et Jackson, 1972 : 60).

Les personnages n'ont donc pas à redouter l'obstacle de la langue. Leur « vocabulaire », pour reprendre le mot du metteur en scène désignant le langage analo-

gique des artistes, est universel. C'est la communication du corps, de la posture, des manières, du chant, etc.

Ces personnages, intégrés aux numéros, serviront de figurants ou de galoupes, et actualiseront de la sorte la tradition de la barrière. Ainsi, il semble que le Cirque du Soleil soit allé plus loin en inventant des personnages « insolites, étranges, intrigants, particuliers », commentait le metteur en scène au cours du processus de création. Des personnages bizarres, curieux, originaux, étonnants, certes, mais tout à fait normaux dans le monde du Cirque du Soleil !

Les étapes que je viens de décrire sont celles de la naissance des personnages. Ce n'est donc pas sans raison que le metteur en scène nomme cet « accouchement » le « minimum vital ». Les personnages ont bel et bien vu le jour, mais il leur reste à grandir, à évoluer, à vieillir, à traverser quelques crises, à entrer en relation les uns avec les autres. Il leur reste à s'habiller, à s'établir quelque part dans un environnement musical, sonore, lumineux, etc. Il leur reste à rencontrer le concept ou à y être arrimés.

CHAPITRE III

LE CONCEPT

Si les numéros et les personnages sont en quelque sorte les assises du spectacle, le squelette de la production, le concept en est la chair. Il regroupe l'espace scénographique, les costumes, la musique, les chorégraphies, les éclairages et le son, éléments scéniques qui s'inscrivent également dans la tradition. Et, je le répète, pour comprendre ce qui fait la spécificité du Cirque du Soleil, il faut bien connaître la tradition. Aussi, avant de décrire comment le Cirque du Soleil crée son propre concept, j'examinerai brièvement les caractéristiques principales de chacun des éléments scéniques au cirque traditionnel.

L'ESPACE, LES COSTUMES, LA MUSIQUE, LES CHORÉGRAPHIES, LES ÉCLAIRAGES ET LE SON AU CIRQUE TRADITIONNEL

Deux types d'espaces scénographiques traditionnels se sont imposés depuis la création du cirque moderne par Philip Astley. Le premier est la piste ronde entourée de gradins, comme il s'en trouve habituellement en Europe, en ex-URSS et en Orient. Quoique, en Chine particulièrement, une vieille coutume veut que



Figure 17
Léotard, créateur du trapèze volant
(Henry Thétard, *La merveilleuse histoire du cirque*)

les artistes de cirque se produisent sur la place publique ou dans la rue. Aujourd'hui, les Chinois possèdent bien des cirques stables et d'autres itinérants. Munis d'une seule piste ronde, leurs établissements ressemblent aux cirques européens. Le deuxième espace scénographique traditionnel, créé en 1871 par Phineas Taylor Barnum et son associé, James Antony Bailey, consiste en trois pistes circulaires encerclées d'une piste ovale ; c'est le modèle typique des cirques américains.

Passons maintenant aux costumes traditionnels. Les musiciens sont d'ordinaire vêtus d'uniformes soutachés, garnis de brandebourgs et de torsades. Les clowns portent généralement des sacs, des pantalons trop longs et des souliers trop grands (figure 10). Soulignons au passage que les clowns sont habituellement les seuls artistes du cirque à être abondamment maquillés. Quant aux acrobates, ils sont reconnaissables à leurs chausses, leurs pourpoints, leurs trouses, leurs spencers, leurs collants, à leurs slips et leurs soutiens-gorge de dimension réduite, à leurs justaucorps, dont le léotard, du nom de son créateur, un célèbre trapéziste (figure 17). Pour se distinguer les uns des autres, les acrobates ajoutent accessoires, paillettes, rubans, jarretières et ceintures au costume de base.

Et la musique ? Traditionnellement, on joue de la musique de fanfare de cavalerie. Les cuivres résonnent, les roulements de tambour se prolongent et les cymbales vrombissent, marquant la cadence. Au rythme de cette musique, les chorégraphies, quoique plutôt sommaires, sont enchaînées. Les artistes accompagnent leurs exploits de quelques figures d'ensemble, quelques rondes, pointes, pliés et saltations.

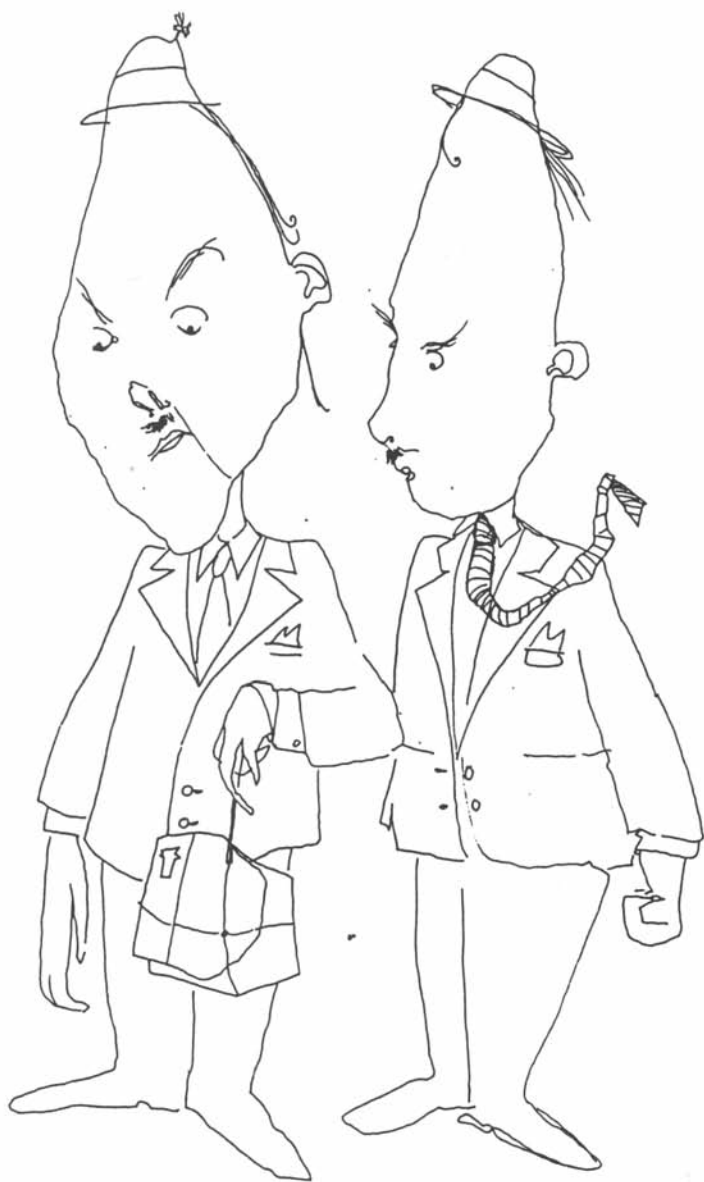


Figure 20

Les hommes d'affaires dénommés « les fourmis »
par Dominique Lemieux
(Dessin de Dominique Lemieux)



Figure 21

Voici les touristes amusants que Dominique Lemieux a créés
(Dessin de Dominique Lemieux)

la Colombie-Britannique, a signé les chorégraphies de nombreux spectacles. Nous lui devons les enchaînements des routines de plusieurs jeunes athlètes, notamment ceux de Lori Fung qui a obtenu une médaille d'or aux Jeux olympiques de Los Angeles (1984) en gymnastique rythmique. Brown s'est jointe au Cirque du Soleil en 1987 et collabore depuis à la plupart des productions. Luc Lafortune, le concepteur des éclairages, a été formé à l'Université Concordia ; il est venu grossir l'équipe du Cirque du Soleil, en 1984. Jonathan Dean, le concepteur sonore, un Américain, professeur à l'Université de Californie, a signé la conceptualisation d'aménagements acoustiques de grands opéras, incluant *A Chorus Line* et *Les misérables*. Il a été consultant pour Universal Studios et pour l'Opéra de Los Angeles. Il a travaillé deux ans au Royal Opera House de Covent Garden. Sa participation à *Saltimbanco* fut son premier contrat avec le Cirque du Soleil.

Cette équipe, grâce à un cheminement individuel et collectif que je retracerai plus loin, a su créer un monde, un laboratoire de recherche, un univers de gestation dans lequel évoluent les artistes. Au Cirque du Soleil, la création d'un spectacle est le fruit d'un mûrissement long et acharné, qui s'étend sur près de deux années, et *Saltimbanco* aura exigé plus de vingt mois de préparation.

L'IDÉE DE DÉPART

En fait, le noyau de quatre concepteurs cherchait une idée maîtresse qui les stimulerait, qui les toucherait, qui remuerait quelque chose en eux. Pas facile ! De quoi avaient-ils donc envie de parler ? De la vie ? De la mort ? De l'amour ? Tous les grands sujets ont

été abordés. Puis Dragone s'est mis à parler du phénomène de l'urbanisation. Alors une réaction dynamique s'amorça. Chaque concepteur avait son mot à dire, une réflexion à faire. Tous se questionnaient sur la place de l'homme sur la terre, sur les banlieues, sur les villes, sur l'avenir réservé à la population des agglomérations urbaines. Tous prévoyaient un avenir assez sombre, la décadence, la perte des valeurs humanitaires. Les villes deviendraient de plus en plus grandes, les hommes de plus en plus violents, et ce serait la fin.

Non ! Trop facile ! Trop triste ! Un léger désaccord s'est installé entre les concepteurs. Le différend est devenu plus sérieux. Le consensus était impossible. Les choses ne se passeraient pas de cette manière. Après mûre réflexion, tous semblaient plutôt s'entendre sur la nécessité et la capacité de l'être humain d'ajuster l'habitat urbain à ses besoins et de s'adapter lui-même à cet environnement. Après tout, se disaient-ils, ne pourrions-nous pas considérer la ville comme un substitut des places publiques de jadis, des carrefours ? La ville ne pourrait-elle pas être un lieu de rencontre ? Grâce au développement, à l'accroissement de la population et à sa concentration sans cesse croissante dans les villes, de véritables réseaux de communication devraient voir le jour.

Je crois que l'urbanisation est une des prémisses de la communication, affirmait Dragone. La communication, c'est dangereux et c'est difficile aussi. L'urbanisation est ce qui va faire en sorte que les gens vont se parler. La ville était, au départ, une place publique. C'était en ville que se faisaient les échanges... Maintenant les villes sont grandes ; il y aura des réseaux de communication (PC).

À mesure donc qu'avancait la discussion, les idées s'organisaient : celles qui portaient sur un avenir meilleur sont passées à l'avant-plan, tandis que les autres ont été écartées, graduellement oubliées. De sorte qu'à la fin de la première rencontre ou « table de création », les concepteurs étaient remplis d'espoir, de lumière et d'optimisme. Eurêka ! Ils avaient trouvé leur source d'inspiration ou, plutôt, pour reprendre leur propre expression, leur « ligne de force ». En discutant, ils s'étaient tous mis d'accord pour faire un spectacle sur l'urbanisation. Ils voulaient en présenter leur vision, une vision qui devait différer de celle plutôt négative proposée dans les films *Mad Max* ou *Blade Runner*.

Bonne ou mauvaise, la vision « lumineuse » du phénomène de l'urbanisation a rallié les quatre concepteurs. Elle a drainé l'imagination de chacun. Elle a servi de catalyseur en emportant l'adhésion de tous et en opérant la fusion du groupe. S'étant enfin entendus sur l'idée de départ et sur ce qu'ils en retireraient, les concepteurs semblaient particulièrement motivés. Ils se sont donné rendez-vous pour procéder, cette fois, à un *brainstorming*.

LE BRAINSTORMING

Le *brainstorming*, ou choc des idées, est une méthode de créativité qui fut inventée par un Américain, Alex Osborn. Elle consiste en une sorte de délire ou d'échauffement de l'imagination. La règle principale est de laisser sourdre toutes les représentations élaborées par la pensée, à partir de l'idée de départ, même si ces représentations n'ont pas de liens évidents avec elle. Dans une sorte de fureur poétique, l'imagi-

nation débridée butine d'une image à une autre ; les idées les plus diverses surgissent. Certaines sont contradictoires ; certaines paraissent absurdes. Qu'importe, puisque deux consignes de l'exercice consistent à éviter de céder à la logique et à ne pas développer dans le détail une idée qui a été lancée. De sorte qu'une espèce de réaction en chaîne se produit, comme si les esprits s'excitaient mutuellement pour générer le plus d'idées possible. Parmi ces idées, et comme traversant le souffle créateur qui anime les participants, quelques-unes reviennent continuellement, parfois même sous des traits déguisés. Pour le metteur en scène de *Saltimbanco* et ses trois coéquipiers, ces idées récurrentes correspondent à des « préoccupations communes ». Quand ils prennent conscience de ces redondances, quand ils les découvrent, les concepteurs se disent en « état d'éveil ».

L'état d'éveil correspond à un repérage des thèmes, c'est-à-dire des idées concises qui résument l'ensemble de ce que les concepteurs considèrent comme l'essentiel de leurs préoccupations. Pour *Saltimbanco*, ce seront « l'écologie planétaire », « la communication globale », « l'anxiété du futur », « la crainte du vide et de la mort », « l'espoir dans la vie », « la conscience de l'urbanité et des modèles de société qu'elle propose ».

Au sortir de cette période de bouillonnement, d'effervescence, les concepteurs du noyau de base souhaitaient travailler tranquillement, individuellement. Du coup, la pièce s'est vidée, et chacun s'en est allé avec l'envie de poser un geste, le geste qui devait les provoquer.

LA PROVOCATION

La tradition existe. Les concepteurs ne l'ignorent pas. Ils s'en soucient. Pour créer, toutefois, ils doivent momentanément en faire abstraction. Pour ce faire, ils se provoquent. Peu à peu les alliés se joignent à l'équipe de base. À chacun d'eux la nature de la « ligne de force » est expliquée. Le concepteur de la musique est arrivé le premier, ensuite la chorégraphe, le concepteur des éclairages et celui du son.

Une fois seuls, les concepteurs ont tous posé un geste pour sa seule valeur de mouvement, pour quitter la tradition, pour voir où il les conduirait. Ils se sont servis d'une idée pour son « effet de propulsion », pour voir jusqu'où elle les mènerait, vers quoi elle tendrait. En fait, ils ont utilisé « une idée provocatrice comme tremplin pour passer d'un schéma à l'autre » (De Bono, 1987 : 162), ou d'une idée à une autre. Edward De Bono appelle « pensée latérale » (1973) cette technique volontaire de créativité basée sur les provocations et destinée à aider les créateurs à « sauter » d'une idée à une autre.

Des événements fortuits, mais néanmoins marquants, arrivent souvent au cours d'un processus de création. La création de *Salimbanco* n'y échappa pas. En effet, les concepteurs se retrouvèrent à New York où un certain nombre de choses les frappèrent particulièrement : des sculptures faites de matériaux recyclés ; surtout, un arbre qui poussait sur le toit d'un gratte-ciel, « comme s'il poussait à travers », retint l'attention de Crête. Cet arbre a inspiré la première maquette de la scénographie.

Pour se provoquer et quitter la tradition, Crête avait fabriqué un modèle réduit d'une piste, une pas-

tille ronde au cœur de laquelle il avait planté un arbre vert en plastique, de même que les quatre mâts du chapiteau. « C'était, disait-il, mon premier geste motivé par le thème de l'urbanité. Le geste de mettre un arbre dans la piste était une provocation » (PC). Bravade, défi, en tout cas, cet acte est à l'origine d'une deuxième maquette présentant une sorte d'arbre et ses ramifications, différents plans, différentes surfaces « flottantes », « superposées », « suspendues » et « intermédiaires ». Voyez-vous l'arbre (figure 18) ?

« Il faut se provoquer pour trouver des choses » (PC), disait le metteur en scène. Tous les concepteurs firent preuve d'originalité. Lemieux, la conceptrice des costumes, pour oublier ce qu'elle avait déjà vu et s'ouvrir à l'inconnu, a dessiné un enfant nu qu'elle regarda un moment. Lui est alors venue l'idée d'esquisser des personnages presque nus et d'autres gainés dans des « coquilles » (figure 19). Elle a ensuite décidé de mettre en relation ces deux types de personnages sur une place publique, dans une sorte de marché. Dans ce lieu inventé, elle a imaginé des hommes d'affaires, qu'elle a dénommés « les fourmis », des touristes, des cavaliers de la lumière, une mariée, un serveur céleste, des belles de nuit, un badaud, des rats, des « Urbs » ou des enfants-clowns (figures 20, 21, 22 et 23).

Dans les villes, faisait remarquer Lemieux, « il y a de plus en plus de gens et cela fait qu'il y a de moins en moins de place pour tout le monde. Alors les vêtements des hommes pourraient devenir leurs maisons, leurs édifices à logements » (PC). Sont nés les personnages-maisons (figure 24).

« Ensuite, ajoutait-elle, les villes deviendront de plus en plus incontrôlables. » Verront le jour les « sauvages-urbains, décrochés des règles » (figure 25),

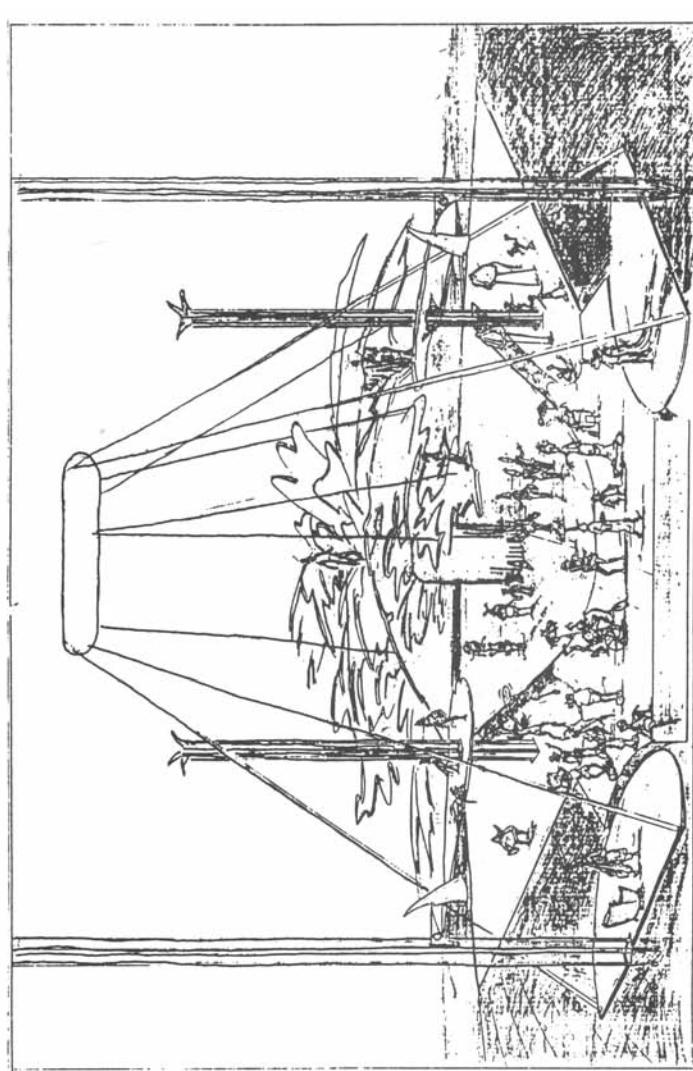


Figure 18

Michel Crête avait imaginé cette scénographie
après « s'être provoqué » en plantant un arbre en plastique
au milieu d'un modèle réduit de piste
(Dessin de Robert Massicotte, selon l'idée de Michel Crête)

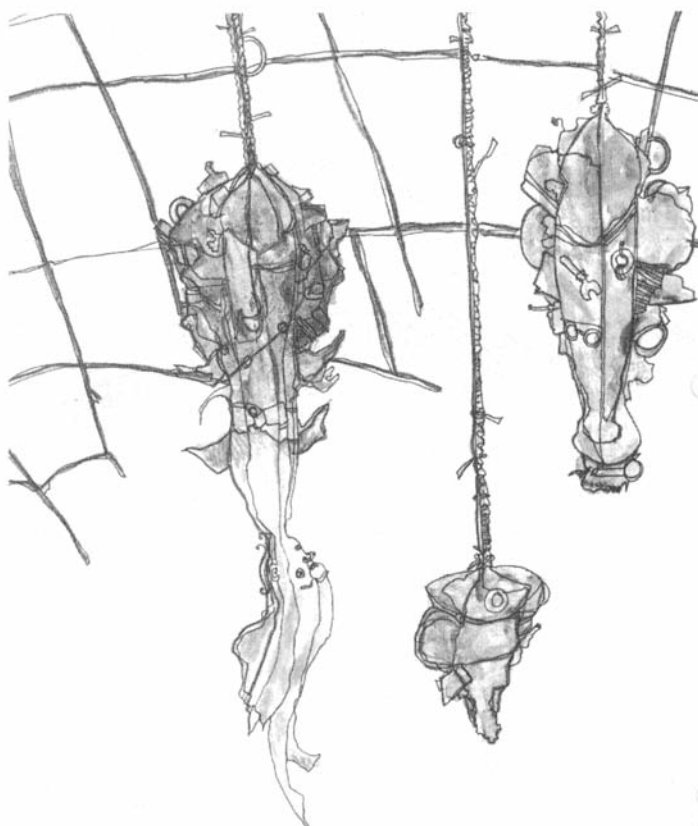


Figure 19

Les cocons-poubelles inventés par Dominique Lemieux.
Personnages en quelque sorte gainés dans des « coquilles ».
Les sculptures faites de matériaux recyclés que les concepteurs
avaient vues à New York ont beaucoup inspiré Lemieux pour ce dessin
(Dessin de Dominique Lemieux)

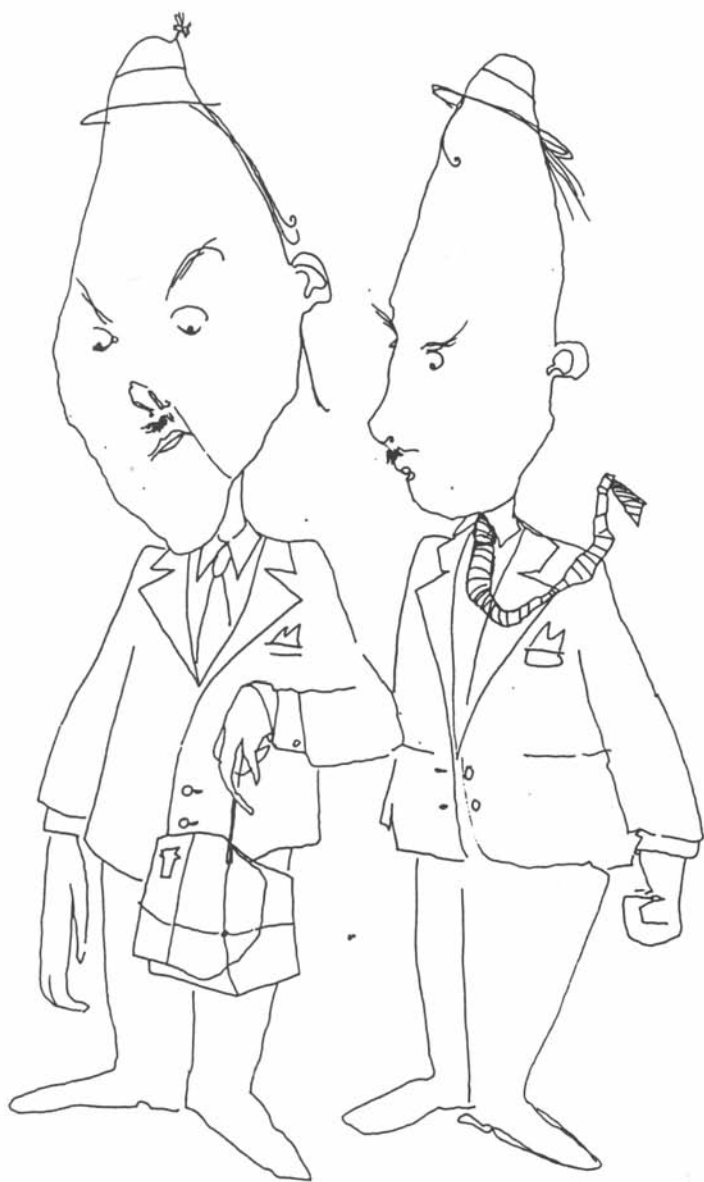


Figure 20

Les hommes d'affaires dénommés « les fourmis »
par Dominique Lemieux
(Dessin de Dominique Lemieux)



Figure 21

Voici les touristes amusants que Dominique Lemieux a créés
(Dessin de Dominique Lemieux)



Figure 22
Les belles de nuit imaginées par Dominique Lemieux.
Elles sont presque nues
(Dessin de Dominique Lemieux)



Figure 23

Un autre personnage du marché, un de ceux que la conceptrice
a imaginés sur une place publique. Celui-là est sans nom
(Dessin de Dominique Lemieux)



Figure 24

Les personnages-maisons,
formant un véritable édifice à logements !
(Dessin de Dominique Lemieux)



ritropolitains

Figure 25
Les sauvages-urbains
(Dessin de Dominique Lemieux)

et, pour les chasser, les « chasseurs de primes » (PC). Ses idées coulent à flots. Sa pensée déraile ? La conceptrice des costumes déraisonne ? Non. La provocation, l'enfant nu qu'elle a dessiné au point de départ, a suscité « un effet et c'est la valeur de cet effet qui la justifie » (De Bono, 1987 : 162).

Ainsi, provocation et mouvement de la pensée vont de pair. Grâce à la provocation, les concepteurs ont réussi à changer leur « échelle de mesure », c'est-à-dire à changer leur manière d'aborder le cirque. Crête, en se provoquant, disait qu'il

voulait que son cerveau éclate et que chacune des parties regarde d'un œil différent le monde, qu'il voulait oublier tous ses réflexes acquis, tout ce qu'il savait, tous ses jugements, ses préjugés, pour pouvoir aborder différemment le monde (PC).

Inévitablement, l'imaginaire des concepteurs puise à leur vécu, à leurs expériences :

Je suis née dans un certain contexte, une certaine année, entourée de certaines personnes, raconte Lemieux. Je sais ce qu'est la ville par rapport à mon expérience à moi. Mais la ville, pour tous ceux qui vont voir le spectacle, c'est bien plus que ce que moi j'ai vécu (PC).

Voilà pourquoi il a été fondamental pour elle et ses coéquipiers de se nourrir de l'expérience d'autrui et d'échanger de l'information avec leur milieu, c'est-à-dire l'entourage, la culture québécoise, la nouvelle technologie, le monde.

ÉCHANGES AVEC LE MILIEU

Échanger avec son milieu révèle une réelle ouverture sur le monde, implique une certaine réceptivité à

ce qui se passe autour de soi. C'est à ce moment que les concepteurs choisissent d'exploiter de nouvelles ressources, que le compositeur écoute la musique de diverses ethnies, que la chorégraphe s'inspire de l'œuvre de Martha Graham, que le concepteur de l'éclairage cherche des projecteurs insolites et que le concepteur du son explore des applications acoustiques. Bref, c'est à ce moment que les concepteurs confrontent leurs idées avec d'autres réalités ou actualisent les découvertes qu'ils ont faites en se provoquant.

Poursuivons donc avec la création de la scénographie et des costumes pour comprendre ce qui est advenu des découvertes de Crête et de Lemieux. Pour se nourrir de son milieu, Crête, alors qu'il travaillait ses maquettes, a recouru au livre intitulé *La matière de l'invention* (Manzini, 1989). Les idées maîtresses d'Ezio Manzini ont complètement bouleversé le concept de la scénographie de Crête qui dégage quatre grandes idées de sa lecture. Premièrement, selon Manzini, les grosses structures massives qui supportent les gratte-ciel répondent à un besoin de sécurité de l'homme, car aujourd'hui, grâce à la nouvelle technologie, ce qui soutient véritablement les immeubles est peut-être tout petit.

À cause de nos antécédents culturels au niveau de l'architecture, résume Crête, nous ne serions pas satisfaits de savoir ou de voir le petit pilier qui porte le building que nous avons au-dessus de la tête. Notre imagination ne serait pas capable de le prendre. L'homme a donc besoin de décorer et de gonfler, pour se sentir en sécurité, pour répondre à ses propres références culturelles (PC).

Et en raison de l'économie, de l'écologie et du recyclage, l'homme devrait s'adapter à une architecture

plus légère, plus translucide, moins volumineuse. Deuxièmement, l'auteur rapporte que la construction d'une pyramide et celle d'un polymère sont étroitement liées. Dans chaque cas, il s'agirait de prendre des unités identiques et de les structurer. Tout comme la superposition de briques, la construction moléculaire donnerait un résultat original. Puis, ajoute l'auteur, si les matériaux utilisés par l'homme sont de plus en plus composites, de moins en moins bruts et loin donc de ce qui est dans la nature, la manière de construire, elle, tend à s'en approcher de plus en plus. L'homme s'inspirerait de la nature pour construire des réalisations de facture composite aux propriétés particulières. Enfin, Manzini prétend qu'avec l'avancement de la science les objets seront de plus en plus moulés les uns sur les autres.

Après avoir refermé le livre, il était clair pour Crête que la scénographie de *Saltimbanco* devrait adopter une certaine légèreté, qu'elle devrait être entièrement construite à partir d'une seule et même brique ou molécule de base, qu'elle devrait proposer une architecture organique, être d'un seul bloc, tel un monocoque. C'est alors qu'il eut l'idée d'assembler de façon particulière des spaghettis, matériau léger et friable, pour construire une structure solide. La « maquette-spaghetti », comme il se plaît à l'appeler, a été présentée à deux ingénieurs, l'un d'eux étant une sommité en matière de matériaux composites et l'autre, un utilisateur inventif de ces matériaux. Le scénographe leur a précisé que l'architecture de la scénographie devait répondre aux idées du livre qu'il avait découvert et dont il leur donna les grandes lignes.

À partir de ces données, les ingénieurs ont imaginé un type de structure singulier : les rosaces

(figure 26). Ils se sont aperçus qu'en superposant trois cercles joints en un seul centre sur trois autres cercles décalés, il était possible d'obtenir une structure aux nombreux avantages. L'assemblage de ces rosaces permettait de créer des surfaces suspendues praticables et semblait tout à fait répondre aux idées de Manzini.

Des techniciens ont été chargés d'en faire un prototype de 22,5 mètres carrés. Tous en ont observé les réactions et optimisé le concept. Le prototype semblait fonctionnel. La scénographie présente maintenant différents plans, différentes aires de jeu superposées et praticables. En raison de la translucidité des rosaces, l'architecture apparaît légère aux spectateurs. La construction pèse pourtant plusieurs tonnes. Elle est organique et semble avoir été moulée d'un seul bloc (figure 27).

Mais où est passé l'arbre vert en plastique ? À cette question, Crête répond que « l'arbre est dans l'esprit, [qu'il est] une référence onirique, un lieu de rencontre » (PC). Il est un parc invitant, confortable. Il porte en lui l'optimisme, la présence vivante dans l'urbanité. « Dans l'amoncellement de matériaux, de verre, de plastique, de béton, de fer, lorsqu'il y a encore un arbre, pour moi, il y a encore une possibilité. Il y a quelque chose de rassurant, de simple, de mystérieux » (PC). L'arbre fut une provocation qui a engendré l'idée de la rosace, laquelle est devenue la molécule de base de la construction de la scénographie, après que le concepteur eut échangé avec son milieu. Tout le spectacle gravite maintenant autour de la géométrie des rosaces.

La conceptrice des costumes, elle, n'a pas eu de livre pour pousser plus avant sa recherche. Lemieux a préféré passer trois semaines à remplir des cahiers de

LE CIRQUE DU SOLEIL

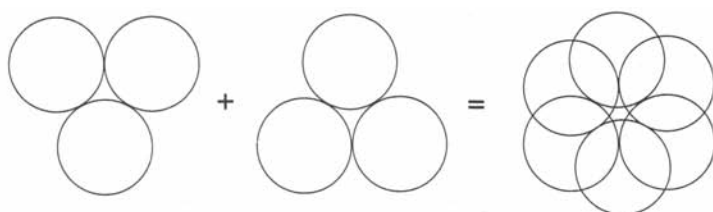
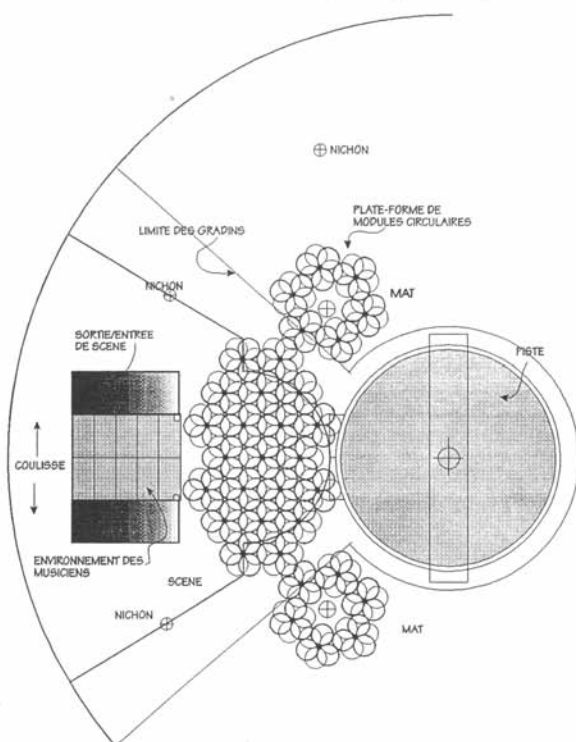


Figure 26

Schéma des rosaces imaginées par les ingénieurs



CIRQUE DU SOLEIL 1217 Notre-Dame est. Montréal Qué. Canada tél: (514) 522-2204 fax: (514) 522-2188	projet	SHOW 92	gécron	MICHEL CRÊTE
	titre	PLATE-FORME	dir. technique	JACQUES PAQUIN
	vue	PLAN	dessiné	ROBERT MASSICOTTE
	échelle	1/16"=1'-0"	date	25-10-91

Figure 27

Plan de la scénographie conçue par Michel Crête
(Dessin de Robert Massicotte)

coupures de journaux et de revues. Aidée d'une assistante, Eleni Uranis, elle a réalisé un cahier sur les chapeaux et les coiffures, un autre sur les hommes, sur les femmes et sur les expressions du visage. Son imaginaire étant riche d'idées originales, elle a pu développer des types de personnages qu'elle avait déjà dessinés et les regrouper en deux familles : la famille des « Urbs » et la famille des « Citadins » (figures 28, 29 et 30). « Ces derniers, m'a-t-elle expliqué, ont une grande sagesse et tiennent l'avenir entre leurs mains. Jeunes, ils ont déjà vécu beaucoup de choses » (PC). Ainsi, pour se provoquer, la conceptrice des costumes a dessiné un enfant nu. L'habillage de cet enfant a fait apparaître toutes sortes de personnages. En échangeant avec son milieu, la conceptrice a de nouveau libéré son imaginaire et a donné le jour à d'autres personnages qui sont venus enrichir les deux types déjà esquissés, soit les « Urbs » et les « Citadins ».

Je récapitule. Jusqu'ici, j'ai fait état des moyens par lesquels les concepteurs sont parvenus à créer collectivement, puis comment eux et leurs alliés ont découvert d'autres idées, chacun de leur côté. Mais l'être humain, nous le savons, « a besoin de communiquer avec autrui pour parvenir à la conscience de lui-même » (Watzlawick, Beavin et Jackson, 1972 : 84). Une idée entraînant une idée, les concepteurs en accumulent un bon nombre. Vient alors le moment de les partager. Dès lors, le travail en solitaire est régulièrement ponctué de rencontres entre les concepteurs.

LES RENCONTRES ENTRE LES CONCEPTEURS

Ces rencontres ne sont pas fixées à l'avance. Aucun horaire, échéancier ou agenda ne permettait de



Figure 28
Deux Citadins



Figure 29
Deux autres Citadins

Dessins de Dominique Lemieux



Figure 30
Urbs ou enfants-clowns
(Dessin de Dominique Lemieux)

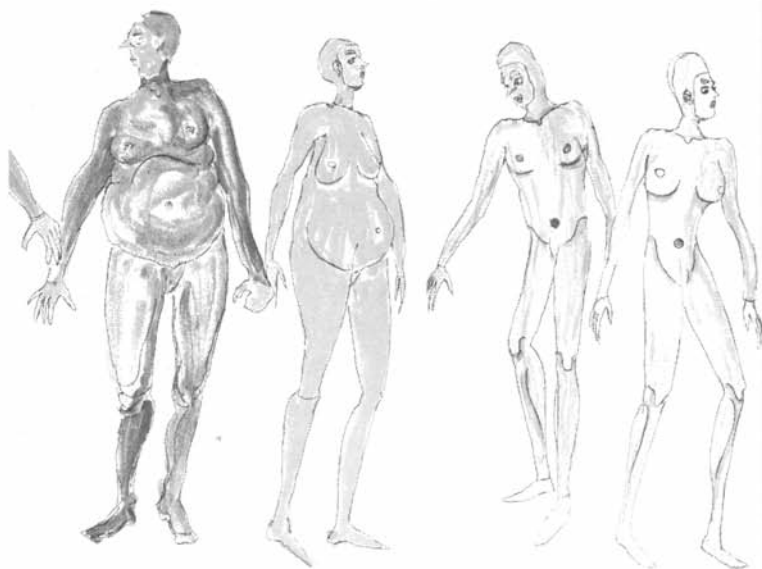


Figure 31

Voici la première et la deuxième génération de Vers multicolores
qui ont été dessinés pour *Saltimbanco*

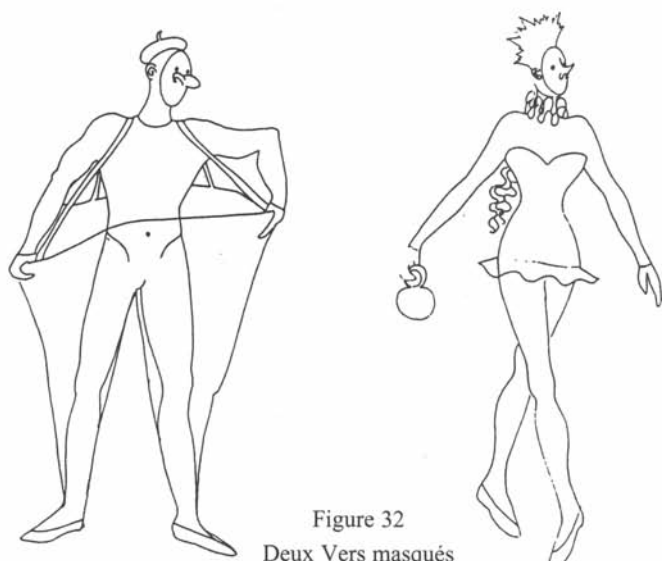


Figure 32

Deux Vers masqués

Dessins de Dominique Lemieux

savoir quand exactement les rencontres des concepteurs de *Saltimbanco* avaient eu lieu. Les concepteurs ne le savaient pas eux-mêmes. En fait, ils se réunissaient quand ils en sentaient le besoin, quand ils trouvaient quelque chose de stimulant, qu'ils souhaitent diffuser la nouvelle et recevoir des commentaires, du *feedback*.

Ces rencontres étaient informelles. L'atmosphère qui y régnait était détendue. D'autant que la plupart avaient lieu chez le metteur en scène, autour de la table de la salle à manger ou dans le sous-sol, une bière à la main. Les dessins de Lemieux étaient accrochés aux murs, les maquettes de Crête dispersées sur le sol, la musique que Dupéré avait apportée jouait dans un petit radio portable². Tous les concepteurs profitaient de ces rencontres pour expliquer leur cheminement respectif, partager des textes, des réflexions.

J'ai constaté plus d'une fois les effets rétroactifs bénéfiques de ces rencontres. Par exemple, un jour, le metteur en scène, après avoir feuilleté un livre dans lequel une image reproduisait des vers de terre sortant du sable dans un fond sous-marin, suggéra à Lemieux de dessiner des costumes figurant des vers de terre (figure 31) ! Aussitôt qu'elle en eut la chance, la conceptrice crayonna lesdits costumes, sortes de maillots de corps avec des cagoules. Elle en imagina de différentes teintes portés par des artistes de diverses corpulences. Après quoi, elle fit une recherche sur les

2. Il s'agissait de pièces de musique que Dupéré avait préparées pour l'occasion, d'enregistrements des anciens spectacles du Cirque du Soleil ou de cassettes d'autres compositeurs.

possibilités d'ajouter des accessoires. L'intervention de Dragone et l'expérimentation de la conceptrice donnèrent le jour, en bout de ligne, aux Vers multicolores, aux Vers masqués (figure 32) et aux Baroques de *Saltimbanco*. Ces derniers n'étaient que le résultat de la fusion des deux familles de personnages que la conceptrice avait déjà dessinées, après avoir fait ses papiers collés : la famille des « Urbs » et la famille des « Citadins ».

C'est en parcourant les avenues bondées de New York que le metteur en scène avait pensé à la démesure, au vide, et que lui était venue à l'esprit une réflexion du poète italien Guiseppe Ungaretti : « Le baroque, c'est le sens du néant, de la mort, que nous voulons remplir à tout prix pour se donner l'illusion que la vie ne se termine pas³. » La mort créerait un vide et engendrerait chez l'homme le besoin de le remplir avec n'importe quoi. Les Baroques sont chargés, en quelque sorte, de remplir le néant, le vide stressant (figure 33). Cette vision éclectique et baroque⁴ des personnages, au même titre que les autres idées surgies lors des différentes phases de la conceptualisation, nourrira l'imaginaire de l'ensemble des concepteurs.

En prenant connaissance des idées sur lesquelles le concept reposait, Dupéré, le compositeur, porté par la notion de baroque, a décidé de mélanger les genres, les sonorités, les langues, et de s'ouvrir au multiculturalisme. Son objectif était de métisser les rythmes

3. Réflexion citée de mémoire par Dragone.

4. En architecture le style baroque se caractérise par la liberté des formes et la profusion des ornements. À l'opposé du classicisme (des règles), le baroque laisse libre cours à la sensibilité, à la fantaisie.

musicaux et ce, afin d'illustrer la diversité culturelle du tissu urbain et de donner aussi un sentiment d'espoir à l'égard de la ville, de la planète. L'être humain, pense-t-il, « a souvent peur des différentes cultures, mais rarement peur de la musique de ces cultures. Donc, ce sera peut-être par la musique que les gens vont apprendre à vivre les uns avec les autres » (PC). C'est un fait que si les cultures nous sont étrangères, leur musique, elle, réussit généralement à nous atteindre, à nous toucher.

En rappelant la faculté d'adaptation qu'a l'être humain, notamment au phénomène inévitable de l'urbanisation, la musique du spectacle *Saltimbanco* est porteuse d'un message. Présentée ni plus ni moins comme le système de signes par excellence de communication interhumaine, elle est devenue le langage du spectacle, un autre langage universel. Au risque de tomber dans l'anecdote, je dirais que Dupéré et Poitras ont écrit les paroles des chansons en demandant aux artistes du Cirque, d'origines diverses, de prononcer quelques mots dans leur langue maternelle. Poitras notait les sons sur une feuille, sans plus. Elle ne cherchait pas à connaître la signification des mots articulés. Ce qui comptait, pour elle, c'était d'accumuler le plus de sons possible, de les marier pour parvenir au produit final : les chansons de *Saltimbanco*.

Nous sommes loin ici du plurilinguisme caractéristique des grandes métropoles, car les chansons créées pour *Saltimbanco* n'opèrent pas dans l'alternance de langues étrangères : leur singularité réside plutôt dans le métissage des sonorités juxtaposées pour leur potentiel symbolique et poétique. Grâce au pouvoir évocateur de ces chansons, aux sensations auditives qu'elles procurent, les spectateurs auront le



Figure 33
Deux Baroques
(Dessins de Dominique Lemieux)

LE CONCEPT



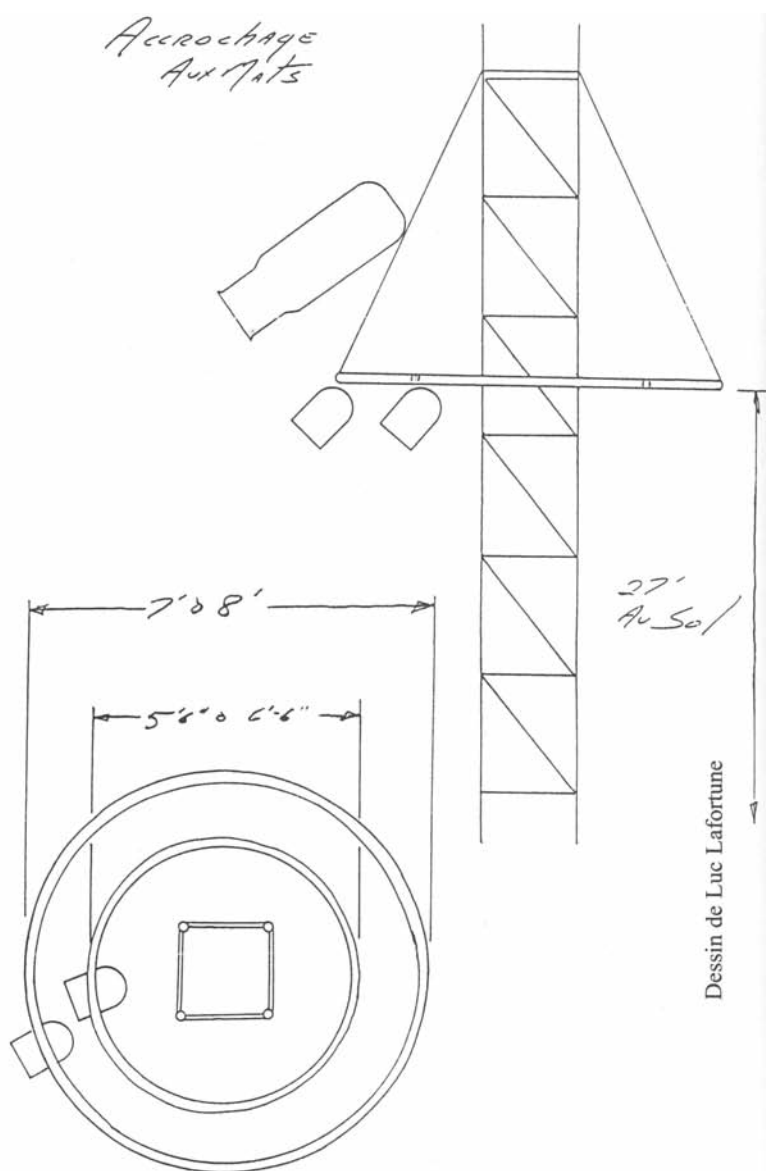


Figure 34

Type d'accrochage conçu par Luc Lafortune
en s'inspirant de la notion de baroque et en tirant profit des rosaces

sentiment de voyager de par le monde, de maîtriser un espéranto qui facilitera les échanges, la communication, la vie en commun des diverses communautés culturelles qui se côtoient maintenant dans les grandes villes.

Lafortune, le concepteur des éclairages, avant même de savoir quoi que ce soit au sujet du concept, laissait déjà entendre qu'il ne voulait absolument pas « que l'éclairage soit annexé aux mâts du chapiteau comme dans les cirques traditionnels » (PC). En découvrant l'idée des Baroques comme l'aboutissement de la rencontre d'idées, d'images, et de langues, il a tiré profit des rosaces de la scénographie, qu'il considéra comme des cellules qui se divisent pour donner naissance au monde, c'est-à-dire à une multitude de générations. Le concepteur des éclairages a repris la forme circulaire des rosaces pour construire des sortes d'anneaux ou de rondelles sur lesquels il a accroché ses projecteurs (figure 34). De cette façon, assure-t-il, « les projecteurs sont des bourgeons qui ont poussé aux mâts, sur la rosace » (PC). Ils s'intégreront au décor, à la scénographie, l'éclairage sera celui de « l'espace vivant ». Je serais tentée de dire que Lafortune a planté la graine qui a fait germer la scénographie !

Ensuite, la chorégraphe chercha à son tour des gestes, des mouvements qui contribueraient à donner au message spectaculaire son impact émotif et idéologique. Pour renforcer l'impression des Vers dessinés par Lemieux, par exemple, la chorégraphe étudia avec les artistes des mouvements ondulatoires de tout le corps. Et pour soutenir la « ligne de force », soit l'urbanité, elle a imaginé les mâts chinois comme des gratte-ciel. Elle a pensé « qu'autour, dans les rues, il y

avait beaucoup de monde : des gens et des voitures ». Il ne lui restait plus « qu'à organiser le trafic ». En chorégraphiant le numéro des mâts chinois, Brown dirigeait donc les artistes comme on dirige la circulation aux heures de pointe : « Par là ! Avancez ! Stop ! Faites quelque chose ! Ne restez pas là ! Faites le tour des mâts ! Encore ! Circulez ! Allons, passons ! Passons ! »

Enfin, influencé par le travail du scénographe et du compositeur, Dean, le concepteur du son, a créé un aménagement acoustique ou un environnement sonore qui allait tenir compte de l'espace et mettre la musique en valeur. Il a suspendu tous les instruments de musique dans les airs, leur donnant ainsi l'impression de légèreté. Et la grosse caisse du percussionniste, Alain Bergé, est devenue un des cercles d'une rosace, celle-là même qui était à l'origine de la construction de la scénographie.

EN DÉFINITIVE

Après avoir convenu de la « ligne de force » du spectacle, et de leur vision ou perception du phénomène de l'urbanisation, les concepteurs du noyau de base ont laissé libre cours à leur imagination. Leurs idées ont fusé et se sont entrechoquées lors des séances de *brainstorming*. Ces concepteurs se sont laissé déséquilibrer, dans le but de susciter une croissance accélérée des idées, une évolution, un effet boule de neige !

Puis, lors « d'états d'éveil », une conscience collective s'est édifiée. Les idées s'adaptaient, une polarisation, un nouvel équilibre naissait, qui faisait que le groupe, devenu une seule et même personne, dé-

couvrait un thème, une redondance, une voie qui, aussi intéressante qu'elle put être, avait néanmoins le défaut d'être unique. Pour rompre cette tendance à la stabilité, les concepteurs sont partis chacun de leur côté, avec la ferme intention de perdre l'équilibre à nouveau, mais seuls. Alors, tous les concepteurs, ceux du noyau et leurs alliés, se sont autoprovoqués pour quitter la tradition, avant d'échanger avec le milieu pour confronter leurs idées ou pour actualiser leurs trouvailles. Toutes les découvertes entraîneront la naissance d'autres idées qui seront mises en commun lors de rencontres impromptues qui, elles, rétabliront l'équilibre.

En effet, lors de ces rencontres, les concepteurs se mobilisent. Ils s'influencent mutuellement. Quelques-unes de leurs idées s'adaptent, d'autres se repoussent, de sorte qu'à la fin l'information introduite dans le groupe a agi sur lui et a été transformée par lui, afin que subsiste l'équilibre dans les idées. En gardant le contact avec les coéquipiers, les concepteurs sont parvenus à fondre leurs idées, à les emboîter. Ainsi, les « éléments » ou « signes » s'organisent en un tout structurel. Au fil de l'élaboration et de la structuration du concept, le besoin de ces rencontres se manifeste de plus en plus, leur fréquence s'accroît. Les concepteurs font de plus en plus de découvertes, et ces découvertes s'organisent toujours davantage entre elles.

Chaque rencontre permettra de clarifier le spectacle dont le sens émergera. Louise Vigeant l'explique :

Si le sens est pluriel, il faut aussi dire qu'il est construit et que tout le spectacle organise son réseau de connotations en vue d'effets certes multiples, mais aussi en prévision d'un minimum d'effets qu'on aura pris soin de suffisamment déterminer pour que le spectateur ne passe pas à côté (1989 : 19).

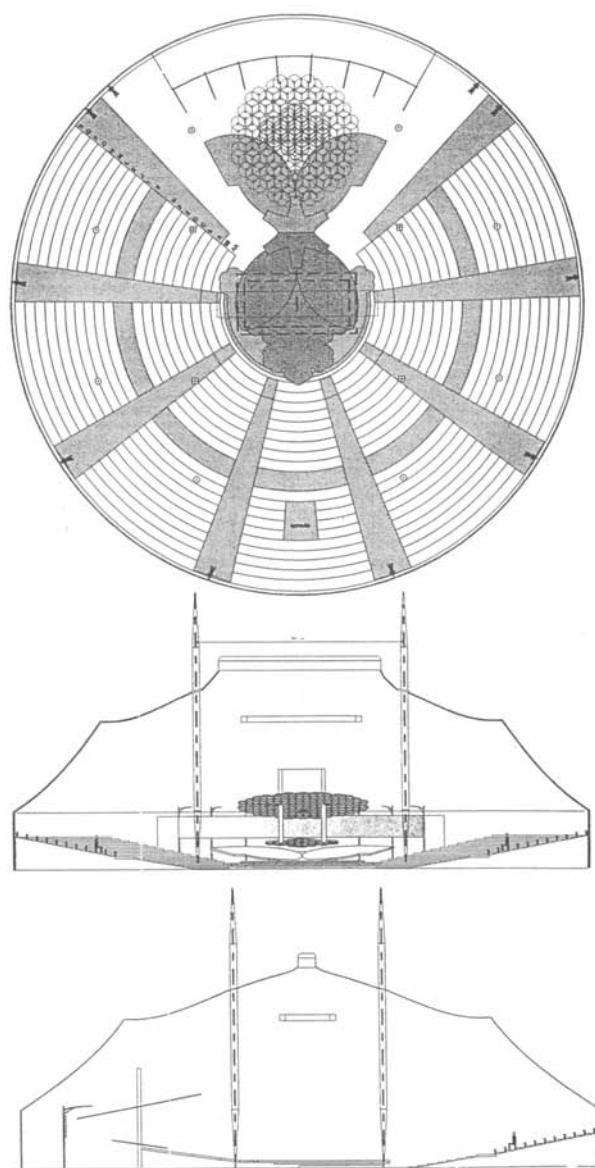


Figure 35

La scénographie de *Salimbanco*
(Dessin de Robert Massicotte, idée de Michel Crête)

« Le spectacle, raconte le metteur en scène, parle maintenant de l'histoire de l'humanité, de ce que l'homme est devenu à travers tout ce qu'il a bâti autour de lui » (PC), c'est-à-dire les villes. Avec l'arbre, l'enfant nu, le livre de Manzini, les papiers collés, mais surtout avec la notion de baroque, l'urbanisation, les villes se sont transformées en « l'expression la plus extrême de la vie intérieure de l'homme » (PC), renchérit la conceptrice des costumes. Dorénavant, les villes enfantent le baroque. Seraient-elles un des produits imaginés par l'être humain pour remplir le vide, pour se donner l'illusion que la vie n'aura de cesse ?

Il n'y a pas d'espace traditionnel dans *Saltimbanco* ; la scénographie que Crête a conçue conserve la piste ronde, mais cet espace traditionnel, habituellement au niveau du sol, constitué de terre battue et délimité par une sorte de talus appelé la banquette, a été transformé. Dans *Saltimbanco*, on accède à la piste par trois marches, il n'y a ni banquette ni terre. De plus, les gradins sont disposés sur les trois quarts de la piste, le quatrième quart étant occupé par une scène dont le plan incliné descend vers la piste. Au fond de cette scène, se trouvent deux autres scènes⁵ suspendues (figure 35).

Il s'agit d'un espace unique qui modifie la piste traditionnelle européenne et qui multiplie les aires de jeu pour augmenter les possibilités, comme au cirque américain. C'est une scénographie qui se présente tel un lieu de rencontre aux couleurs chatoyantes :

5. Notons qu'en 1782 et 1794, le Royal Circus de Charles Hughes et le Royal Grove de Philip Astley avaient une scène adjacente à la piste.

magenta, cyan, jaune et... vert pour « garder un peu de la verdure de l'arbre à l'origine de la première maquette » (PC), rappelle Crête. Chaque rosace multicolore est l'élément d'une plus grande rosace qui, par extrapolation, dépasse elle-même le chapiteau rond du Cirque du Soleil. L'ensemble rappelle une molécule. Et tout corps n'est-il pas constitué de molécules, comme la terre, le système solaire et... l'univers ? Qui a laissé entendre que le cirque était un microcosme de la société ? Le chapiteau du Cirque du Soleil ne serait-il pas devenu, avec *Saltimbanco*, une véritable place publique au milieu d'une place publique plus vaste et dont les limites nous échappent ?

Et les costumes ? Pas d'uniformes chamarrés et soutachés, garnis de brandebourgs et de torsades pour les musiciens, ni de silhouettes ou de maquillage de clowns blancs et d'augustes pour le clown, ni de chausses, de pourpoints, de trouses, de spencers, de collants, ni de slips ou soutiens-gorge de dimension réduite, ni de justaucorps traditionnels pour les acrobates. *Saltimbanco* nous propose des costumes de Vers multicolores, de Vers masqués et de Baroques. Les musiciens, le clown, les acrobates et la chanteuse portent ces costumes hauts en couleurs, excentriques et fantaisistes. Tous devront être maquillés. Les costumes et les maquillages rendent les personnages carrément insolites.

Le metteur en scène, l'air excité, un jour, me présentait ces personnages. Je résume ici ses propos. Il y a les Vers multicolores. Ils sont bêtes. Ils n'ont qu'un instinct primaire, le plus simple, le plus naïf de l'être humain. Ils sont des hommes et des femmes qui naissent à la vie, à la fois pareils et différents. Leurs costumes bigarrés laissent voir des « bourgeons de vie »,

c'est-à-dire qu'un bras, la moitié d'une jambe ou la tête d'un personnage peuvent être, contrairement au reste du corps, d'une seule couleur. Ce sont des « larves » (figure 36).

Il y a les Vers masqués. Eux sont socialisés. Ils ont la télévision, une voiture, du crédit. Ils travaillent, s'occupent du matériel, des appareils. Ils portent des costumes neutres avec des accessoires simples qui permettent de voir en eux des personnes sociales. Ils sont la vie qui commence. Ce sont des « chenilles » (figure 37).

Il y a aussi les Baroques, une famille de personnages hétéroclites. Les Baroques incarnent les contrastes : le vrai, le faux, le beau, le laid. Ce sont des anarchistes, sensibles, fragiles. Ils ont la conscience du vide, du trou noir. Ils viennent de la rue, couchent sous les ponts, peignent dans leur atelier. Ce sont des « illuminés ». Sans les Baroques, les êtres humains seraient des robots. Les Baroques croient. Ils sont intuitifs. Ce sont les « papillons » (figure 38).

Enfin, il y a les personnages principaux qui se sont démarqués de ces familles. Le Conteur, appelé aussi le Dormeur, est le guide, le meneur de jeu, le narrateur du spectacle, le rêveur éveillé. Le clown, dénommé le Baron, le Satyre, le Vieux ou simplement Eddie, se transforme et volontiers « tente des vies ». La Chanteuse livre un message. Elle représente le bagage émotif des êtres humains. Elle est l'âme de *Saltimbanco* (figures 39 et 40).

Et la musique ? Aucune fanfare de cavalerie tonitrueuse avec des cuivres, des roulements de tambours et des coups de cymbales dans *Saltimbanco*. La musique est produite par des instruments modernes, tels des guitares électriques, une basse, une batterie et des



Figure 36
Les Vers multicolores de *Saltimbanco*

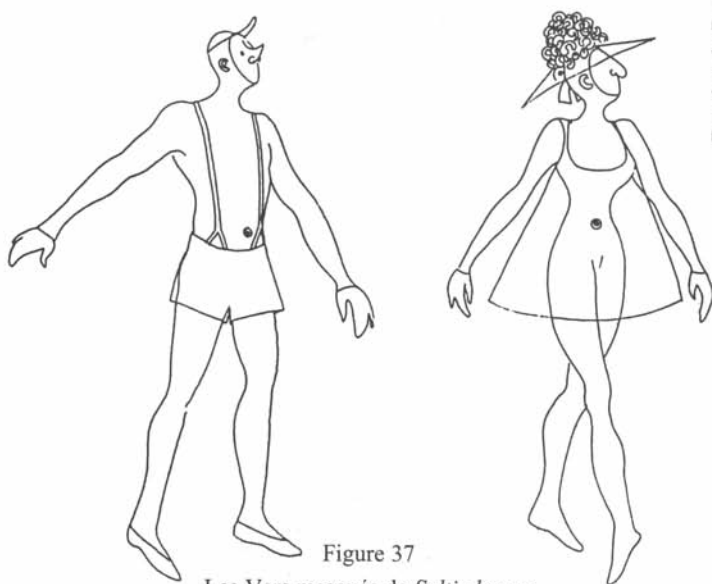


Figure 37
Les Vers masqués de *Saltimbanco*

Dessins de Dominique Lemieux

synthétiseurs avec lesquels on ne cherche pas à reproduire les instruments classiques. La musique est porteuse d'un message. Elle peut être le symbole de la paix, d'une communication possible entre toutes les cultures.

Il n'y a pas de chorégraphies sommaires comme au cirque traditionnel. Les artistes-acrobates ont toujours quelques poses plastiques à prendre après un roulé-boulé ou quelques flip-flap à faire. Chaque déplacement est réglé et suit une écriture particulière.

Pas non plus de traditionnel éclairage à giorno. Rappelant les éclairagistes au théâtre ou pour les spectacles de rock, le concepteur, Lafortune, même « s'il préfère un adroit dosage de lumière à une avalanche d'effets spéciaux » (PC), en a mis plein la vue dans *Saltimbanco*. J'ai compté plus de 100 lampes dont des *scans*, des *scoops* et des poursuites. Et ces projecteurs ne sont pas directement accrochés aux mâts du chapiteau. Ils font partie de l'espace scénographique (figure 41).

Enfin, au Cirque du Soleil, la qualité du son est aussi importante que la musique elle-même. Le concepteur du son veille à ce que la réverbération sous le chapiteau soit réduite le plus possible. Il fait en sorte que les musiciens, leurs instruments et les haut-parleurs s'intègrent au spectacle.

Le concept original de *Saltimbanco* se construit au fur et à mesure que les concepteurs découvrent, par une série de déséquilibres et d'équilibres, des idées qu'ils partageront. Le « trésor commun », comme ils se plaisent à l'appeler, renferme toutes les maquettes, les textes importants qui ont alimenté la démarche de création, les citations de tout un chacun. Ce « trésor commun » constitue un réservoir de savoirs, d'idées,



Figure 38
Les Baroques de *Saltimbanco*
(Dessins de Dominique Lemieux)



Figure 39

Les costumes baroques de la « Chanteuse » et du « Dormeur »

Dessins de Dominique Lemieux



Figure 40

Deux costumes du clown René Bazinet. À gauche, nous le voyons en Baron et, à droite, en Eddie

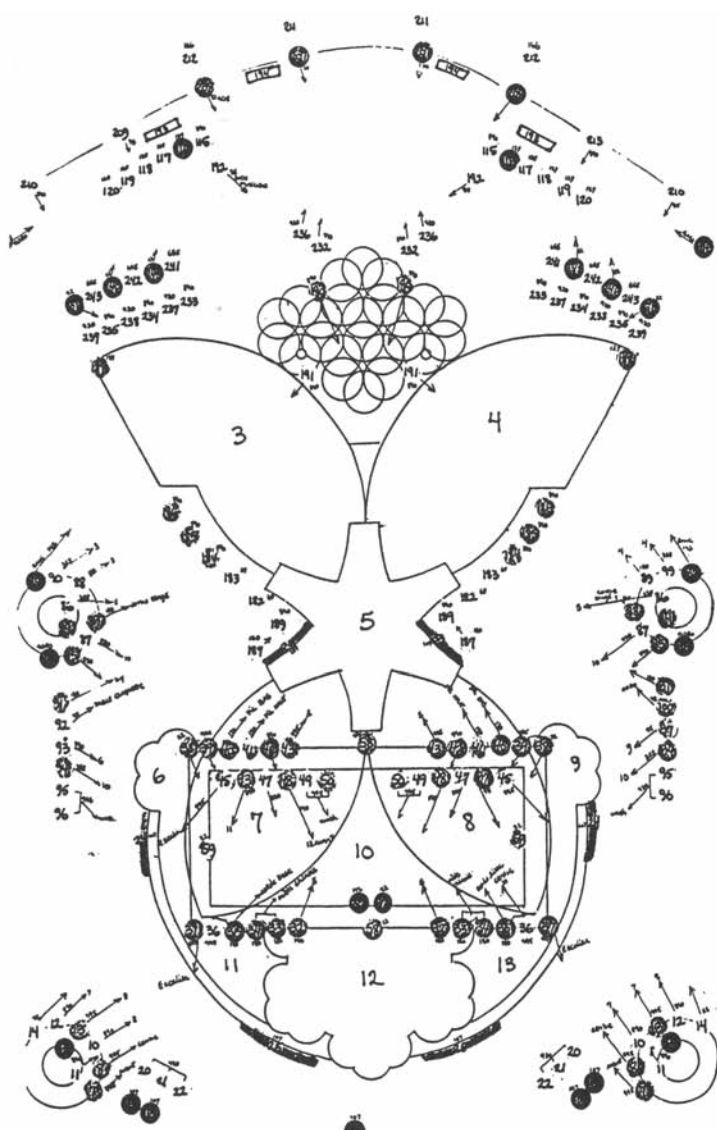


Figure 41
Plan des éclairages de *Saltimbanco*
(Dessin de Manon Lacasse, idée de Luc Lafortune)

LE CONCEPT

d'énergies, d'informations ; bref, le concept n'a rien à voir avec une intrigue, une trame ou un scénario. Le concept est plutôt, pour reprendre les concepteurs, « la chair qui doit tenir sur le squelette » (PC), c'est-à-dire l'enrobage des numéros.

CHAPITRE IV

LA RENCONTRE DU SQUELETTE ET DE LA CHAIR

L'étude de l'histoire du cirque nous prouve que les meilleurs directeurs ont toujours été obligés, à certaines époques, de modifier la présentation des exercices de force ou d'adresse qui sont la base du spectacle de cirque en les enrobant, si je puis dire, dans une mise en scène qui revigore le goût du public blasé par tant de prouesses dont « le plus en plus fort » de Nicolet ne peut être la règle permanente.

Henry THÉTARD,
La merveilleuse histoire du cirque.

C'est dans cet esprit sans doute qu'un effort a été fait, tout au long de l'histoire du cirque, pour organiser les différents éléments des numéros en fonction d'un fil conducteur. Un numéro pouvait ainsi se transformer en une véritable pièce jouée sur la piste, comme Philip Astley en présenta à compter de 1788. Ont été montés des « mimodrames¹ », des « pièces de cirque », des

1. « D'ailleurs la mimique faisait, comme la danse, partie de l'éducation des banquistes qui se considéraient comme des artistes et non point seulement des artisans de l'acrobatie » (Thétard, [1947] 1978 : 475-476).

« tableaux vivants » et des « pantomimes » muettes, nautiques², chantées, mimées, dansées et même parlées³ comme au théâtre. Au Québec, vers 1800, au programme des cirques, étaient annoncés des numéros équestres, clownesques et acrobatiques, avec des « chansons », des « danses », des « exhibitions dramatiques », des « pantomimes », des « comédies », des « farces » et des « opéras », le tout agrémenté « d'effets pyrotechniques » (Lemire, 1991 : 194-196).

Le monde évolue, l'art aussi. Semblable à toutes les formes d'art sur ce point, le cirque n'échappe pas au besoin de renouvellement. Quelle que soit la culture de laquelle émane un cirque, ce dernier cherche périodiquement à créer des rapports avec d'autres genres. Le théâtre fut un de ces arts auquel le cirque a emprunté en essayant de construire une histoire avec les numéros, « [t]ant et si bien qu'au milieu du XIX^e siècle on pouvait voir du cirque au théâtre ou du théâtre au cirque, sans distinction » (Fabbri et Sallée, 1977 : 66). Pour tisser un lien, pour mettre le spectacle de cirque en scène et en faire un bloc homogène, la liaison entre les numéros était envisagée.

Parfois les augustes de soirée exécutent des reprises ayant un rapport avec le numéro qui les suit. Ils parodient l'écuyère à panneau ou se moquent du

2. Les pantomimes nautiques sont des ballets réalisés dans de grands bassins d'eau. Elles remontent à 1886 et préfigurent le ballet aquatique et les exercices de nage synchronisée. Il en était mention aussi vers 1930 au Cirque Paul Bush de Berlin et au Cirque d'Hiver à Paris notamment.

3. « Le terme "pantomime", dans le langage du cirque, n'exclut pas nécessairement le dialogue et désigne plutôt un spectacle à grande mise en scène » (Collectif, 1977 : 70).

dompteur de fauves avant son entrée en piste. Les reprises introduisent de la sorte les numéros suivants, mais n'établissent pas vraiment de liens entre les numéros. Selon Henry Thétard, pour rendre valable la liaison entre les numéros, on peut soit les enchâsser « dans une figuration grandiose sans cesse renouvelée et les soutenir par une musique qui fait corps avec le spectacle, au lieu de jouer en marge et souvent en désaccord avec lui », soit les présenter

au cours d'une intrigue dont l'intérêt même fera la liaison entre ces numéros. Et voici donc la pièce de cirque : un enchaînement rapide de poursuites, de chevauchées, d'acrobaties venant se placer à propos dans une action réduite au minimum de complication, le tout relevé par une nombreuse figuration humaine ou animale, des décors fastueux, enfin toute la mise en scène magnifique que permet le cadre grandiose d'une grande piste réunie par des praticables à une vaste scène ([1947] 1978 : 482).

Suivant cette idée, un « spectacle de cirque est aujourd'hui conçu, en Russie, selon les règles du théâtre : prologue, drame, épilogue » (Renevey, 1988 : 25). Et des façons d'aborder le cirque il y en a autant que des façons d'aborder le théâtre. Les grands metteurs en scène Artaud, Barba, Brecht, Grotowski, Lepage, Meyerhold, Mnouchkine, Ronfard ont tous une conception originale du théâtre et de la mise en scène. Résultat ? Des directeurs de cirque ont, à certaines époques, transformé les mâts des chapiteaux en palmiers, des acrobates ont joué Superman, des dompteurs se sont costumés en bestiaires, et des clowns ont raconté des gags dont l'enchaînement des actions débouchait sur une histoire. Or, au Cirque du Soleil, l'histoire naît de la rencontre entre le squelette et la chair.

Rappelons-nous que le squelette – le concept – et la chair de la production – les numéros, les personnages – ont été créés parallèlement. Pourtant, « un élément sans les autres éléments ne veut rien dire, mentionne René Dupéré. Pour qu'un élément existe, il faut qu'il soit placé avec les autres » (PC). Michel Crête, le scénographe, explique :

L'objet que j'ai dessiné [la scénographie] n'est pas autonome. Ce n'est pas une fin en soi. Il doit être connecté avec la lumière, avec la musique, avec les personnages. À lui seul, ce n'est rien. Il ne veut absolument rien dire. Il ne mène nulle part. Avec le reste, il va créer une urbanité lumineuse (PC).

Or, pour que les éléments se développent et prennent sens, ils devront se croiser, être confrontés. La mise en contact éclairera l'organisation du spectacle à la suite de l'inévitable conjonction du squelette et de la chair. Et s'ils ont presque toujours travaillé dans des lieux séparés, les artistes et les concepteurs partageront dorénavant le même lieu de travail, un studio de tournage à Panavision. Enfin réunis, ils s'animeront, agiront et rétroagiront.

L'INTERACTION

ENTRE LES ARTISTES ET LES CONCEPTEURS

Une fois réunis, artistes et concepteurs se sont engagés à poursuivre la création de concert. Influencé par les artistes, Crête a fait dessiner par Robert Massicotte, un spécialiste en informatique, ce qu'il appelait, dans son jargon, des « scénarios », c'est-à-dire des plans de la scénographie illustrant l'organisation de la piste et de l'espace, incluant les appareils et les artistes

(figure 42). Aidé des musiciens⁴, Dupéré a continué de composer ses mélodies, dans la même salle d'entraînement que les artistes, à partir du rythme qu'imposaient les numéros. Attentive aux propositions des artistes, à ce qu'ils faisaient naturellement, Debra Brown renouvelait ses échantillons de chorégraphie en récupérant, en recyclant et en intégrant leurs pas, leurs figures, leurs mouvements, leurs tics et leurs gestes. Guidés par les déplacements des artistes et les caractéristiques des numéros, Luc Lafortune et Jonathan Dean ont orienté les projecteurs et les haut-parleurs afin de créer une ambiance sans aveugler ou assourdir les artistes. Enfin, inspirée par la morphologie des artistes, par leur gestuelle et par leurs vêtements quotidiens, Dominique Lemieux a poursuivi ses esquisses de costumes. Je signale au passage que si les premiers dessins ne permettaient pas de savoir qui allait porter quoi, les dernières esquisses, par contre, ne laissaient aucun doute sur l'identité de l'artiste auquel était destiné un costume.

C'est ainsi que le squelette de *Saltimbanco* s'est révélé aux concepteurs et que le concept a évolué. L'espace est devenu fonctionnel. Les costumes ont été, une fois de plus, transformés. La chorégraphie s'est harmonisée au programme gestuel des personnages et elle s'est fondue aux différentes figures acrobatiques (sauts, équilibres, souplesses, forces et vélocités). La musique, les éclairages et le son ont été combinés pour

4. Les musiciens ne sont donc pas uniquement des interprètes. Ils ont, eux aussi, contribué à la composition de la musique. « J'ai fait le dessin, les musiciens ajoutent eux-mêmes les tons » (Dupéré, cité dans Lussier, 1986).

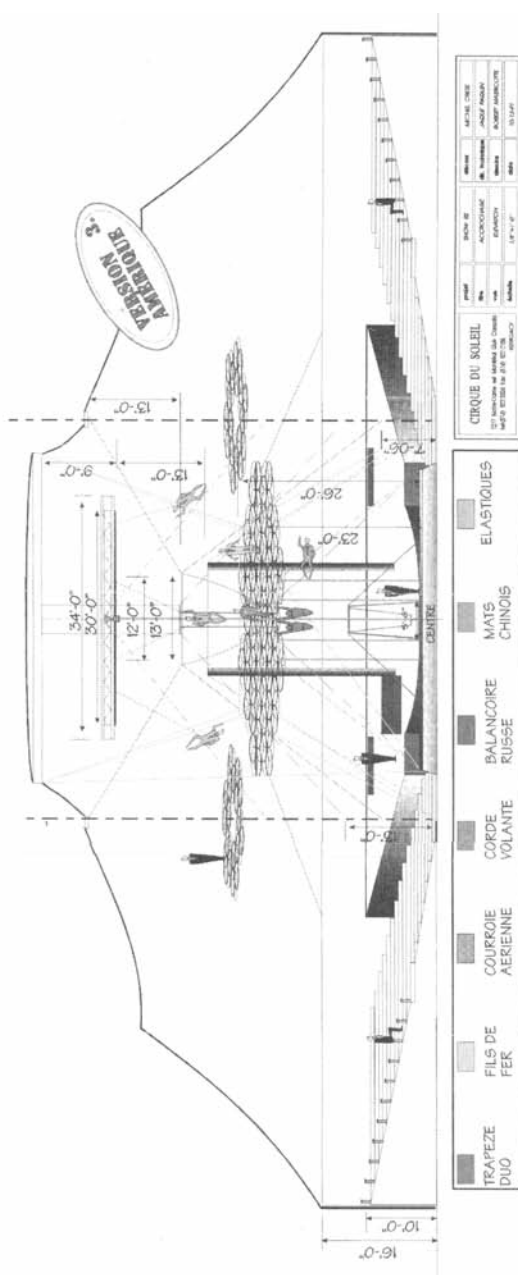


Figure 42
Exemple de scénario montrant l'organisation de la piste et de l'espace, incluant les appareils et les artistes
(Dessin de Robert Massicotte, scénario de Michel Crête)

leur pouvoir évocateur, en vue de ponctuer ce qui se passe, de produire des moments forts, de souligner, de donner un ton, de créer une atmosphère et, sans décrire nécessairement les numéros, de dévoiler ce qu'ils portent en eux.

Graduellement, la scénographie a été édifiée, les mélodies ont été retenues, les chorégraphies maîtrisées, les éclairages et les effets sonores programmés et les costumes confectionnés. Mais il ne fallait pas seulement mouler la chair pour qu'elle épouse le squelette. Après avoir pétri le concept en tous sens, il a fallu retravailler les numéros pour que ceux-ci s'ajustent au concept à leur tour. Costumés, maquillés, et évoluant au rythme de repères chorégraphiques, musicaux, lumineux et sonores, les artistes-personnages vont refaire « leur entrée » sous les yeux des concepteurs. Leur programme gestuel, leur « vocabulaire » se modifiera derechef. De même, le rythme des numéros évoluera encore. À ce stade du travail, les partitions individuelles déjà prêtes (morceaux, numéros, idées, éléments, etc.) sont réexaminées, remaniées à la faveur de l'ensemble, en vue de produire une œuvre puissamment orchestrée. Des éléments s'organisent, et apparaissent ce que le metteur en scène appelle des « moments de théâtre ».

LES MOMENTS DE THÉÂTRE

Tout au long du processus de création, le metteur en scène cherche ces moments magiques qui génèrent une émotion. Ces moments « significatifs-pour-les-acteurs-en-situation » (Mucchielli, 1991 : 74) peuvent être l'entrée en piste d'un artiste revêtu de son costume, un éclairage sur un personnage, une

chorégraphie de deux artistes sur la piste, une mélodie aux effets sonores spéciaux, l'attitude d'un artiste qui observe un de ses camarades, ou tout simplement un saut exécuté par un groupe d'acrobates à un moment précis.

En cherchant à repérer ces « moments de théâtre », le metteur en scène sélectionne l'information. Tous ces moments ne seront peut-être pas retenus dans le spectacle, mais ils l'alimenteront. Franco Dragone répétait souvent, dans *Saltimbanco's Diary* notamment : « We are not looking for the final picture. We play like little kids and each time we find an image, we are happy like little kids. Maybe with this image we can build other images » (Productions du Cirque du Soleil inc., 1992). Grâce à « un moment de théâtre », d'autres voient le jour. En les enchaînant, le spectacle prend forme.

Ce qui est significatif s'organise donc en une forme, c'est-à-dire en une configuration d'éléments. Cette forme se détache du milieu ambiant, renvoyant dans le fond les autres éléments sans importance du contexte total (Mucchielli, 1991 : 75).

Tous les « moments de théâtre » découverts pour le spectacle *Saltimbanco* ne sauraient être conservés. Les éléments doivent mener à une synergie ou, mieux, à un système, c'est-à-dire « un ensemble d'éléments organisés en fonction d'un but » (Rosnay, 1975 : 101). Ce système, c'est le spectacle. Serait-ce là une des caractéristiques du Cirque du Soleil ? Le spectacle du cirque traditionnel n'est-il pas aussi un système dont les éléments sont organisés en un tout cohérent ?

LE SYSTÈME DU CIRQUE TRADITIONNEL

Le spectacle du cirque traditionnel est effectivement un système dans lequel la scénographie, les costumes, la musique, les chorégraphies, les éclairages et le son sont au service des numéros, les mettent en valeur, de manière unilatérale toutefois. Si la scénographie, les éclairages ou les costumes changent quelque chose aux numéros, les numéros, eux, n'apportent rien à l'éclairage, pas plus que l'éclairage ne s'accorde ou n'apporte à la musique.

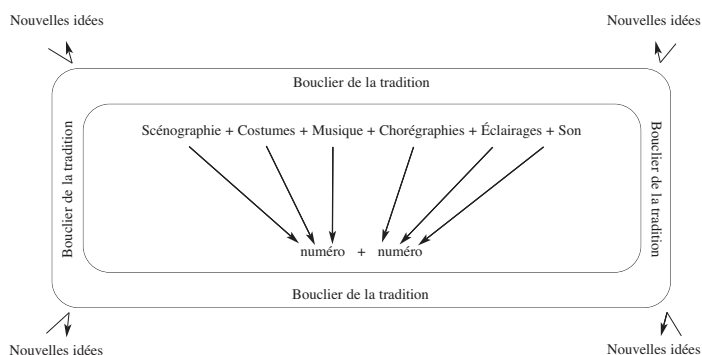


Figure 43

Schéma du système du spectacle du cirque traditionnel

Les numéros et les autres éléments du spectacle sont additionnés. Le spectacle est égal à la somme des éléments indépendants qui le constituent. Il est un entassement, une accumulation d'unités, protégée par la tradition dont on se sert comme d'un épais bouclier. La création est possible au cirque traditionnel, mais elle se frappe contre des murs solides, des parois difficilement ébranlables. Le spectacle de cirque, qui

était à l'origine un système ouvert, s'est refermé, devenant imperméable au changement. Il n'est plus qu'un système clos qui emprisonne certains cirques. Pourtant, ce n'est pas la tradition qui empêche les cirques de créer ; c'est plutôt la conception figée qu'ils en ont.

LE SYSTÈME CLOS DE CERTAINS CIRQUES TRADITIONNELS

En 1770, quand les premiers banquistes se retrouvèrent, en Angleterre, dans le cirque nouvellement créé par Astley, ils façonnèrent, sans le savoir, de nombreux cirques à venir. Les artistes de la « banque⁵ » servaient de mentors aux plus jeunes, et, de la sorte, étaient conservés les trucs du métier qui avaient fait leurs preuves⁶. La tradition sécurisait en préservant du moindre changement. Ainsi, bien qu'il n'y ait pas,

à proprement parler et au fond des choses, une opposition véritable entre le mouvement libre de la pensée créatrice et la fidélité à un passé dont nous avons hérité, et que nous avons préservé, tout arrive pourtant, dans la réalité, comme si, à travers la fidélité, le passé l'emportait gravement sur l'avenir (Kaufmann, Fustier, Drevet, 1970 : 7).

Voilà pourquoi les spectacles de certains cirques traditionnels sont tous pareils. Sous le poids d'une tradition qui n'est pourtant pas sclérosée, l'art du cirque

5. Les artistes de la « banque » sont les artistes du cirque. On ne dit aussi que « la banque » lorsqu'on se réfère à tout ce qui a trait au cirque. La « banque » est en fait un dérivé du mot banquiste, lui-même perceptible dans le terme saltimbanque venu de l'italien *saltimbanco*.

6. J'ai déjà abordé ce sujet dans le premier chapitre en parlant des formateurs au Cirque du Soleil.

est devenu un système clos se préservant de son milieu, évitant toute tension, toute déviation. Il s'est homogénéisé, s'est réduit à un état statique et s'est enlisé dans l'inertie. Or, pour tout système vivant, l'inertie correspond à la dégradation, voire à la mort.

LA MORT DU CIRQUE

Je crois que des éléments extérieurs ne sont pas toujours à l'origine du déclin de certains cirques. La cause en est plus souvent le manque de créativité, d'ouverture et d'adaptation de ses artisans ou de ses directeurs.

Le système clos ne reçoit plus d'énergie de l'extérieur. [...] Un système clos tendra donc à évoluer vers un état statique plus simple (ce qui correspond à toutes les dégradations et à la mort dans les systèmes vivants). Cette loi générale peut aussi s'observer dans tout système social, de sorte que tout groupe qui tend à se préserver de son environnement en refusant les communications avec l'extérieur se trouve condamné au désordre, à l'éclatement et à la disparition. Il refusera d'abord toutes les différences, expulsera ses déviants, tendra à homogénéiser et réduira ses tensions en se rapprochant d'un état d'inertie où tous les éléments seront indifférenciés. Il y a donc réduction vers un ordre statique et uniforme (Amado et Guittet, 1991 : 86).

Plusieurs artistes et nombre de directeurs de cirque ont eu, d'une façon tout à fait légitime, l'impression d'être parvenus au sommet de leur art. Mais atteignons-nous jamais le sommet de l'art ? Lorsque les artisans du cirque arrêtent d'envisager d'autres possibilités, ils essaient de transmettre intégralement la perfection de leur art aux plus jeunes, lesquels font du coup l'économie de la recherche. Pourquoi ne pas

adopter les vieux trucs déjà éprouvés ? Après tout, il y aura toujours quelqu'un qui ne les aura jamais vus ou des amateurs d'art, d'histoire et de tradition qui viendront au cirque...

Non ! Les artistes ou les directeurs de cirque ne doivent pas se reposer sur leurs lauriers et détourner leurs pensées d'un avenir prometteur. « Ne renversons donc pas les rôles : l'homme n'est pas resté attaché au passé parce que le monde ne changeait pas, c'est parce qu'il est resté attaché au passé que le monde n'a pas changé plus vite ! » (Kaufmann, Fustier et Drevet, 1970 : 9).

Le Québec a une bien courte histoire ; aussi suis-je tentée de voir là une des raisons de la venue d'un cirque nouveau dans cette province. Les Québécois n'ont pas, et c'est peut-être là qu'une part de l'explication se trouve, un glorieux passé dans lequel se complaire. Ils ne sont pas des experts dans le domaine du cirque. Leur regard est pénétrant et naïf, non puriste. Ils veulent refaire le monde, redéfinir les règles, réinventer le cirque.

LE CIRQUE RÉINVENTÉ

Au Cirque du Soleil comme dans les cirques traditionnels, la scénographie, les costumes, la musique, les chorégraphies, les éclairages et le son mettent les numéros en valeur. Par contre, la mise en valeur s'y fait dans tous les sens, c'est-à-dire que tous les éléments s'organisent pour produire des « moments de théâtre » que le metteur en scène découvre et enchaîne pour former le spectacle. Par conséquent, *Saltimbanco* n'est pas une donnée, mais bien une émergence. Il est la résultante d'un phénomène d'homéostasie, « de la

combinaison de nombreux équilibres atteints et maintenus par le système » (Rosnay, 1975 : 127). Avec beaucoup de liberté, le metteur en scène essaie de construire en rassemblant harmonieusement les éléments compatibles pour créer des ensembles cohérents qui, une fois organisés, donneront le jour à un spectacle.

Cependant, même si le spectacle est le fruit d'un tel équilibre entre les divers éléments, il n'est pas pour autant figé ou statique. L'équilibre est dynamique, car, après la première, le *work in progress* continue. Il est intéressant de noter que Gilles Ste-Croix, le directeur de la création, préfère *work organic* à *work in progress* : car, pour lui, les idées s'éliminent d'elles-mêmes à l'image des fruits mûrs qui tombent d'un arbre, et dont les graines donneront à leur tour d'autres fruits. En *work in progress* ou *work organic*, tous les artistes et tous les concepteurs (qui assurent le suivi du spectacle) ont la responsabilité de « sauver le *show* », de le faire évoluer, de l'adapter. Ils sont autant de mécanismes de régulation interdépendants. Ils réagissent à tous les changements à l'interne (un blessé, par exemple, ou encore un artiste qui quitte le Cirque du Soleil) ou à l'externe (le public). « The public gives us a lot of information about the rhythm, about the way we have to play, the way we have to light the show », affirmait Dragone (Productions du Cirque du Soleil inc., 1992).

En somme, le spectacle *Saltimbanco* du Cirque du Soleil est un système ouvert parce qu'il résiste à l'uniformisation par l'acceptation d'énergie et d'informations qui vont constamment bouleverser puis recréer l'ordre, l'équilibre. Il est caractérisé par son but, par sa constante finalité. Il accepte les échanges avec

l'extérieur et reçoit une diversité de réponses du milieu. Au Cirque du Soleil, tous les éléments forment un tout cohérent et indivisible, un spectacle total.

UN SPECTACLE TOTAL

Le spectacle *Saltimbanco* n'est pas égal à la somme des éléments qui le constituent. Il est à la fois davantage et autre chose. Le compositeur, Dupéré, dans le court métrage *Saltimbanco's Diary*, que le Cirque du Soleil a produit pour promouvoir son spectacle aux États-Unis, déclarait : « I think that the type of show we are doing and the type of music we are doing imply that the music plus the image plus the show must be more than one plus one » (Productions Cirque du Soleil inc., 1992). Voici donc le système du spectacle *Saltimbanco* :

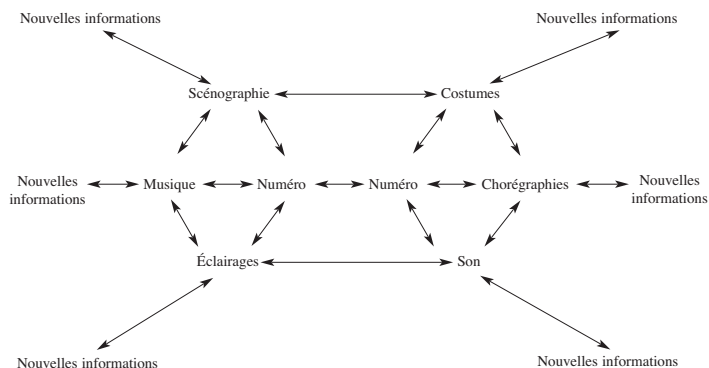


Figure 44

Schéma du système du spectacle *Saltimbanco*

C'est un spectacle total dans la mesure où les liens qui unissent les concepteurs, les artistes et l'ensemble des éléments scéniques (numéros, person-

nages, costumes, maquillages, éclairages, etc.) sont si étroits qu'une modification de l'un entraîne automatiquement une modification de l'autre et du spectacle tout entier. De même, « le comportement de chacun des membres est lié au comportement de tous les autres et en dépend » (Watzlawick, Beavin et Jackson, 1972 : 136). Ce qu'il faut bien comprendre ici et que je veux mettre au jour, c'est que la relation entre les éléments scéniques, qui constituent le spectacle total, est déterminée par la relation entre les intervenants engagés dans le processus de création, d'où l'importance de l'étude des relations.

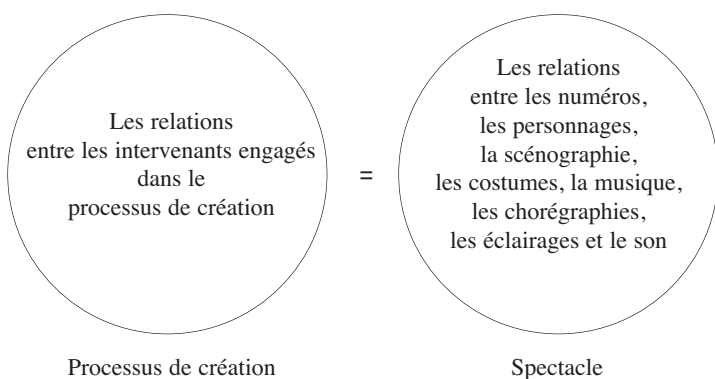


Figure 45

Schéma des relations entre les intervenants engagés dans le processus et des relations entre les éléments du spectacle

Tous les éléments scéniques du spectacle sont tributaires de la coprésence des créateurs. Si un créateur était retiré, ou se retirait lui-même du système, son absence aurait très certainement une influence sur

l'organisation, la structuration du spectacle. Bref, les relations entre l'ensemble des intervenants engagés dans le processus de création déterminent les éléments du spectacle et, par conséquent, la relation que ces éléments entretiendront à leur tour. L'accent est mis non seulement sur les éléments pris isolément, mais sur leurs relations, lesquelles sont ce qui fait *tenir* le système (figure 46).

Les relations, au Cirque du Soleil, sont fondées sur des rapports égalitaires. Ce sont des relations symétriques. En pratique, ce dernier terme n'est qu'une formule pour dire que tous les éléments qui composent le spectacle sont aussi importants les uns que les autres, et que la création, au Cirque du Soleil, est collective. Toutefois, des relations symétriques n'excluent pas la différenciation dans les rôles ; les relations entre les intervenants sont fondées sur le respect des différences.

Ste-Croix, directeur de la création, amorce souvent l'activité, recherche les opinions et s'occupe de la logistique. Dupéré, le compositeur, est un critique franc qui a la confiance de tous. Lemieux, la conceptrice des costumes, est comme une éponge qui emmagasine énormément d'informations tout au long du processus ; elle est intuitive, émotive. Chacun apprend son rôle en le jouant. Le spectacle résulte de la rencontre d'horizons divers ou plutôt de disciplines variées, c'est-à-dire que les comportements des artistes et des concepteurs, parce qu'ils sont rattachés à des tâches différentes, les amènent à s'opposer de manière féconde. Les comportements des intervenants engagés dans le processus deviennent aussi importants que la superposition de leurs techniques.

En d'autres termes, le leadership est souple. Il circule d'une personne à l'autre, car il est plutôt difficile

en fin de compte de dire ce que deviendraient les uns sans les autres. Tous prennent des initiatives et proposent des idées. Artistes et concepteurs sont signataires à part égale du fond et de la forme du spectacle. Chacun d'eux a un potentiel créateur, artistique, physique, acrobatique que le metteur en scène « exploite » : « Je suis un opportuniste, dit Dragone. Je prends, j'utilise les éléments que savent faire les gens » (PC). C'est sa fonction, son rôle.

LE RÔLE DU METTEUR EN SCÈNE

Au cours du processus de création, certains artistes et concepteurs entretiennent des relations particulièrement étroites et, surtout, doivent tenir compte des contingences. Par exemple, le compositeur de la musique aura bien évidemment à s'occuper des musiciens, mais il devra aussi se soucier de l'apport des artistes, du rythme des numéros, des exigences du scénographe et de la chorégraphe. Et si jamais quelqu'un avait tendance à s'isoler, le metteur en scène serait là pour veiller à l'organisation d'ensemble et rappeler la nécessité du contact. Au Cirque du Soleil,

le travail du metteur en scène est celui d'un traducteur, d'un filtreur, c'est un entonnoir. Moi, soutient Dragone, je travaille en relation avec Michel, Dominique, Pavel, René, avec la technique, avec les artistes, mais Michel n'est peut-être pas toujours en relation avec René... La mise en scène, c'est ça ; c'est la coordination des différents aspects. Et ça commence le jour premier du début du concept... avec la première idée : l'urbanité (PC).

Le metteur en scène du Cirque du Soleil est une sorte d'animateur démocrate. Il est moins celui qui impose sa vision que celui qui coordonne les influences



Figure 46
Un spectacle harmonieux, *Saltimbanco*
(Al Seib, programme du Cirque du Soleil, *Saltimbanco*)



de tous et fait converger les données. Il ne détient l'autorité que tant et aussi longtemps que les autres lui accordent leur confiance. Le modèle relationnel est donc celui de l'attention du metteur en scène orientée vers le groupe, plutôt que celle du groupe orientée vers le metteur en scène, ce dernier ayant la responsabilité du spectacle, de la mise en forme de l'ensemble des éléments (numéros, personnages, scénographie, costumes, musique, chorégraphies, éclairages, son). En d'autres termes, le metteur en scène n'est pas l'auteur de *Salimbanco*, il est un des participants. Au Cirque du Soleil, la création est la rançon de la collaboration.

LA RANÇON DE LA COLLABORATION

Au Cirque du Soleil, la création est le résultat incontestable d'une collaboration sans faille. C'est à travers l'interaction entre les artistes et les concepteurs que se construit le spectacle ou, mieux, à travers leurs attitudes, comportements, actions, réactions et rétroactions.

Lorsqu'un des intervenants engagés dans le processus pose un geste, agit, son action est reprise, achevée, précisée, figlée par l'entourage qui lui donne suite, l'interprète, l'enrichit et devient, par le fait même, un initiateur de l'action, de l'idée nouvelle. Il y a donc une rétroaction de la part de tous les intervenants. Sans elle, le processus de création serait interrompu, car ce sont les efforts conjugués de chacun qui ont donné le jour à *Salimbanco*.

Au Cirque du Soleil, les concepteurs et les artistes

n'ont pas droit humainement, intellectuellement, politiquement, de faire ce qu'ils veulent. Ils doivent considérer les gens avec lesquels ils travaillent et prendre le

temps, retenir les rêves, pour ne pas tout de suite plaquer un scénario sur une réalité qui impose son propre scénario. [...] Un spectacle a un rythme organique. Pour le trouver, il faut prendre le temps (Dragone, PC).

Les intervenants engagés dans le processus de création forment un système, tout comme le spectacle lui-même, et « [c]haque système a un temps de réponse qui lui est propre » (Rosnay, 1975 : 138). Pour les concepteurs et les artistes, il vaut mieux, dit Dragone,

résister pour se donner la possibilité de connaître le spectacle, de bien le regarder, de le voir, de le comprendre et le laisser apporter l'information pour mettre en œuvre les idées, la mise en scène, les actions, l'écriture. [...] Les concepteurs et les artistes manquent parfois de sécurité. Ils ont envie d'avoir des réponses à leurs questions, mais ils doivent résister pour ne pas mettre des balises. [...] Jusqu'à la première, les concepteurs et les artistes tâcheront de ne pas répondre aux questions qu'ils se posent. À la première, ils livreront le spectacle (PC).

Tous apportent leur contribution à l'œuvre commune. Tous sont « obligés d'être ensemble pour pouvoir révéler ce qu'ils ont à dire » (Dragone, PC).

« *Don't consider only you* », répétait Dragone aux artistes et aux autres concepteurs, « *consider all of us. To do this kind of show, we really need to be together. The solidarity is very necessary. The effort. With those kinds of things maybe we will have a good show* » (Productions du Cirque du Soleil inc., 1992).

Au Cirque du Soleil, l'espace scénographique, la musique, les personnages, la chorégraphie, les costumes, les éclairages et le son tantôt soutiennent les numéros, tantôt sont partenaires du jeu, de la théâtralité, et permettent la liaison entre les numéros,

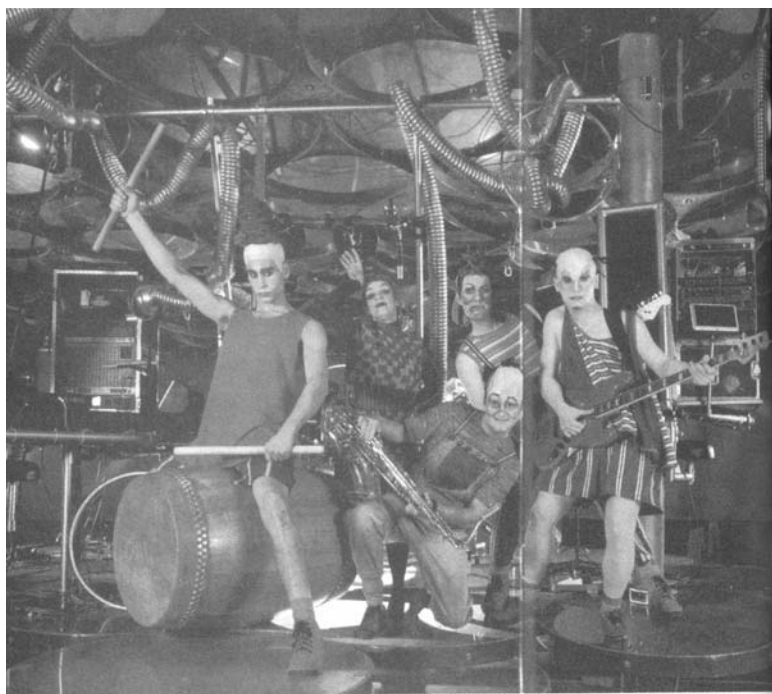


Figure 47

Les artistes, même les musiciens, ne quittent jamais leur personnage
(Al Seib, programme du Cirque du Soleil, *Saltimbanco*)

une continuité dans le spectacle. Les entrées, les sorties et les changements d'appareils tiennent lieu de reprises entre les numéros. Le spectacle continue pendant le démontage et l'accrochage des appareils. La chorégraphie persiste, les éclairages demeurent, la musique soutient le travail sans relâche, et les artistes ne quittent jamais leurs personnages (figure 47). En somme, au Cirque du Soleil, il n'y a pas de temps morts. Le rythme du spectacle est soutenu du début à la fin à l'aide de fils conducteurs (les numéros, les personnages, la scénographie, les costumes, la musique, les chorégraphies, les éclairages et le son). *Saltimbanco* ne raconte-t-il pas une histoire ?

L'HISTOIRE DE *SALTIMBANCO*

« Au Cirque du Soleil, explique Crête [les intervenants engagés dans le processus de création] n'illustrent jamais les choses. Ils ouvrent des portes et vont toujours proposer juste assez pour piquer l'imaginaire des gens » (PC). Le Cirque du Soleil n'a pas un style anecdotique. Il offre une œuvre ouverte, métaphorique et livre des images qui stimulent l'imagination des spectateurs.

Chaque numéro est un tableau suggérant des émotions et des ambiances. On ne veut rien dire en particulier. On veut avoir des tableaux, des images. Chaque spectateur interprétera, par ses émotions, son imagination, une histoire, à lui, qui peut être différente de celle de son voisin, mais qui est aussi intéressante et personnelle. Lorsqu'un spectateur regarde quelque chose sur la scène, il voit des choses qui interpellent son imaginaire et il se construit une histoire (Lafortune, PC).

Saltimbanco est donc un spectacle polysémique parce qu'il donne suffisamment de signes pour véhiculer un

propos, et un spectacle connotatif parce qu'il cherche à provoquer des sentiments et des résonances affectives chez les spectateurs. Des émotions, voilà ce qui intéresse les créateurs de *Saltimbanco*. « Je veux m'asseoir, voir un tableau et je veux que ça frissonne de partout, disait Lafortune. Ce n'est pas important de voir l'éclairage. C'est important de le sentir » (PC). Autrement dit, dans le spectacle *Saltimbanco*, le spectateur ne verra peut-être pas la ville, mais il la sentira. Les signes se trouvent dans les personnages, la musique, la chorégraphie, le son, etc. Le « il était une fois... » devient universel et le cirque, un art de la suggestion. Et le texte, au Cirque du Soleil, « est incontournable, c'est le plateau, ce sont les artistes et les numéros » (Dragone, PC).

EN DÉFINITIVE

Lorsque le squelette acrobatique a rencontré la chair du spectacle, les artistes et les concepteurs sont entrés en interaction, les éléments se sont organisés et des « moments de théâtre » ont eu lieu. De leur enchaînement, une forme s'est dégagée ou, mieux, un système. Contrairement à certains cirques traditionnels qui adoptent trop souvent un système fermé voué à la mort, le Cirque du Soleil propose un système ouvert. Ce système ouvert est caractérisé par ses équilibres homéostatiques, sa constante finalité et son acceptation de nouvelles informations provenant soit de l'extérieur, soit de l'intérieur et ce, même après la première. *Saltimbanco* est un spectacle total dans la mesure où les liens qui unissent les concepteurs, les artistes et les éléments dont ils ont la responsabilité sont si étroits qu'une modification chez l'un entraîne automa-

tiquement une modification chez l'autre et du spectacle en entier. Si *Saltimbanco* est un spectacle total, c'est en partie grâce au rôle prépondérant du metteur en scène. À l'écoute du groupe, ce dernier met en œuvre l'écriture des différents éléments pour qu'ils constituent « un tout cohérent et indivisible ».

Avec ce spectacle, Dragone a découvert une histoire de tendresse. Plutôt que d'illustrer la « jungle des villes », dit-il, le spectacle présente « une tendresse onirique, quelque chose qui va déranger tellement c'est tendre » (PC).

J'ai découvert la tendresse. Ce que je propose à l'urbanité, c'est cela, c'est la tendresse, le respect et la considération des spécificités de chacun. Cela ne sert à rien de montrer des hommes qui sont à poil, d'autres qui se torchent le cul, d'autres qui se battent, si cela ne transcende pas quelque chose. [...] L'idée de départ était un show rock et je constate, je me résigne. [...] Maintenant, c'est un show de tendresse, mais c'est parce que c'était celui-là qu'il fallait. [...] La ville est là plus que jamais... (PC).

CONCLUSION

Le Cirque du Soleil est devenu, en douze ans, l'un des cirques les plus réputés au monde. Très vite, il est monté et monte encore vers le sommet. Au Canada, aux États-Unis, en France, en Angleterre, au Japon, en Suisse, etc., partout où il est allé, le Cirque du Soleil a conquis son auditoire. L'importance du phénomène, il est vrai, méritait qu'on s'y arrête ; et puisque aucune œuvre de fond ne lui a été consacrée jusqu'à présent, j'ai essayé de combler cette déplorable lacune, en apportant du coup ma contribution à l'histoire du spectacle au Québec.

Dans les chapitres qui précèdent, j'ai décrit comment le Cirque du Soleil crée un spectacle, en l'occurrence *Salimbanco*. Or la création, dans son sens le plus large, « est à la fois l'expression et la résultante d'un contexte social, économique et éthique existant » (Collectif, 1977 : 15). Elle procède nécessairement de celles qui l'ont précédée et apparaît inévitablement dans un contexte de connaissance.

Les hommes de science ne sont pas à la merci des idées d'un homme unique, leurs idées dépendent de l'expérience combinée de milliers d'hommes, qui pensent tous au même problème, chacun d'eux apport[ant] sa

contribution à la grande construction du savoir, qui s'élève graduellement (Rutherford, cité dans Desmarest et Druel, 1975 : 34).

Une création est donc, de par sa nature, une œuvre de société. Pour la comprendre, il faut la replacer dans son contexte et tenir compte du développement scientifique. En créant, les intervenants engagés dans le processus de création du spectacle *Saltimbanco* ont considéré ce qu'ils avaient à leur disposition pour réinventer le cirque et s'adapter à l'époque actuelle, différente des précédentes. Quand Philip Astley créa le cirque « moderne » en 1770, les polymères, la guitare électrique, les techniciens du son et les scans¹ n'existaient pas. Ils ne pouvaient donc faire partie du spectacle.

L'acte créatif n'est pas exceptionnel, gratuit, hasardeux ou inaccessible. *Saltimbanco* est le fruit d'une démarche systématique et systémique dans laquelle les intervenants engagés dans le processus de création, le milieu, c'est-à-dire la culture, agissent comme des éléments inducteurs. Tel un orchestre dont tous les instruments sont accordés, tous ceux qui ont été engagés de près ou de loin dans le processus de création de la production 1992 du Cirque du Soleil ont donné le jour à *Saltimbanco*. Certes, je n'ai pu, dans le cadre de ce livre, donner des exemples de la participation de tous ceux qui ont eu un rôle à jouer dans la création, mais je profite des quelques lignes qu'il me reste pour témoigner de leur contribution.

1. Les *scans* sont des projecteurs qui sondent, balaient ou explorent l'espace.

D'abord, je dois glisser quelques mots sur le concours de Guy Laliberté, président-fondateur du Cirque du Soleil, car il a présidé plusieurs réunions de concepteurs. Malheureusement, comme je n'ai pu assister à ces assemblées, il m'est impossible de rendre compte de la nature exacte de sa contribution. Je dirai simplement que Laliberté pourrait être perçu comme une sorte de chef de famille, c'est-à-dire comme la personne sur laquelle repose la responsabilité du noyau des concepteurs. Ensuite, Manon Lacasse, la collaboratrice du concepteur des éclairages, Pavel Brun, le bras droit de la chorégraphie, Claude Krespin, l'assistant du metteur en scène, François Bergeron, le directeur technique du spectacle, Michel Fournier, le sonorisateur, Andrew Watson, le coordonnateur de la formation, Paul Charlebois, l'acheteur, Nicolette Naoum, la coordonnatrice de la programmation, et Serge Poupard, l'électricien, pour ne nommer que ceux-là, ont tous une part de responsabilité et de mérite dans la création de *Saltimbanco*. Les uns communiquant leur savoir aux autres, tous ont collaboré directement ou indirectement à la construction de l'œuvre collective.

Dans cette œuvre, il n'y a pas d'animaux, pas d'exhibitions zoologiques, mythologiques et tératologiques. Le Cirque du Soleil présente plutôt des numéros acrobatiques. Il multiplie les sauts, combine les disciplines, complexifie les appareils, assemble les figures acrobatiques les plus spectaculaires pour le plaisir des spectateurs ébahis. Il donne à voir des clowns « privés » à l'humour inhabituel et produit quelques exercices de virtuosité étonnants.

Extravagant, ce cirque ? Peut-être. Il a redonné, il est vrai, un second souffle aux arts du cirque. Son spectacle *Saltimbanco* est, en fait, un heureux mariage

entre la tradition et la nouveauté ; il s'inspire de la tradition et s'en distingue à la fois. Ainsi lorsqu'une représentation de *Saltimbanco* est sur le point de commencer, les spectateurs sont conviés à prendre place sous le chapiteau au son d'une cloche placée tout en haut de la coupole. Comme dans les petits villages, autrefois, l'église sonnait les cloches pour signaler un office, un mariage, un baptême, une alerte, le Cirque du Soleil invite les citoyens à se regrouper pour vivre ensemble un événement unique. Et cette cloche, il faut le dire, a été peinte en or parce que, au cours du processus de création, le metteur en scène s'est rappelé qu'à la grande place de Bruxelles les maisons patrimoniales avaient été peintes de cette couleur pour les identifier et les sauvegarder. Quiconque a vu *Saltimbanco* comprendra donc pourquoi tous les appareils des artistes étaient, eux aussi, peints en or. Le Cirque du Soleil, même s'il veut réinventer le cirque, tient à sauvegarder son patrimoine, à savoir la tradition qui s'est imposée tout au long de l'histoire merveilleuse du cirque. « Le Cirque du Soleil, explique le président fondateur Guy Laliberté, n'est pas né en opposition avec la tradition du cirque, mais bien en complément » (Reins, 1990 : 102).

Cela dit, parce qu'il dépoussière et réinvente la tradition, le Cirque du Soleil a la réputation de hausser le cirque au niveau du « grand » art. Du moins, j'ai été plus d'une fois témoin de conversations à ce propos. Qu'est-ce à dire ? Comparerait-on le Cirque du Soleil au cirque traditionnel en considérant ce dernier comme une forme « mineure » de spectacle ? Sans chercher à faire le tour de la question, j'aimerais tout de même recenser ici quelques raisons qui ont été invoquées pour faire du cirque traditionnel un art « bas ».

Des amateurs pensent que c'est à cause des animaux : l'odeur peut-être ? Ils affirment que les créateurs du Cirque du Soleil, en abandonnant les bêtes, « ont réduit leur spectacle à l'être humain... pour mieux l'élever au niveau de l'art » (Létourneau, 1988). D'autres croient que c'est à cause de la piètre qualité de certaines représentations. Ceux-là ont complètement oublié que les cirques traditionnels ne sont pas tous (ou n'ont pas toujours été) sans ressources et modestes. Pendant l'âge d'or du cirque anglais entre 1770 et 1840², du cirque français entre 1840 et 1880, du cirque allemand de 1880 jusqu'au début du xx^e siècle, du cirque américain entre 1870 et 1910, il était question d'une véritable industrie du spectacle qui se portait bien. On laisse même entendre que, au début du xx^e siècle, la présence d'un cirque dans une ville au Québec suffisait à obliger les théâtres à fermer (Lemire, 1991 : 195) ! Le cirque n'a donc pas toujours été un parent pauvre de l'art. Alors, pourquoi serait-il un art bas ? À cause du public, peut-être ?

Le cirque est un art populaire à cause du « peuple », celui-là même qui au temps de l'Empire romain donnait aux jeux du cirque une importance égale au pain quotidien. Le terme « peuple » a toutefois une nuance péjorative. Le cirque rejoint et touche tout le monde : les « gens de condition » et ceux qu'ils ne jugent pas de leur rang : le peuple. Avant de s'en désintéresser complètement, c'est la *gentry* anglaise qui popularisa le cirque à la fin du xviii^e siècle. Elle adorait les chevaux. Pourtant, c'est le peuple qui

2. Le découpage est de Thétard ([1947] 1978 : 42, 192).

remplissait les gradins et assurait la recette. Les directeurs s'en sont vite avisés et le peuple, qui préférait l'acrobatie, a vu ses désirs satisfaits. Dans tous les pays d'Europe, avec la chute du cirque équestre, le cirque acrobatique a gagné en popularité. Or, la *gentry*, à la suite de cette « ascension » du cirque acrobatique qu'elle a vu comme un affront, a déserté les cirques et a proclamé qu'il ne s'agissait plus que d'un art du bas peuple, un art mineur et bas. À ce sujet,

[1]a correspondance de Dejean, pendant ses premiers séjours à Londres et à Liverpool en 1847, nous révèle les efforts faits par ce grand directeur pour ramener au cirque le public d'élite anglais. Voici ce qu'écrivait Dejean fils à M. Saint-Hilaire, gérant de la Société des cirques parisiens, à l'époque où la troupe française [celle de Dejean] venait de s'installer dans le Royal Amphitheatre de Liverpool :

« La salle était aussi mal famée que possible et jamais non seulement une femme du monde, mais une femme se respectant un peu, n'y avait mis les pieds. De plus, une concurrence allait surgir à nos côtés ; pendant que nous exécutions à l'amphithéâtre les travaux fixés par mon père, la troupe anglaise de Batty se mettait en marche pour Liverpool et débutait aussitôt dans un théâtre presque voisin, au milieu des applaudissements d'un public aussi dégoûtant que possible. Déjà mon père avait des vues arrêtées. La présence de ce sale peuple chez Batty lui prouva mieux encore qu'il avait bien compris ce qu'il y avait à faire. Il fallait chasser du Royal Amphitheatre son public habituel et y attirer un public nouveau, public choisi, public d'aristocratie commerciale (sic)... Autrement, nous arrivions à Londres mal famés... On eût dit que nous étions, comme les autres cirques, un spectacle du bas peuple » (Thétard, [1947] 1978 : 253).

C'est donc davantage à cause du public que le cirque est devenu un art « mineur » ou « bas ». Par consé-

quent, si le Cirque du Soleil a élevé le cirque au niveau de l'art, cela veut-il dire qu'il a su ramener dans ses gradins un public de mondains ? Peut-être. En effet, le Cirque du Soleil se plaît à inviter l'élite artistique à ses grandes premières. Richard Chamberlain, Lloyd Bridges, Barbara Baine, Sally Struthers, Pee Wee Herman, Jane Fonda, Elton John, Michael Jackson, Ginette Reno, Céline Dion, Martine St-Clair, Pauline Martin et Michel Rivard ont assisté aux représentations du Cirque du Soleil. De plus, suivant une étude de marché, il semble que le tiers de l'assistance de *Nouvelle expérience*, en 1990, provenait de ménages au revenu annuel de plus de 75 000 \$. Les enfants représentaient alors 15 % du public, et 84 % des spectateurs avaient une formation universitaire. Le coût des billets du Cirque du Soleil n'est pas à la portée de toutes les bourses !

Toutefois, la nature du public, si elle rehausse la réputation d'une organisation, ne peut quand même pas élever une forme mineure de spectacle au niveau de l'art. La présence de Jackson n'a rien à voir avec la qualité du spectacle !

Selon moi, le Cirque du Soleil a redonné de la vigueur aux arts du cirque, en accordant tout simplement, au cours de son processus de création, autant d'importance à la charpente des numéros qu'à leur présentation. Un critique du *Washington Post* l'avait déjà vu, en 1988 :

If Barnum & Bailey is the K mart of circuses then this is the designer boutique. The display counts as much as the merchandise. Even the logistics of setting up an act or changing the scene have been inventively incorporated into the flow (Richards, 1988 : C2).

Le Cirque du Soleil n'est toutefois pas le seul à se soucier de la présentation de ses numéros. Par sa recherche de l'harmonie, par l'articulation de son spectacle en fonction d'un fil conducteur bien précis et par ses préoccupations esthétiques, le Cirque du Soleil se rattache à un courant de « nouveaux cirques », né dans les années 1980. Le Cirque Archaos, le Cirque Barbarie, le Cirque Flic-Flac, le Cirque Gosh, le Cirque en Kit et le Cirque Plume, entre autres, transforment la piste, les numéros et les personnages traditionnels. Ils chorégraphient les spectacles, voire les théâtralissent. Ils changent la musique, les éclairages, les costumes... La plupart n'ont pas d'animaux et cherchent à véhiculer un message. Ils proposent des fils conducteurs, des embryons d'histoire. Avec eux, le cirque n'est plus ce qu'il était.

Chacune à leur façon, les jeunes troupes des années 1980 renouvellent la tradition. Le Cirque Archaos, par exemple, offre un spectacle rock dans un décor chaotique où des voitures de casse servent au transport des artistes, où des motards font du rodéo et où des clowns bardés de tôle se pourchassent avec des tronçonneuses. Le Cirque Barbarie, quant à lui, est composé uniquement de femmes et réalise de véritables pièces de cirque avec ses spectacles. Mentionnons la production *Cosima Barbès*, avec ses « personnages : une mère et ses douze filles, toutes issues d'un mari différent, acrobates, jongleuses et bien sûr, comédiennes qui chantent et dansent » (Emmanuelle Machtou, citée dans Jacob, 1992 : 161).

En fait, chaque cirque « nouvelle vague » exploite des voies différentes, explorent d'autres avenues. Il serait fort intéressant d'essayer de rendre compte de la démarche artistique de ces compagnies, d'identifier

CONCLUSION

leurs emprunts historiques et de mettre au jour, par une analyse comparée, la spécificité et l'originalité de leurs productions. Quelle est cette nouvelle génération de cirques à laquelle le Cirque du Soleil appartient ? Qu'est-ce qui la caractérise ? Qu'ont en commun le Cirque du Soleil, le Cirque Flic-Flac et le Cirque Gosh ? Comment expliquer la naissance de toutes ces troupes ? Comment se fait-il qu'elles aient à peu près toutes vu le jour au même moment ?

ANNEXE I

PRIX ET MENTIONS DU CIRQUE DU SOLEIL¹

1987

Finaliste dans les catégories Produit du Québec et Entreprise de l'année lors des Mercuriades 1987 organisées par la Chambre de commerce du Québec.

Médaille de bronze au 10^e Festival mondial du Cirque de Demain à Paris pour le numéro « La bicyclette artistique ».

Prix spécial du jury au Gala Métrostar.

Finaliste dans la catégorie PME Jeunesse lors du Gala de la PME organisé par la Banque Royale du Canada.

Mention de l'apport du Cirque du Soleil au chapitre de la culture canadienne à Los Angeles par le maire Thomas D. Bradley, dans le cadre du mois du Canada.

Novembre est décrété mois du Cirque du Soleil à Santa Monica par le maire James P. Conn.

1. Cette liste provient des archives du Cirque du Soleil.

Décembre est décrété mois du Cirque du Soleil à San Diego par la mairesse Maureen O'Connor.

Nomination dans quatre catégories des Prix Géméaux (Académie canadienne du cinéma et de la télévision) :

- Meilleurs costumes : Jean-Yves Cadieux ;
- Meilleure musique originale : René Cadieux ;
- Meilleure émission de variétés : *La magie continue* ;
- Meilleur montage : Pierre Lacombe et Pierre Séguin.

1988

Finaliste dans la catégorie Entrepreneuriat et gagnant du Mercure de l'Entrepreneuriat de services lors des Mercuriades 1988 organisées par la Chambre de commerce du Québec.

Grand Prix du Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal.

Guy Laliberté, président des Productions du Cirque du Soleil inc., a été choisi Personnalité de l'année dans le cadre du Gala des personnalités organisé par le journal *La Presse* à Montréal.

Certificat de distinction au 5^e Concours annuel des Prix Canada pour l'excellence en affaires, catégorie Commercialisation.

Album de l'année, catégorie instrumentale : Prix Félix lors du 10^e Gala annuel de l'Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo (ADISQ).

Prix Ulysse 88 – Innovation touristique, décerné lors du gala des Prix Ulysse 88 organisé par l'Office des congrès et du tourisme du Grand Montréal.

PME de l'année 1988 lors du Gala de la PME organisé par la Banque Royale du Canada.

Prix spécial du jury au Gala des Grands Prix du tourisme pour son rôle d'ambassadeur du Québec.

Prix Métrostar pour le meilleur spectacle québécois hors du Québec.

Guy Laliberté a été finaliste au titre d'Entrepreneur de l'année 1988 décerné par le magazine *Les Affaires*.

1989

Finaliste dans la catégorie Exportation aux Mercuriades 1989 organisées par la Chambre de commerce du Québec.

Rose d'Or de Montreux pour la production télévisée québécoise *Cirque du Soleil : le cirque réinventé*, des Productions Télémagik.

Jean David, vice-président Marketing et communication, a reçu une mention d'excellence au Concours Prisme 1989, organisé par le Centre des dirigeants d'entreprises dans la catégorie Entreprises de 200 employés et moins.

Certificat de distinction au 6^e Concours annuel des Prix Canada pour l'excellence en affaires, catégorie Marketing.

Août est décrété mois du Cirque du Soleil à San Francisco par le maire Art Agnos.

Emmy Award dans la catégorie Outstanding Special Event aux États-Unis pour la production télévisée québécoise *Cirque du Soleil : The Magic Circus*, des Productions Télémagik.

Quatre Prix Gémeaux (Académie canadienne du cinéma et de la télévision) pour la production télévisée *Cirque du Soleil : le cirque réinventé* :

- Meilleure émission : Hélène Dufresne ;
- Meilleur réalisateur : Jacques Payette ;
- Meilleur montage : Vidal Béique ;
- Meilleurs costumes : Michel Crête.

Ace Award pour la production télévisée *Cirque du Soleil : le cirque réinventé*, dans la catégorie Variety Special or Series, pour sa diffusion sur les ondes Home Box Office (HBO). Ce prix couronne les meilleures émissions diffusées par le câble aux États-Unis.

Médaille d'argent du volet Family Special pour la production télévisée *Cirque du Soleil : We Reinvent the Circus*, lors de la 32^e édition de l'International Film and TV Festival tenue à New York.

1990

Médaille d'argent au 13^e Festival mondial du Cirque de Demain à Paris pour le numéro de la trapéziste Anne Lepage.

Médaille d'or au Festival du Cirque de l'Avenir pour le numéro des contorsionnistes Nadine Binette, Isabelle Chassé, Jinny Jacinto et Laurence Racine.

1991

Drama Desk Award remis par le Cercle des critiques de théâtre de New York pour le spectacle *Nouvelle expérience*. Ce prix a été remporté dans la catégorie Expérience théâtrale unique.

Lion de Bronze lors du 3^e Festival acrobatique international de Chine à Wuqiao.

Trophée Félix Hommage au Gala annuel de l'Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo (ADISQ).

1992

Médaille d'or au 15^e Festival mondial du Cirque de Demain à Paris pour le numéro de trapèze des jumelles Karyne et Sarah Steben.

Clown d'or au 16^e Festival international du cirque de Monte-Carlo pour le numéro des contorsionnistes Nadine Binette, Isabelle Chassé, Jinny Jacinto et Laurence Racine.

Six prix au Drama-Logue Theater Awards de Los Angeles :

- Production : *Saltimbanco* (au Santa Monica Pier) ;
- Mise en scène : Franco Dragone ;
- Prestation : René Bazinet ;
- Scénographie : Michel Crête ;
- Éclairages : Luc Lafortune ;
- Costumes : Dominique Lemieux.

Saltimbanco's Diary, un documentaire sur *Saltimbanco*, produit par les Productions Télémagik, a été

finaliste dans la catégorie Culture and Arts au 35^e Annual New York Festival.

Coupes d'argent au Festival acrobatique international de Wuhan pour un numéro de contorsion et un numéro de trapèze volant.

Nomination aux Emmy Awards de la production télévisée québécoise *Cirque du Soleil : Nouvelle expérience*, des Productions Télémagik, dans trois catégories :

- Meilleure émission spéciale de variétés ;
- Meilleur montage pour une mini-série ou émission spéciale (production multicaméra) ;
- Meilleure direction photographique pour une série dramatique, émission de variétés, mini-série ou émission spéciale.

Mercure dans la catégorie Entreprise de l'année – Petites et moyennes entreprises lors des Mercuriades 1992 organisées par la Chambre de commerce du Québec. Finaliste dans les catégories Développement international et Entreprise de l'année.

1993

Prix Gémeaux (Académie canadienne du cinéma et de la télévision) dans la catégorie Meilleure performance dans une émission de variétés ou une série, pour la prestation des contorsionnistes de *Nouvelle expérience* (Nadine Binette, Isabelle Chassé, Jinny Jacinto et Laurence Racine) au 1993 YTV Achievement Awards diffusé sur les ondes de Youth Television.

Finaliste pour le Prix Félix, au Gala annuel de l'Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo (ADISQ), dans cinq catégories :

- Artiste québécois s'étant le mieux illustré à l'extérieur du Québec : Cirque du Soleil ;
- Album de l'année, catégorie instrumentale : *Saltimbanco* ;
- Producteurs de disques de l'année : René Dupéré et Luc Gilbert, *Saltimbanco* ;
- Ingénieur du son de l'année : Michael Delaney, *Saltimbanco* ;
- Arrangeur de l'année : René Dupéré et Luc Gilbert, *Saltimbanco*.

Nomination au 4^e Gala de la musique de vidéo au Canada dans la catégorie Meilleure musique de vidéo pour adultes, *Kumbalawé*, des Productions Télémagik.

Trois Prix Gémeaux (Académie canadienne du cinéma et de la télévision) pour la production télévisée *Cirque du Soleil : Nouvelle expérience*, des Productions Télémagik :

- Meilleure émission sur les arts du spectacle : Hélène Dufresne ;
- Meilleure réalisation d'une émission de variétés, d'une émission sur les arts du spectacle ou d'une série : Jacques Payette ;
- Meilleure photographie pour une comédie, une émission de variétés, une émission sur les arts du spectacle ou une série : Sylvain Brault.

Nominations, toujours aux Prix Gémeaux, pour la production télévisée *Cirque du Soleil : Nouvelle expérience*, des Productions Télémagik :

- Meilleur montage d'une comédie, d'une émission de variétés, d'une émission sur les arts de la scène ou d'une série : Vidal Béique ;
- Meilleurs costumes : Dominique Lemieux.

Nomination pour un Emmy Award dans la catégorie Outstanding Individual Performance in a Variety or Music Program pour la prestation du Cirque du Soleil à l'émission *The Tonight Show with Jay Leno*.

Outstanding Achievement Award au 38^e Annual Village Voice Obie Awards des productions Off et Off-Off Broadway pour le spectacle *Saltimbanco*.

1994

Médaille d'or au 2^e Festival international de cirque de Gênes pour le numéro de trapèze des jumelles Karyne et Sarah Steben dans *Saltimbanco*.

Médaille d'argent au 3^e Festival international de cirque de Vérone pour le numéro de cadre aérien de Didier Antoine et Amélie Major dans *Nouvelle expérience*.

Médaille d'argent au 17^e Festival mondial du Cirque de Demain à Paris pour le duo de trapèze de Caroline Therrien et Xavier Lamoureux dans *Alegría*.

Luc Lafortune, concepteur des éclairages, a remporté le Prix 1994 dans la catégorie Lighting Designer of the Year au 7^e Annual Lighting Dimensions International Conference.

Productions Télémagik reçoit un certificat d'excellence du *Parenting Magazine's* 1994 Video Magic Award en reconnaissance de son apport au divertissement des enfants avec la production vidéo *Saltimbanco*.

1995

Clown d'argent au 19^e Festival international du cirque de Monte-Carlo pour le numéro de trapèze des jumelles Karyne et Sarah Steben.

Médaille d'or dans la catégorie Performing Arts, au 1994 New York Festival, pour l'émission de télévision spéciale *Saltimbanco*, des Productions Télémagik.

Premier prix aux Annual Digital Hollywood Awards, dans la catégorie Best Live Performance pour les spectacles *Mystère*, *Alegría* et *Saltimbanco*.

Disque platine pour l'album *Alegría* composé par René Dupéré.

Prix du meilleur spectacle de l'année par le *Las Vegas Review Journal* pour la production *Mystère*.

Trois Golden Sheaf Awards, dont le Grand Prix, au Festival du court-métrage et de la vidéo au Canada pour la vidéo *Querer*.

Prix Félix dans la catégorie Artiste s'étant le plus illustré dans une langue autre que le français au Gala annuel de l'Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo (ADISQ). L'album *Alegría* a aussi été finaliste dans quatre catégories et remporte deux Félix :

- Preneur de son de l'année : Rob Heany ;
- Réalisateur de l'année : René Dupéré et Robbi Finkel.

1996

Médaille d'argent au 10^e Festival du Cirque de l'avenir pour le numéro de cerceaux d'Elena Lev.

ANNEXE II

ITINÉRAIRES DU CIRQUE DU SOLEIL DEPUIS SA FONDATION

1984

Tournée québécoise

Gaspé (16-19 juin)
Baie-Comeau (23-25 juin)
Jonquière (28 juin-1^{er} juillet)
Rimouski (5-8 juillet)
Saint-Jean-Port-Joli (12-15 juillet)
Baie-Saint-Paul (19-22 juillet)
Québec (26-29 juillet)
Magog (2-5 août)
Hull (9-12 août)
Sorel (16-19 août)
Montréal (23-26 août)

Pour un total de 30 000 spectateurs

1985

Tournée canadienne

Montréal (14 mai-2 juin)
Sherbrooke (7-16 juin)

LE CIRQUE DU SOLEIL

Ottawa (21 juin-1^{er} juillet)
Québec (5-21 juillet)
Toronto (26 juillet-11 août)
Niagara Falls (16 août-2 septembre)
Montréal (8 septembre-22 septembre)

Pour un total de 137 020 spectateurs

1986

Tournée canadienne

Vancouver (Vancouver Children Festival, 20-27 avril)
(Inauguration du pavillon canadien à
Expo 1986, 1^{er}-11 mai)
Sherbrooke (18-24 mai)
Montréal (29 mai-30 juin)
Québec (5-27 juillet)
Saint-Sauveur (1^{er}-10 août)
Longueuil (14-24 août)
Ottawa (28 août-7 septembre)
Toronto (12-28 septembre)

Pour un total de 250 543 spectateurs

1987-1988

Tournée américaine :
Le cirque réinventé

LaSalle (7-13 mai)
Sherbrooke (18-23 mai)
Montréal (28 mai-3 juillet)
Québec (7-31 juillet)
Saint-Sauveur (4-10 août)
Longueuil (14-23 août)
Los Angeles (3-27 septembre)
San Diego (2-25 octobre)

Santa Monica (29 octobre-22 novembre)

Santa Monica (4-21 février)

Calgary (25-27 février)

Santa Monica (1^{er} mars-3 avril)

San Francisco (8 avril-8 mai)

New York (25 mai-10 juillet)

Toronto (23 juillet-28 août)

Washington, D.C. (9 septembre-9 octobre)

Montréal (25 octobre-13 novembre)

Pour un total de 796 937 spectateurs

1989-1990

Tournée américaine :

Le cirque réinventé

Miami (13 avril-7 mai)

Chicago (18 mai-18 juin)

Ste-Foy (27 juin-23 juillet)

San Francisco (8 août-10 septembre)

Santa Monica (20 septembre-12 novembre)

San Diego (20 novembre-17 décembre)

Phoenix (28 décembre-21 janvier)

Pour un total de 405 950 spectateurs

1990

Tournée européenne :

Le cirque réinventé

Montréal (11-15 juillet)

Londres (31 juillet-16 septembre)

Paris (2 octobre-30 décembre)

Pour un total de 161 102 spectateurs

LE CIRQUE DU SOLEIL

1990-1991

Tournée américaine :
Nouvelle expérience

Montréal (8 mai-17 juin)
Seattle (5-22 juillet)
San Francisco (1^{er} août-2 septembre)
San Jose (11-30 septembre)
Santa Monica (10 octobre-16 décembre)
San Diego (26 janvier-10 février)
Costa Mesa (22 février-24 mars)
New York (11 avril-2 juin)
Ste-Foy (20 juin-14 juillet)
Toronto (26 juillet-1^{er} septembre)
Chicago (13 septembre-13 octobre)
Washington (25 octobre-17 novembre)
Atlanta (29 novembre-21 décembre)

Pour un total de 1 212 926 spectateurs

1992

Tournée avec le Cirque Knie

Rapperswil (20-22 mars)
Uster (23-25 mars)
Wattwill (26-27 mars)
Glarus (28-29 mars)
Frauenfeld (30-31 mars)
Kreuzlingen (1^{er}-2 avril)
Schaffhausen (3-5 avril)
Arbon (6-7 avril)
Altstätten (8-9 avril)
Chur (10-12 avril)
Buche (13-14 avril)
Winterthur (15-21 avril)

Wil (22-23 avril)
St.-Gallen (24-29 avril)
Zürich (30 avril-28 mai)
Wettingen (29-31 mai)
Bülach (1^{er}-2 juin)
Liestal (3-4 juin)
Basel (5-18 juin)
Solothurn (19-21 juin)
Tavannes (22-23 juin)
Delémont (24-25 juin)
La Chaux-de-Fonds (26-28 juin)
Neuchâtel (29 juin-2 juillet)
Langenthal (3-5 juillet)
Grenchen (6-7 juillet)
Willisau (8-9 juillet)
Olten (10-12 juillet)
Zofingen (13-14 juillet)
Windisch-Brugg (15-16 juillet)
Aarau (17-19 juillet)
Lenzburg (20-21 juillet)
Reinach (22-23 juillet)
Luzern (24 juillet-7 août)
Burgdorf (8-9 août)
Langnau (10-11 août)
Bern (12-27 août)
Genève (28 août-16 septembre)
Nyon (17-18 septembre)
Yverdon-les-Bains (19-20 septembre)
Bulle (21-22 septembre)
Payerne (23-24 septembre)
Biel (25-30 septembre)
Moudon (1^{er} octobre)
Lausanne (2-14 octobre)
Vevey (15-18 octobre)

LE CIRQUE DU SOLEIL

Aigle (19-20 octobre)
Martigny (21-22 octobre)
Sion (23-25 octobre)
Sierre (26-27 octobre)
Brig (28-29 octobre)
Thun (30 octobre-2 novembre)
Interlaken (3-4 novembre)
Fribourg (5-8 novembre)
Zug (9-11 novembre)
Brunnen (12-13 novembre)
Altdorf (14-15 novembre)
Locarno (16-19 novembre)
Lugano (20-25 novembre)
Bellinzona (26-29 novembre)

1992

Tournée japonaise : *Fascination*

Tōkyō (22 mai-4 juin)
Nagoya (7-21 juin)
Hiroshima (25 juin-6 juillet)
Ōsaka (14-19 juillet)
Sapporo (24 juillet-2 août)
Yokohama (7-16 août)
Sendai (18-24 août)
Kita-Kyūshū (27-31 août)

Pour un total de 569 883 spectateurs

1992-1993

Tournée américaine :
Saltimbanco

Montréal (23 avril-2 juin)
Ste-Foy (13-28 juin)

San Francisco (14 juillet-16 août)
San Jose (27 août-27 septembre)
Santa Monica (8 octobre-20 décembre)
Costa Mesa (30 janvier-14 mars)
New York (30 mars-6 juin)
Toronto (18 juin-11 juillet)
Chicago (28 juillet-29 août)
Boston (9 septembre-3 octobre)
Washington, D.C. (14 octobre-7 novembre)
Atlanta (18 novembre-19 décembre)

Pour un total de 1 416 359 spectateurs

1992-1993

Tournée Las Vegas I :
Nouvelle expérience

Las Vegas (10 novembre-21 novembre)

Pour un total de 414 131 spectateurs

1994

Tournée Las Vegas II :
Mystère

Las Vegas (1^{er} janvier-11 décembre)
(27-31 décembre)

Pour un total de 683 294 spectateurs

1994

Tournée japonaise :
Saltimbanco

Tōkyō (11 mars-11 septembre)

Pour un total de 557 851 spectateurs

LE CIRQUE DU SOLEIL

1994-1995

Tournée américaine :
Alegría

Montréal (21 avril-29 mai)
Ste-Foy (9-26 juin)
San Francisco (12 juillet-14 août)
San Jose (25 août-25 septembre)
Santa Monica (6 octobre-18 décembre)
Costa Mesa (24 janvier-12 mars)
New York (28 mars-4 juin)
Toronto (16 juin-9 juillet)
Chicago (26 juillet-27 août)
Boston (8 septembre-1^{er} octobre)
Washington, D.C. (12 octobre-5 novembre)
Atlanta (16 novembre-30 décembre)

1995

Tournée Las Vegas II suite :
Mystère

Las Vegas (1^{er} janvier-3 décembre)
(20-31 décembre)

1995-1996

Tournée européenne :
Saltimbanco

Amsterdam (9 mars-13 avril)
Munich (19 mai-9 juillet)
Berlin (21 juillet-3 septembre)
Düsseldorf (15 septembre-17 octobre)
Vienne (10 novembre-17 décembre)
Londres (5-28 janvier)
Hambourg (8 février-10 mars)

Amsterdam (5 avril-19 mai)
Stuttgart (31 mai-14 juillet)
Anvers (26 juillet-1^{er} septembre)
Zurich (13 septembre-20 octobre)
Francfort (1^{er} novembre-22 décembre)

1996

Tournée Las Vegas II suite :
Mystère

Las Vegas (3 janvier-1^{er} décembre)
(18-31 décembre)

1996

Tournée japonaise :
Alegría

Tōkyō (22 mars-8 septembre)

1996-1998

Tournée américaine
(itinéraire prévu) :
Quidam

Montréal (23 avril 1996)
Ste-Foy (4 juillet 1996)
Toronto (8 août 1996)
Santa Monica I (25 septembre 1996)
Orange County (29 janvier 1997)
Santa Monica II (24 avril 1997)
San Francisco (18 juin 1997)
San Jose (31 juillet 1997)
Denver (1^{er} octobre 1997)
Houston (13 novembre 1997)

LE CIRQUE DU SOLEIL

Dallas (11 février 1998)
New York (8 avril 1998)
Chicago (29 juillet 1998)
Atlanta (8 octobre 1998)

BIBLIOGRAPHIE

- ADRIAN, Paul (1984), *Cirque au cinéma : cinéma au cirque*, Paris, P. Adrian.
- AMADO, Gilles, et André GUITTET (1991), *Dynamique des communications dans les groupes*, Paris, Colin, 2^e éd.
- AMIARD-CHEVREL, Claudine (dir.) (1983), *Du cirque au théâtre*, Paris, L'Âge d'homme.
- BAISEZ, Mathilde (1986), « Clowns et bouffons. Le clown contemporain : vers une nouvelle approche de l'art clownesque », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 41, p. 29-41.
- BOST, Pierre (1931), *Le cirque et le music-hall*, Paris, Au sans pareil.
- BOUISSAC, Paul (1971), « Pour une sémiotique du cirque », *Sémiotica*, vol. III, n° 2, p. 92-120.
- BOUISSAC, Paul (1976), *Circus and Culture*, Bloomington, Indiana University Press.
- BOUSTANY, Bernadette (1992), *En piste ! Le cirque en images des sœurs Vesque*, Paris, Gallimard.
- CIRQUE DU SOLEIL (1984-1992), *Dossier de presse*.
- CLAIROUX, Jacques (1988), « Du spectacle de la force à l'athlétisme théâtral : Louis Cyr et le cirque au Québec », *L'Annuaire théâtral*, « Aspects du théâtre québécois au dix-neuvième siècle », printemps, p. 107-124.

- CLOUTIER, Laurier (1996), « Cirque du Soleil : deux autres spectacles », *La Presse*, 16 avril.
- COLLECTIF (1977), *Le grand livre du cirque*, Genève, Édito-Service, 2 vol.
- COLLECTIF (1993), *Cirque du Soleil*, Montréal, Productions du Cirque du Soleil inc.
- CROFT-COOKE, Rupert, et Peter COTES (1977), *Circus. Histoire internationale du cirque*, Paris, Albin Michel.
- D., M.-C. (1990), « Les gens du cirque », *Prévention au travail. Revue de la Commission de la santé et de la sécurité du travail du Québec*, vol. 3, n° 2 (février), p. 15.
- DAUVEN, Lucien-René (1988), « Un art de l'impossible », *Le Courrier de l'UNESCO*, vol. 41 (janvier), p. 10-13.
- DE BONO, Edward (1973), *La pensée latérale*, Paris, Entreprise Moderne d'Édition.
- DE BONO, Edward (1987), *Six chapeaux pour penser*, Paris, Inter Éditions.
- DESMAREST, Michel, et Marc DRUEL (1975), *La créativité : psycho-pédagogie de l'invention*, Paris, Le courrier du livre, 2^e éd. revue.
- DUPERRÉ ROUSSEAU, Léonne (1989), *Une histoire d'amour avec le Show Business. Léon Duperré 1886-1943*, Gatineau, J.-Oscar Lemieux.
- FABBRI, Jacques, et André SALLÉE (dir.) (1977), *Clowns et farceurs*, Paris, Bordas.
- FRÉDÉRIC, Louis (1988), *Dictionnaire des arts martiaux*, Paris, Éditions du Félin.
- GAUTHIER, Denis (1984), « Un premier cirque québécois pour les fêtes 1534-1984 », *Le Soleil*, 9 mars.
- GOETHE, Wolfgang (1983), *Faust – Le second Faust*, texte français de Alexandre Arnoux et R. Biemel, Paris, Édito.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, (1927), *Le cirque*, Paris, Falgairolle.

BIBLIOGRAPHIE

- HALL, Edward T. (1971), *La dimension cachée*, Paris, Éditions du Seuil.
- HALL, Edward T. (1984), *Le langage silencieux*, Paris, Éditions du Seuil.
- HOH, LaVahn G., et William H. ROUGH (1990), *Step Right Up ! The Adventure of Circus in America*, Virginie, Betterway Publications inc.
- HOTIER, Hugues (1972), *Le vocabulaire du cirque et du music-hall en France*, Lille, Université de Lille.
- HOTIER, Hugues (1984), *Signes du cirque. Approche sémiologique*, Bruxelles, Association internationale de sémiologie du spectacle.
- JACOB, Pascal (1992), *La grande parade du cirque*, Paris, Découvertes Gallimard.
- JANDO, Dominique (1977), *Histoire mondiale du cirque*, Paris, Delarge.
- JEAN, Pierre (1987), *Le monde fascinant du cirque*, Montréal, Les Éditions de l'Époque.
- KAUFMANN, Arnold, Michel FUSTIER et Annick DREVET (1970), *L'inventique : nouvelles méthodes de créativité*, Paris, Entreprise moderne d'édition.
- LA ROCHE, Paule (1985), « Le succès insolent du Cirque du Soleil », *Le Droit*, 8 juin.
- LE COURRIER DE L'UNESCO (1988), « Le cirque. Un art universel », vol. 41 (janvier).
- LEMIRE, Maurice (dir.) (1991), *La vie littéraire au Québec*, t. I : 1764-1805. *La voix française des nouveaux sujets britanniques*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval.
- LEMIRE, Maurice (dir.) (1992), *La vie littéraire au Québec*, t. II : 1806-1839. *Le projet national des Canadiens*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval.
- LÉTOURNEAU, Yves (1988), « Du cirque éclaté », *La Presse*, 1^{er} novembre.

- LUSSIER, Rachel (1986), « Musique de cirque nouvelle version », *La Tribune*, 17 mai.
- MANZINI, Ezio (1989), *La matière de l'invention*, Paris, Centre Georges-Pompidou.
- MARC, Edmond, et Dominique PICARD (1984), *L'école de Palo Alto*, Paris, Retz.
- MASSICOTTE, E. Z. (1908), « Quelques acrobates canadiens-français (1840-1890) », *La Revue populaire*, n° 10 (septembre), p. 68-75.
- MAUCLAIR, Dominique (1995), *Un jour aux cirques*, Paris, Bordas.
- MOFFAT, Alexandra (1988), « Le cirque qui venait du futur », *Montréal via P-G-L*, revue produite par l'école secondaire Paul-Gérin-Lajoie, Montréal.
- MUCCHIELLI, Alex (1991), *Les situations de communication*, Paris, Eyrolles.
- OSBORN, Alex F. (1988), *L'imagination constructive*, Paris, Dunod.
- PAYETTE, Jacques (1989), *Le Cirque du Soleil : le cirque réinventé*, Montréal, Productions Télémagik et Productions du Cirque du Soleil inc., 56 min.
- PETROWSKI, Nathalie (1988), *Un cirque en Amérique ou La rançon de la gloire*, Montréal, Office national du film, 54 min. (Coll. « Parler d'Amérique ».)
- PINARD, Guy (1986), « La personnalité de la semaine : Guy Laliberté, fondateur et président du Cirque du Soleil », *La Presse*, 10 août.
- POZZO, Thierry, et Christophe STUDENY (1987), *Théorie et pratique des sports acrobatiques*, Paris, Vigot.
- PRODUCTIONS CIRQUE DU SOLEIL INC. (1992), *Saltimbanco's Diary*, Montréal, Inter-Tel Image, 25 min.
- PRODUCTIONS FILDEFER (1985), *Le Cirque du Soleil : Que le spectacle commence*, Québec, Productions Fildefer, 56 min.

BIBLIOGRAPHIE

- REINS, Sacha (1990), « Le soleil se lève au cirque : un chapiteau québécois à Paris », *Elle*, n° 2335 (8 octobre), p. 100-103.
- RÉMY, Tristan (1962), *Entrées clownesques*, Paris, L'Arche.
- RENEVEY, Monica J. (1988), « L'école des artistes », *Le Courrier de l'UNESCO*, vol. 41 (janvier), p. 24-26.
- RICHARDS, David (1988), « Theater : The confections of cirque », *The Washington Post*, 12 september, p. C1-C2.
- ROBERGE, Marc (1975), *Confidences de Giovanni*, Québec, Éditions Neptune.
- ROSNEY, Joël de (1975), *Le macroscopie. Vers une vision globale*, Paris, Éditions du Seuil.
- ROUQUETTE, Michel-Louis (1981), *La créativité*, Paris, Presses universitaires de France, 3^e éd. revue et corrigée. (Coll. « Que sais-je ? ».)
- SALTIMBANCO (1992), programme officiel de la tournée nord-américaine, Montréal, Productions du Cirque du Soleil inc.
- STAROBINSKI, Jean (1970), *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Dans les sentiers de la création/Albert Skira.
- STREHL, Georges (1977), *L'acrobatie et les acrobates*, Paris, Zlatin, 2^e éd.
- THÉTARD, Henry ([1947] 1978), *La merveilleuse histoire du cirque*, Paris, Julliard.
- VIGEANT, Louise (1989), *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia.
- WATZLAWICK, Paul, Janet Helmick BEAVIN et Don D. JACKSON (1972), *Une logique de la communication*, Paris, Éditions du Seuil.
- WEIDER, Ben (1976), *Louis Cyr, l'homme le plus fort du monde*, Montréal, VLB éditeur.
- WINKIN, Yves (dir.) (1981), *La nouvelle communication*, Paris, Éditions du Seuil.

LISTE DES FIGURES

- Figure 1 Le saut du lion. Le flip-flap
- Figure 2 Équilibre droit... Équilibre sur une main... Équilibre ordinaire... Équilibre du singe...
- Figure 3 Houdini
- Figure 4 Louis Cyr et son épouse dans leur numéro dit « de l'échelle »
- Figure 5 Équilibre disloqué
- Figure 6 Albert Powel dans son numéro de contorsion au trapèze, chez Medrano, en 1934
- Figure 7 Ours acrobates de Brecker, à l'Empire, en 1928
- Figure 8 Charles Sherwood Stratton, dit Tom Pouce, qui mesurait à peine 73 centimètres !
- Figure 9 Deux phénomènes : Anna Jones, la femme à barbe, et l'homme-chien
- Figure 10 Le clown blanc Footit, à gauche, et l'auguste Albert Fratellini avec son fils, à droite
- Figure 11 Façon d'attacher les longes-élastiques qui a été pensée par Robert Massicotte, un des bras droits du scénographe Michel Crête
- Figure 12 Schéma de l'appareil des élastiques
- Figure 13 Figure acrobatique aux mâts chinois
- Figure 14 Enrico Rastelli, au Cirque Medrano, en 1930

- Figure 15 Le costume du clochard pour les *tramps* ! Voici « Weary Willie » et Otto Griebing
- Figure 16 Claude Loyal, un des frères de la famille Loyal. Les frères Loyal étaient de célèbres maîtres de piste. Ils ont marqué l'histoire du cirque. C'est pourquoi, malgré le temps qui passe, les maîtres de piste sont encore appelés aujourd'hui « Monsieur Loyal »
- Figure 17 Léotard, créateur du trapèze volant
- Figure 18 Michel Crête avait imaginé cette scénographie après « s'être provoqué » en plantant un arbre en plastique au milieu d'un modèle réduit de piste
- Figure 19 Les cocons-poubelles inventés par Dominique Lemieux. Personnages en quelque sorte gainés dans des « coquilles ». Les sculptures faites de matériaux recyclés que les concepteurs avaient vues à New York ont beaucoup inspiré Lemieux pour ce dessin
- Figure 20 Les hommes d'affaires dénommés « les fourmis » par Dominique Lemieux
- Figure 21 Voici les touristes amusants que Dominique Lemieux a créés
- Figure 22 Les belles de nuit imaginées par Dominique Lemieux. Elles sont presque nues
- Figure 23 Un autre personnage du marché, un de ceux que la conceptrice a imaginés sur une place publique. Celui-ci est sans nom
- Figure 24 Les personnages-maisons, formant un véritable édifice à logements
- Figure 25 Les sauvages-urbains
- Figure 26 Schéma des rosaces imaginées par les ingénieurs
- Figure 27 Plan de la scénographie conçue par Michel Crête
- Figure 28 Deux Citadins

LISTE DES FIGURES

- Figure 29 Deux autres Citadins
- Figure 30 Urbs ou enfants-clowns
- Figure 31 Voici la première et la deuxième génération de Vers multicolores qui ont été dessinés pour *Saltimbanco*
- Figure 32 Deux Vers masqués
- Figure 33 Deux Baroques
- Figure 34 Type d'accrochage conçu par Luc Lafortune en s'inspirant de la notion de baroque et en tirant profit des rosaces
- Figure 35 La scénographie de *Saltimbanco*
- Figure 36 Les Vers multicolores de *Saltimbanco*
- Figure 37 Les Vers masqués de *Saltimbanco*
- Figure 38 Les Baroques de *Saltimbanco*
- Figure 39 Les costumes baroques de la « Chanteuse » et du « Dormeur »
- Figure 40 Deux costumes du clown René Bazinet. À gauche, nous le voyons en Baron et, à droite, en Eddie
- Figure 41 Plan des éclairages de *Saltimbanco*
- Figure 42 Exemple de scénario montrant l'organisation de la piste et de l'espace, incluant les appareils et les artistes
- Figure 43 Schéma du système du spectacle du cirque traditionnel
- Figure 44 Schéma du système du spectacle *Saltimbanco*
- Figure 45 Schéma des relations entre les intervenants engagés dans le processus et des relations entre les éléments du spectacle
- Figure 46 Un spectacle harmonieux, *Saltimbanco*
- Figure 47 Les artistes, même les musiciens, ne quittent jamais leur personnage

INDEX DES NOMS PROPRES

A

Achard, Jan Rok, 62n
Antoine, Didier, 174
Archambault, Catherine (Catou),
53, 65
Arias, Miguel, 76
Arnautov Junior, Dimitrii, 52, 76
Artaud, Antonin, 133
Astley, Philip, 27, 49n, 83, 121n,
131, 140, 158

B

Bailey, James Antony, 85
Barba, Eugenio, 75, 133
Barnum, Phineas Taylor, 41, 85
Bazinet, René, 50, 171
Béique, Vidal, 170, 173
Bergé, Alain, 118
Bergeron, François, 159
Binette, Nadine, 170, 171, 172
Boisvert, Martin, 59n, 74
Boun, Jean-Paul, 68
Brault, Sylvain, 173
Brecht, Bertolt, 133
Brierly, Allison, 72, 73n
Brown, Debra, 72, 73n, 74n, 87,
88, 118, 135
Brun, Pavel, 159

C

Cadieux, Jean-Yves, 168
Cadieux, René, 168
Caron, Guy, 51n
Charlebois, Paul, 159
Chassé, Isabelle, 170, 171, 172
Clément, Jenny, 52
Cody, William F. (dit Buffalo
Bill), 32n
Comeau, Michel, 72n, 74n
Conley, Warren, 53, 66
Cormier, François, 72, 74n
Cotnoir, Vincent, 52
Covino, Gianfranco, 72, 74n
Crête, Michel, 87, 92, 102, 103,
105, 106, 111, 121, 122, 134,
153, 170, 171
Cyr, Louis, 33

D

Daiko, Arashi, 72, 74n
Dauven, Lucien-René, 35
David, Jean, 20, 48, 169
Dean, Jonathan, 88, 118, 135
De Bono, Edward, 92
Dejean, Louis, 162
Delaney, Michael, 173

Dragone, Franco, 72, 73n, 74n,
75, 77, 86, 89, 112, 138, 143,
147, 151, 154, 155, 171

Dufresne, Hélène, 170, 173

Dupéré, René, 87, 111n, 112, 113,
134, 135, 144, 146, 173, 175

Duquesne, Patrick, 72, 74n

E

Énard, Sylvain, 72, 74n

F

Finkel, Robbi, 175

Fournier, Michel, 159

G

Gauthier, Alain, 51, 75, 78

Giannetti, Marco, 72, 74n

Gilbert, Luc, 173

Grotowski, Jerzy, 133

H

Heany, Rob, 175

Herrera, Miguel, 50

Hongli, Sun, 50, 67

Houdini, 32

Hughes, Charles, 14n, 121n

J

Jacinto, Jinny, 170, 171, 172

K

Krespin, Claude, 159

L

Lacasse, Manon, 159

Lacombe, Pierre, 168

Lafortune, Luc, 88, 117, 125, 135,
153, 154, 171, 174

Laliberté, Guy, 13, 14, 16, 48n,
159, 160, 168, 169

Lamoureux, Xavier, 174

Larose, Isabelle, 55

Leclerc, Pierre, 51n

Lemieux, Dominique, 87, 93, 102,
103, 106, 111, 117, 135, 146,
171, 173

Lepage, Anne, 170

Lepage, Robert, 87, 133

Lergemuller, Claude, 54

Lessard, Marie-Thérèse, 53

Lev, Elena, 175

Lévesque, René, 15

Lorador, Marco, 66

Lorador, Polo, 66

M

Major, Amélie, 174

Manzini, Ezio, 103, 105, 106, 121

Massicotte, Robert, 134

Meyerhold, Vsevolod, 133

Mnouchkine, Ariane, 133

Moros, Lina, 72, 74n

N

Naoum, Nicolette, 159

O

Olivier, Daniel, 52

P

Payette, Jacques, 170, 173

Poitras, Francine, 69, 113

Poupart, Serge, 159

R

Racine, Laurence, 170, 171, 172

Rastelli, Enrico, 63

Ricketts, John Bill, 14

Ronfard, Jean-Pierre, 133

Roy, Mathieu, 41, 62

INDEX DES NOMS PROPRES

S

Schoultz, Basil, 54, 65
Schumann, Albert, 69
Séguin, Pierre, 168
Shakespeare, William, 43n
Shugao, Wan, 54
Sol (Marc Favreau), 43n
Soroczynski, Christof, 53, 58
Steben, Karyne, 53, 65, 171, 174
Steben, Sarah, 53, 65, 171, 174
Ste-Croix, Gilles, 61, 87, 143, 146
Stratton, Charles Sherwood (dit Tom Pouce), 41
Strehly, Georges, 31, 61

T

Tamelio, Neomi, 76
Therrien, Caroline, 174
Thétard, Henry, 72, 133, 161n

U

Uranis, Eleni, 107

V

Vigeant, Louise, 119

W

Wallet, William F., 43n
Watson, Andrew, 65, 159

Z

Zhen, Huang, 53

INDEX DES NOMS DE TROUPES, DE CIRQUES, DE FESTIVALS ET D'ÉCOLES DE CIRQUE

A

Alexis Brothers (Marco et Polo Lorador), 50, 66

B

Barnum & Bailey, 49, 67, 163

C

Cirque Archaos, 57n, 87, 164

Cirque Barbarie, 164

Cirque Baroque, 57n

Cirque Cyr, 14n, 33

Cirque Cyr-Barré, 33

Cirque d'Hiver, 132n

Cirque du Soleil, 13-23, 25, 26, 28, 47-55, 57-59, 61, 62, 65-69, 72-74, 77, 78, 80, 81, 83, 86-88, 111n, 122, 125, 133, 138, 140n, 142-144, 146, 147, 150, 151, 153, 154, 157-161, 163-165, 167-175

Cirque du Trottoir, 13n, 86

Cirque en Kit, 164

Cirque Flic-Flac, 164, 165

Cirque Gatini, 14n

Cirque Gosh, 164, 165

Cirque Hélios, 57n

Cirque Knie, 19

Cirque Paul Bush, 132n

Cirque Plume, 57n, 164

Cirque Royal (Québec), 14n

Cirque Scott, 67

Club des Talons Hauts, 13, 87

E

École Circus, 13n

École de trapèze Le Nœud D'Erseau, 53

École nationale de cirque de Montréal, 51n, 53, 62

Élastiques (Les), 57

Enfants dompteurs (Les), 13n

F

Fanfafonie (La), 13n

Ferdinand et Chocolat, 13n

Festival acrobatique international de Chine, 50, 171

Festival acrobatique international de Wuhan, 172

Festival du Cirque de l'Avenir, 170, 175

Festival international de cirque de Gênes, 174

LE CIRQUE DU SOLEIL

Festival international de cirque de
Vérone, 174

Festival international du cirque de
Monte-Carlo, 50, 67, 171, 174

Festival Juste pour rire, 57

Festival mondial du Cirque de
Demain, 50, 53, 75, 167, 170,
171, 174

Frères Passe (Les), 13n

M

Malamba (Le groupe), 49, 50

Marionnettes du bout du monde
(Les), 13n

R

Ratatouille (La), 13n

Royal Amphitheatre, 162

Royal Circus, 14n, 121n

Royal Grove, 121n

T

Tap Sixtet, 13n

Tchelnokov (Les), 50

Théâtre du Campus, 86

Théâtre tel quel, 13n

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	9
AVANT-PROPOS	13
INTRODUCTION	21
CHAPITRE I : LES NUMÉROS AU CIRQUE	27
LES NUMÉROS AU CIRQUE TRADITIONNEL	27
LES NUMÉROS ACROBATIQUES	28
LES NUMÉROS AVEC DES ANIMAUX	39
LES EXHIBITIONS	40
LES ENTRÉES ET REPRISES CLOWNESQUES	43
<i>Les entrées</i>	45
<i>Les reprises</i>	46
LES NUMÉROS AU CIRQUE DU SOLEIL	47
LES NUMÉROS INVITÉS ET LES NUMÉROS MAISON	50
LE CHOIX DES ARTISTES	51
LES FORMATEURS	53
LA FORMATION DES ARTISTES ET L'ÉBAUCHE D'UN NUMÉRO	54
LES NOUVEAUX APPAREILS	55
LA MAÎTRISE DES APPAREILS	58
LES FIGURES	59
L'EXPLOIT	59
LES PERTURBATIONS INNOVATRICES	62
EN DÉFINITIVE	65

CHAPITRE II : LES PERSONNAGES	69
LA « CHASSE AUX TRÉSORS »	
POUR LA CRÉATION D'UN PERSONNAGE	73
QUI ES-TU ?	75
QUE FAIS-TU ?	77
INTÉGRATION DES PERSONNAGES	
AUX NUMÉROS ET AU SPECTACLE	78
EN DÉFINITIVE	80
CHAPITRE III : LE CONCEPT	83
L'ESPACE, LES COSTUMES,	
LA MUSIQUE, LES CHORÉGRAPHIES,	
LES ÉCLAIRAGES	
ET LE SON AU CIRQUE TRADITIONNEL	83
LES CONCEPTEURS DE <i>SALTIMBANCO</i>	86
L'IDÉE DE DÉPART	88
LE <i>BRAINSTORMING</i>	90
LA PROVOCATION	92
ÉCHANGES AVEC LE MILIEU	102
LES RENCONTRES ENTRE LES CONCEPTEURS	107
EN DÉFINITIVE	118
CHAPITRE IV : LA RENCONTRE	
DU SQUELETTE ET DE LA CHAIR	131
L'INTERACTION ENTRE LES ARTISTES	
ET LES CONCEPTEURS	134
LES MOMENTS DE THÉÂTRE	137
LE SYSTÈME DU CIRQUE TRADITIONNEL	139
LE SYSTÈME CLOS	
DE CERTAINS CIRQUES TRADITIONNELS	140
LA MORT DU CIRQUE	141
LE CIRQUE RÉINVENTÉ	142
UN SPECTACLE TOTAL	144
LE RÔLE DU METTEUR EN SCÈNE	147
LA RANÇON DE LA COLLABORATION	150
L'HISTOIRE DE <i>SALTIMBANCO</i>	153
EN DÉFINITIVE	154

TABLE DES MATIÈRES

CONCLUSION	157
ANNEXE I : PRIX ET MENTIONS DU CIRQUE DU SOLEIL	167
ANNEXE II : ITINÉRAIRES DU CIRQUE DU SOLEIL DEPUIS SA FONDATION	177
BIBLIOGRAPHIE	187
LISTE DES FIGURES	193
INDEX DES NOMS PROPRES	197
INDEX DES NOMS DE TROUPES, DE CIRQUES, DE FESTIVALS ET D'ÉCOLES DE CIRQUE	201

LES CAHIERS DU CRELIQ
SÉRIE « ÉTUDES »

Déjà publiés

<i>Julie Boudreault,</i>	LE CIRQUE DU SOLEIL. LA CRÉATION D'UN SPECTACLE : <i>SALTIMBANCO</i>
<i>Richard Duchaine,</i>	ÉCRITURE D'UNE NAISSANCE/NAISSANCE D'UNE ÉCRITURE. <i>LA GROSSE FEMME</i> <i>D'À CÔTÉ EST ENCEINTE,</i> DE MICHEL TREMBLAY
<i>Alain Fournier,</i>	UN BEST-SELLER DE LA RÉVOLUTION TRANQUILLE : <i>LES INSOLENCES</i> <i>DU FRÈRE UNTEL</i>
<i>Michel Lord,</i>	EN QUÊTE DU ROMAN GOTHIQUE QUÉBÉCOIS (1837-1860). TRADITION LITTÉRAIRE ET IMAGINAIRE ROMANESQUE
<i>Michel Lord,</i>	LA LOGIQUE DE L'IMPOSSIBLE. ASPECTS DU DISCOURS FANTASTIQUE QUÉBÉCOIS
<i>Jean Morency,</i>	UN ROMAN DU REGARD : <i>LA MONTAGNE</i> <i>SECRÈTE</i> DE GABRIELLE ROY
<i>France Nazair Garant,</i>	ÈVE ET LE CHEVAL DE GRÈVE. CONTRIBUTION À L'ÉTUDE DE L'IMAGINAIRE D'ANNE HÉBERT
<i>Esther Pelletier,</i>	ÉCRIRE POUR LE CINÉMA. LE SCÉNARIO ET L'INDUSTRIE DU CINÉMA QUÉBÉCOIS
<i>Irène Roy,</i>	LE THÉÂTRE REPÈRE. DU LUDIQUE AU POÉTIQUE DANS LE THÉÂTRE DE RECHERCHE
<i>Max Roy,</i>	<i>PARTI PRIS</i> ET L'ENJEU DU RÉCIT
<i>Josias Semujanga,</i>	CONFIGURATION DE L'ÉNONCIATION INTERCULTURELLE DANS LE ROMAN FRANCOPHONE. ÉLÉMENTS DE MÉTHODE COMPARATIVE
<i>Jeanne Turcotte,</i>	ENTRE L'ONDINE ET LA VESTALE. ANALYSE DES <i>HAUTS CRIS</i> DE SUZANNE PARADIS

Révision du manuscrit et correction des épreuves : Linda Fortin
Composition et infographie : Isabelle Tousignant
Conception graphique : Anne-Marie Guérineau

Diffusion pour le Canada : Gallimard ltée
3700A, boulevard Saint-Laurent, Montréal (Qc), H2X 2V4
Téléphone : (514) 499-0072 Télécopieur : (514) 499-0851
Distribution : Socadis

Diffusion pour la Suisse : Le Parnasse Diffusion
20, rue des Eaux-Vives, Genève, Suisse
Téléphone : 41.22.736.27.26 Télécopieur : 41.22.736.27.53

Diffusion pour l'Europe : Exportlivre/Librairie du Québec
30, rue Gay-Lussac
75005, Paris, France
Téléphone : (1) 43.54.49.02 Télécopieur : (1) 43.54.39.15

Diffusion pour les autres pays : Exportlivre
C. P. 307, Saint-Lambert (Qc), J4P 3P8
Téléphone : (514) 671-3888 Télécopieur : (514) 671-2121

ACHEVÉ D'IMPRIMER
AUX ATELIERS GRAPHIQUES MARC VEILLEUX INC.
CAP-SAINT-IGNACE (QUÉBEC)
EN JUIN 1996
POUR LE COMPTE DE NUIT BLANCHE ÉDITEUR

Dépôt légal, 2^e trimestre 1996
Bibliothèque nationale du Canada
Bibliothèque nationale du Québec

LE CIRQUE DU SOLEIL

LA CRÉATION D'UN SPECTACLE : *SALTIMBANCO*

« Une note tenue, puis tout s'arrête : les rires, les respirations, les regards. Les spectateurs n'en ont que pour un point fortement éclairé, en haut, près de la coupole du chapiteau jaune et bleu. Ce point, ce sont des jumelles trapézistes se balançant. Soudain, l'une d'elles lâche tout, fait un tour sur elle-même, se redresse et... est rattrapée *in extremis* par sa sœur. [...] Je me remémore chaque instant de ce spectacle. Cent fois je reparlerai de la hardiesse des acrobates, des surprenantes drôleries du clown et, peut-être, de la beauté parfaite des jumelles trapézistes. Du grand art ! » (Julie Boudreault).

C'est l'émerveillement qui a donné naissance à ce livre sur le Cirque du Soleil et c'est à un voyage dans les coulisses de ce grand cirque que l'auteure convie les lecteurs qui voudront bien la suivre. Comment s'élabore un spectacle ? Quels en sont les mécanismes ? Comment naît la magie ? Voilà le programme.

Stagiaire au Cirque du Soleil en 1992, Julie Boudreault a travaillé avec l'assistant du metteur en scène. Elle a déjà donné le cours Théâtre et cirque à l'Université Laval. Boursière du Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Canada, elle poursuit actuellement des études de doctorat sur la naissance, dans les années 1980, d'une nouvelle génération de cirques à laquelle appartient le Cirque du Soleil.

Les Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise
(CRELIQ) de l'Université Laval
Série « Études »

EN COUVERTURE
LE CHAPITEAU DU CIRQUE DU SOLEIL
PHOTO : MARC DÉBLOIS

NUIT BLANCHE ÉDITEUR

ISBN 2-721053-56-X



9 782921 053563