Document généré le 18 juil. 2025 08:10

L'Annuaire théâtral
Revue québécoise d'études théâtrales

Le goût du risque : *KÀ* de Robert Lepage et du Cirque du Soleil

Karen Fricker

Numéro 45, printemps 2009

Le Québec à Las Vegas

URI : https://id.erudit.org/iderudit/044274ar
DOI : https://doi.org/10.7202/044274ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF)
Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)
1923-0893 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Fricker, K. (2009). Le goût du risque : *KÀ* de Robert Lepage et du Cirque du Soleil. *L'Annuaire théâtral*, (45), 45–68. https://doi.org/10.7202/044274ar

Résumé de l'article

Cet article se veut un examen critique de la première collaboration entre Robert Lepage et le Cirque du Soleil, qualifiés par Susan Bennett comme deux des « plus précieux produits (culturels) d'exportation » du Québec. *KÀ*, qui a débuté au MGM Grand Hotel de Las Vegas en 2005, est considéré comme la production la plus onéreuse jamais montée en Amérique du Nord. Elle constitue une tentative pour mélanger le théâtre avec quelques-unes des tropes de la performance aérienne qui ont fait la réputation du Cirque. Cet article traite de la production de *KÀ* dans le double parcours du Cirque et de Lepage et défend la thèse suivant laquelle ses créateurs, en dépit d'avoir formulé une proposition scénique visuellement époustouflante et techniquement innovante, n'ont sans doute pas totalement saisi les défis esthétiques que représentait l'union de leur entreprise créative respective.

Tous droits réservés © Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 2010

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Karen Fricker
Royal Holloway, Université de Londres

Le goût du risque : *KÀ* de Robert Lepage et du Cirque du Soleil*

Nous aimons prendre des risques. Cela fait partie de nous. Chaque fois que nous entrons dans une zone de confort, nous trouvons une façon d'en sortir parce que dans notre métier, être confortable peut devenir très, très dangereux.

Daniel LAMARRE, président et directeur général du Cirque du Soleil (cité dans Tichler, 2005 : 52).

Je sens que ma vie est truffée d'occasions, d'invitations à me jeter dans le vide. Pas le vide au sens de la vacuité. Le vide dans le sens du risque. Ce spectacle de Cirque du Soleil, et l'ambition de ce spectacle-là, est un énorme appel au vide.

Robert LEPAGE (cité dans Productions Conte Inc., 2005).

Ce ne sont pas des numéros de cirque traditionnels, donc, il y a une grande part d'inconnu. Même si l'on répète méticuleusement, il se trouve quand même des moments où tout peut arriver. Tout n'est pas calculé avec la précision d'un numéro de trapèze. C'est l'un des spectacles les plus dangereux auxquels j'ai participé.

Jacques HEIN, chorégraphe du spectacle *KÀ* (cité dans Productions Conte Inc., 2005).

Si, tel que Jennifer Harvie et Erin Hurley le soutiennent, le récit fondateur du Cirque du Soleil est de « dépasser les limites » (1999 : 312), l'entreprise vient d'inscrire un nouveau chapitre spectaculaire à son histoire grâce à la production, à Las Vegas, du spectacle *KÀ*, créé en 2005. La production démontre une réelle avancée du Cirque sur tous les fronts : elle est plus imposante, sa technique est plus audacieuse et nécessite plus de personnel que tout autre spectacle précédent. Avec un budget annoncé officiellement à 165 millions de dollars américains, mais que la rumeur populaire évalue plutôt à plus de 200 millions de dollars, la production est à ce jour la plus dispendieuse à avoir été présentée sur les scènes nord-américaines et possiblement du monde, ce qui représente de stupéfiantes statistiques. Plus encore, et c'est ce qui nous intéressera particulièrement dans

cet article, le Cirque repousse les frontières de l'esthétique et du genre : le spectacle *KÀ* marque la première incursion de l'entreprise dans le monde du théâtre. Plus précisément, *KÀ* tente de mêler représentation théâtrale et performance aérienne, cette dernière étant la marque de commerce du Cirque[1]. *KÀ* est la première production du Cirque à présenter des personnages identifiables dont les actions racontent une histoire au thème et au ton beaucoup plus sombres que les « charmantes fantaisies androgynes » qui étaient « dans le registre de l'émotion surjouée » et de « l'exubérance romantique » pour lesquels l'entreprise est maintenant reconnue mondialement (Tait, 2005 : 120).

L'idée de créer un spectacle porté par une intrigue théâtrale a conduit l'entreprise à recruter Robert Lepage en tant que concepteur et metteur en scène de la production – le travail de Lepage dans le milieu du théâtre est reconnu pour sa façon novatrice d'utiliser de multiples médias pour raconter des histoires sur scène. Lepage et le Cirque décrivent tous deux, en attestent les citations ci-dessus, leur collaboration comme un exercice créatif de prise de risques. Par contre, la production elle-même porte à croire que les deux parties n'avaient pas forcément anticipé tous les défis que laissait présager l'union de leurs expertises créatrices sur les plans de l'esthétique et de la représentation ; elles ne semblent pas non plus avoir gardé la maîtrise des messages transmis par la production. Le conflit dramatique le plus convaincant qui émerge du spectacle *KÀ* est, en fait, la lutte entre les approches et l'esthétique qui diffèrent chez Lepage et au Cirque. On dirait d'abord une production de Lepage tant sur le plan visuel que dans le sentiment qui en émane, mais cette dominance est remplacée aux deux tiers du spectacle par une esthétique propre au Cirque, et débouche sur un compromis laborieux dans la spectaculaire scène finale. Les dommages collatéraux, si l'on peut s'exprimer ainsi, provoqués par la confrontation des deux univers distincts, sont flagrants dans l'image troublante et récurrente des corps qui chutent des scènes mobiles – une image que ni l'esthétique du Cirque ni celle de Lepage ne peuvent expliquer.

Le présent article soutiendra cette hypothèse en mettant en lumière les risques et les gains potentiels que le Cirque et Lepage – une association improbable, voire étonnante, pour certains – ont assumés en choisissant de travailler ensemble. L'article décrira ensuite l'environnement du spectacle *KÀ* et la performance livrée, et se terminera par une discussion sur la représentation troublante du danger physique qui y est dépeinte.

***

Le projet qui allait devenir le spectacle *KÀ* a été annoncé par le Cirque du Soleil en juin 2002 comme étant la première de deux productions développées en partenariat avec le MGM Mirage Hotel and Casino Group[2]. À ce moment, tout ce qui avait été dévoilé à

propos du spectacle que Lepage dirigerait était qu'il allait « ébranler la perception de l'espace des spectateurs, leur conception des lois de la gravité et leur compréhension du monde en trois dimensions », et que le Cirque « espér[ait] offrir aux spectateurs une expérience plus vraie que nature » (Cirque du Soleil, 2002).

Cette association de Lepage et du Cirque a été un événement remarquable pour les arts de la scène au Québec et à l'échelle mondiale, puisqu'elle représentait la première collaboration entre ce que Susan Bennett a nommé deux des « biens (culturels) en importance du Québec »[3] (Bennett, 2005 : 428). Leur origine culturelle commune a sans doute été un facteur incitatif important dans la formation de cette nouvelle alliance : le Cirque embauche presque toujours des metteurs en scène québécois pour ses productions, et Lepage est un nationaliste du Québec qui a choisi de baser ses activités dans la capitale provinciale et qui travaille souvent avec des artistes québécois, dont il fait la promotion. Le Cirque et Lepage ont tous deux été critiqués pour leur utilisation des ressources du Québec (en particulier, des fonds gouvernementaux) dans des projets qui sont destinés à l'exportation et qui font la promotion d'« identités corporatives et esthétiques qui sont homogènes et unifiées » (Harvie et Hurley, 1999 : 314). L'union des forces peut être positive, perçue comme une action pro-Québec, même si le projet lui-même se développe à l'extérieur de la province et que son origine québécoise n'y est pas révélée de façon flagrante.

Bien qu'ils aient la même origine nationale, Lepage et le Cirque proviennent de deux traditions scéniques fort différentes qui ont chacune leur capital symbolique propre. Alors que le Cirque est une entreprise commerciale qui a fait son chemin et qui s'identifie elle-même sans remords comme une « marque »[4], Lepage est perçu comme étant essentiellement issu de l'élite artistique avec tout ce que cela comporte de capital culturel et de distinction. Certains ont soutenu que sa collaboration avec le Cirque pourrait entacher le capital culturel dont il bénéficie, comme le suggère aussi Bennett lorsqu'elle se demande « ce qui a pu inspirer… l'un des metteurs en scène les plus admirés du monde à collaborer avec le Cirque du Soleil » (Bennett, 2005 : 428). Ce que le Cirque peut tirer d'une collaboration avec Lepage est évident. L'embauche de ce dernier coïncide avec les efforts déployés par le Cirque pour positionner son travail en tant que forme caractéristique du divertissement culturel prestigieux, qui se rapproche davantage du théâtre que du cirque traditionnel, dont l'image est plus ringarde. Charles Isherwood a fait remarquer, dans sa critique du spectacle *KÀ* parue dans le *New York Times*, qu'il est possible de considérer l'embauche de Lepage par le Cirque comme une « initiative sûre pour polir la réputation artistique de l'entreprise qui a été quelque peu ternie après sa colonisation de [Las Vegas], la joyeuse capitale de la vulgarité » (Isherwood, 2005).

Toutefois, Isherwood soutient que malgré ce que de telles hypothèses suggèrent, les esthétiques de Lepage et du Cirque ne sont pas si éloignées l'une de l'autre. Cette alliance est sans doute davantage un accord dont les acteurs bénéficient mutuellement qu'une manœuvre qui permettrait au Cirque de tirer profit de la crédibilité artistique de Lepage. Les thèmes du voyage et de la découverte sont dominants dans les productions de Lepage comme dans celles du Cirque ; tous deux présentent souvent l'image d'un corps humain en plein vol, qui symbolise le dépassement des limites et la traversée des frontières ; tous deux partagent aussi une tendance à développer des environnements théâtraux stratifiés qui nécessitent des moyens techniques considérables. Le travail de Lepage a toujours été remarqué pour son accessibilité, obtenue grâce à l'inclusion volontaire de références à la culture populaire et à la transformation de conventions cinématographiques, telles que l'utilisation du montage et de l'avance rapide dans les techniques de mise en scène ; cette technique deviendra un élément central dans la création du spectacle *KÀ*. Lepage a aussi mis en scène deux tournées mondiales de l'artiste pop/rock Peter Gabriel et a, du coup, démontré un intérêt et une capacité à participer à des projets à grand déploiement qui s'adressent à un vaste public populaire.

La collaboration de Lepage avec le Cirque est un élément clé du processus de raffinement et de « corporatisation » qui caractérise les projets de création du metteur en scène. Dès le début du XXI[e] siècle, Lepage et ses associés ont travaillé d'arrache-pied pour créer un ensemble d'entreprises rentables et concomitantes qui gèrent la création, la production et la diffusion des spectacles, exposant ainsi le travail créateur du metteur en scène aux marchés locaux et internationaux. Ex Machina, la maison de production à but non lucratif de Lepage, évolue de pair avec l'entreprise moins connue, à but lucratif, Robert Lepage Inc. (RLI), qui gère le travail de Lepage en tant que metteur en scène à la pige. Les deux sociétés sont situées à la Caserne Dalhousie, un centre de création et d'exploration installé à Québec, qui sert aussi d'atelier et de bureau pour les artistes dont le travail est parfois destiné aux productions de Lepage. L'intérêt grandissant de Lepage d'encadrer les textes et les livres qui traitent des productions d'Ex Machina publiés par des maisons d'édition québécoises[5], ses projets de construire dans la ville de Québec un lieu où présenter ses productions et celles d'autres troupes locales (voir Gagnon, 2007) et ses relations commerciales avec des entreprises telles que le Cirque dans le domaine du divertissement présentent un artiste qui s'engage à approfondir l'intégration de son travail à l'amont comme à l'aval sur les marchés du théâtre et du divertissement tant à l'échelle locale que mondiale.

Il est aussi évident qu'une collaboration avec le Cirque comporte une perspective financière intéressante. Comme Bennett le souligne, grâce à *KÀ*, Lepage s'ajoute à la longue liste de créateurs de productions théâtrales qui ont bâti leur réputation dans le secteur subventionné de la haute culture, mais qui sont passés temporairement du côté des

entreprises à but lucratif – de Richard Eyre et Matthew Bourne (*Mary Poppins*) à Julie Taymor (*The Lion King*), en passant par Gilles Maheu (*Notre-Dame de Paris*), Des McAnuff (*Jersey Boys*), Nicholas Hytner (*Miss Saigon*) et Trevor Nunn (*Cats*, *Les Misérables*). Bien que tous ces artistes aient touché des revenus confortables avant l'arrivée de ces projets, le secteur commercial offre une rémunération considérablement plus substantielle et donne l'opportunité de se voir octroyer des budgets plus importants que ceux dont la plupart des productions subventionnées disposent. Pour un artiste de l'envergure de Lepage, dont le travail est ambitieux en matière de technique et de technologie, qui préfère s'investir dans des projets dont le processus de développement s'étend sur une longue période (et qui sont donc dispendieux), les ressources en apparence illimitées du Cirque ont dû représenter un attrait puissant. Il est évident que, dans une certaine mesure, Lepage s'est servi de la production comme d'un laboratoire grassement financé pour développer et mettre au point des idées de mise en scène qu'il mûrissait depuis des années.

***

Alors que la collaboration entre Lepage et le Cirque ne s'est pas avérée aussi invraisemblable que certains ont pu le prétendre, cette association – en particulier la tentative de transposer toute l'esthétique du Cirque dans le domaine de la représentation théâtrale – a fait naître des défis particuliers et, peut-être, jamais vus. En effet, la représentation théâtrale présuppose l'identification des lieux, des personnages et des conflits ; le Cirque doit donc se distancier de ses productions précédentes, qui étaient souvent montées dans des décors fantaisistes pour lesquels on ne pouvait déterminer ni espace temporel ni lieu précis. Selon Harvie et Hurley, cela fait partie de la stratégie créative du Cirque, qui vise à effacer la différence et la spécificité culturelles de ses productions : les nombreux numéros qui figurent dans ses spectacles présentés partout dans le monde « sont dissociés de leur lieu d'origine, puis fermement relocalisés suivant la logique de l'esthétique de production unifiée du Cirque du Soleil » (1999 : 313). L'insertion d'une intrigue dans le spectacle *KÀ* met inévitablement cette stratégie à l'épreuve.

Cela étant dit, les choix de Lepage en ce qui a trait au lieu et à l'espace temporel de *KÀ* sont beaucoup plus suggestifs que précis : la production se situe dans un lieu indéfini, un Extrême-Orient romancé (qui comporte des traits d'autres cultures non occidentales), et semble se dérouler à une époque tirée à la fois d'un passé primitif et d'un futur à la *Blade Runner*. L'intrigue traduit l'intérêt marqué de Lepage pour le récit archétypal : il s'agit d'une quête classique dans laquelle un héros entreprend un voyage où il passera de l'innocence à l'expérience, et où il doit accomplir une tâche extraordinaire après avoir été arraché à son environnement naturel. Ici, nos héros sont un couple de jumeaux, un garçon et une

fille, héritiers de l'Empire où l'intrigue se situe. Leur parcours initiatique débute lorsque leurs parents sont assassinés par les Archers et les Lanciers, faisant irruption lors d'un spectacle festif, qui constitue la pièce de résistance de la seconde scène de la production. Les jumeaux sont séparés et forcés à prendre la fuite, chacun accompagné d'une figure aînée et protectrice ; la Jumelle, par une Gouvernante à la fibre maternelle, et le Jumeau, par le Fou du roi. Les jumeaux font face à une série d'épreuves qu'ils affrontent avec courage ; chacun d'eux tombe aussi amoureux. Une fois réunis, ils affrontent ensemble l'épreuve ultime en combattant les personnages diaboliques qui ont orchestré l'attaque menée contre la famille royale ; les jumeaux en sortent victorieux, et la paix est rétablie au sein de l'Empire.

Lepage a certainement visé juste en adoptant une approche archétypale, puisqu'il est difficile d'approfondir les personnages et de miser sur les détails dans le cadre d'une production à grand déploiement. Les protagonistes sont des personnages types (mis en évidence par l'absence de noms propres), et la familiarité du motif de la quête guide les spectateurs et leur facilite la compréhension. Cela étant dit, l'imprécision du lieu de l'action et le mélange tout aussi flou des cultures placent la production dans la mire des critiques qui lui reprochent de verser dans l'exotisme et dans l'orientalisme, critiques similaires à celles qui avaient visé les précédentes représentations asiatiques de Lepage. *La trilogie des dragons*, par exemple, est une dramatisation des interactions entre une famille de la ville de Québec et des immigrants chinois, anglais et japonais, dont plusieurs présentent des caractéristiques stéréotypées qui sont fréquentes dans les représentations culturelles populaires (par exemple, un Chinois tout droit sorti de *Tintin et le Lotus bleu* et une Japonaise à la « Madame Butterfly »). Pour la chercheuse canadienne Barbara Godard, la représentation des personnages asiatiques dans la *Trilogie* contribue à perpétuer une image fétichiste de l'Orient (« *orientalism* ») qui perdure en Occident lorsqu'il est question d'identités culturelles considérées « autres » (« *othering* ») (Godard, 2000 : 349). Les interprétations de ce genre ont cependant été contredites par d'autres critiques qui, eux, soutiennent que la représentation archétypale est faite de manière consciente et critique, en fait, la fermeture d'esprit qui sévit au Québec face à la différence. Comme Harvie l'explique :

> La réponse la plus sérieuse à ces accusations d'une représentation fétichisante asiatique tient au fait que, plutôt que de traduire le racisme de la production, elle serait en fait l'illustration du racisme de ses protagonistes, d'où une représentation naïve et crue des premières instances, qui s'atténuera avec le temps (2000 : 114).

Les sept branches de la rivière Ota, présentée entre 1994 et 1997, a aussi été critiquée par certains pour sa représentation des cultures et des lieux asiatiques, jugée objective et fétichisante. Dans ce cas-ci, il est plus difficile de recycler l'explication utilisée dans le cas

de la *Trilogie*, c'est-à-dire une représentation faite en toute conscience, pour contrer ces critiques. En effet, contrairement à la *Trilogie*, le sujet de la pièce n'aborde pas le Québec et les attitudes des Québécois, mais présente plutôt des histoires familiales qui s'entrecroisent et dont le passé ratisse les événements du XX^e^ siècle comme l'Holocauste, le bombardement d'Hiroshima et l'épidémie du sida. Certains critiques ont considéré que la représentation de la Japonaise Nozomi, une survivante de la bombe atomique abandonnée par son amant, un militaire américain (un autre usage de l'image familière de *Madame Butterfly* présente dans la *Trilogie*), était exotisée et fétichisante. Bien que Harvie admette que la production reconnaît l'aliénation de la perspective québécoise des créateurs par rapport au Japon en mettant en évidence son caractère théâtral, elle estime tout de même que

> […] ces effets sont tristement sous-développés puisque la pièce n'arrive pas à produire une critique convaincante des techniques de représentation, mais produit plutôt – et fétichise, jusqu'à un certain point – une vision du Japon qui est typiquement orientaliste dans son exotisme récidiviste (2000 : 123).

KÀ est manifestement un prolongement de la fascination de Lepage pour l'Extrême-Orient : l'endroit où se déroule la production est une région inconnue qui a quelque chose de vaguement asiatique, un lieu imaginaire qui n'aurait jamais pu exister réellement. Les personnages vêtus de kimono côtoient des performances chinoises *wushu* et de *capoeira* brésilienne, alors que les léotards aux motifs de tatouages et les sarongs multicolores portés par les Archers et les Lanciers évoquent les tribus aborigènes de l'Amérique centrale ou du Sud. Ce mélange d'influences multiculturelles indique qu'aucune culture en particulier n'est privilégiée ; nous avons plutôt droit à un regroupement pêle-mêle de renvois culturels non occidentaux qui sert de condensé de ce qui distingue l'Autre de Soi. Il est frappant de constater qu'il n'y a pas un seul personnage de race blanche dans le spectacle *KÀ* ; cette terre inventée, peuplée d'un amalgame de cultures non européennes, est présentée comme la projection d'une rêverie exutoire, qui s'adresse à un présumé auditoire (blanc) cosmopolite. Le personnage du Fou du roi se démarque tout particulièrement comme étant la personnification d'un fantasme : c'est un homme de race noire, très musclé et portant des *dreadlocks,* qui exécute un numéro de *capoeira* dans la première scène et prend soin du Jumeau avec compassion et courage. Comme il est le seul artiste noir de la production, et le seul aussi dont le corps est exposé[6], son rôle rappelle manifestement la figure du Noble Sauvage, un type de personnage objectivé dont le rôle en Occident est de représenter une culture plus pure et moins corrompue que la culture occidentale contemporaine[7].

En plus de verser dans une légère objectivation culturelle, *KÀ* souffre d'une construction narrative confuse ; certains éléments de son intrigue ne peuvent être déchiffrés qu'en

ayant recours à la liste des scènes qui se trouve dans le programme et qui est affichée dans le site Web du Cirque du Soleil. En particulier, le thème de la dualité du feu, qui « peut à la fois unir ou séparer, détruire ou illuminer », est gravement sous-développé (Cirque du Soleil, 2005). Lepage a déclaré dans une conférence de presse, alors que la production entamait les avant-premières, que le « feu est le seul élément qui tienne tout ensemble. Il est le fil conducteur et l'épopée elle-même. Il provoque le conflit et la destruction, alors qu'il donne aussi la vie et apporte la lumière » (Cirque du Soleil, 2004). Ce thème n'est toutefois pas clairement exprimé dans la performance. Il n'est effleuré que lorsque le scénario, vague et difficile à suivre, fait intervenir les personnages diaboliques au cours du périple du Jumeau et de la Jumelle. Les problèmes concernant l'intrigue ont été admis de façon implicite par le Cirque puisqu'un prologue a été ajouté en voix *off* au cours de la période d'essai de trois mois afin de clarifier l'action du spectacle[8]. Le recours à la narration verbale était sans précédent dans l'œuvre du Cirque. Cependant, malgré l'apport du prologue, l'intrigue de *KÀ* reste difficile à suivre et elle résiste à l'analyse dramaturgique.

***

Hormis ces critiques, il est évident que le plus grand centre d'intérêt de *KÀ*, pour les créateurs comme pour les spectateurs, ne réside ni dans la représentation culturelle ni dans la dramaturgie. Ici, l'élément central et le lieu des plus grands chocs créatifs se trouvent dans le vocabulaire scénique propre à chacun des genres. La tentative d'associer deux mondes de créateurs allait inévitablement opposer Lepage – qui manipule les éléments de la mise en scène et qui, par le fait même, affiche pleinement sa mainmise sur la production – au Cirque du Soleil qui, de son côté, positionne le corps performant comme principal vecteur de sens. L'article de Hurley « Les corps multiples du Cirque du Soleil » met en relief les multiples façons dont les productions du Cirque invitent les spectateurs à observer le corps des artistes, et soutient que le programme de l'entreprise est de se dissocier de la réputation « monstrueuse » du cirque traditionnel pour se doter des qualités esthétiques du théâtre. Par conséquent – et si l'on suit le système de classification des corps performants de Graver –, les productions du Cirque présentent le plus souvent les artistes comme des « corps personnifiants » ; il est donc entendu que les artistes interprètent des rôles. Cet élément est si important pour le Cirque qu'il insiste pour que les musiciens et les portiers endossent, eux aussi, un rôle[9]. L'attention est portée sur les personnages plutôt que sur l'individualité de l'artiste, de sorte que le départ de certains membres de la troupe n'a pas d'impact sur le spectacle : « La vedette, c'est le spectacle. » Cette attention portée sur les corps personnifiants « rehausse (aussi) le statut du cirque en le faisant passer du domaine de l'artisanat à celui de l'art », et éloigne par le fait même l'œuvre du Cirque du statut de produit (même si, bien sûr, les productions se vendent avec beaucoup de succès sur le marché international du divertissement). Les spectacles du Cirque présentent aussi des

numéros où l'accent est mis sur le côté exceptionnel de l'artiste soumis à l'entraînement (donc acquis) et sur ses habiletés physiques prodigieuses (innées), mettant ainsi en valeur le « corps performant », mais toujours dans le cadre de la continuité narrative du spectacle[10] (Hurley, 2008 : 141, 142, 136-137).

En contrepoids, le style de production privilégié par Lepage met la mise en scène et la scénographie au premier plan, mais parfois (comme le soutiennent certains critiques à son égard) aux dépens de la présence et de la performance d'acteurs vivants. Ludovic Fouquet explique que le « plateau scénique est le vecteur premier de la célébration qu'est le théâtre pour Lepage » (2005 : 7). Lepage est l'auteur multiple de ses spectacles, cumulant les rôles : metteur en scène, scénographe et, souvent, interprète. La conception de la scénographie précède généralement la rédaction du texte et souvent même le début des répétitions. Dans son compte rendu de l'évolution de la pratique théâtrale de Lepage publié dans l'ouvrage *Robert Lepage, l'horizon en images*, Fouquet porte une attention particulière à ses premières expériences de mise en scène pour les Marionnettes du Grand Théâtre de Québec. Il soutient que le travail de Lepage porte des traces importantes de ces expériences formatrices en théâtre de marionnettes, traces qui se voient dans l'usage récurrent d'emboîtements et d'autres effets de mise en abyme de même que dans le traitement des objets et des acteurs en tant que matériau brut qui ne sont insufflés de vie que sous la manipulation du metteur en scène (voir Fouquet, 2005 : 11-77). En d'autres termes, les productions de Lepage rappellent constamment aux spectateurs la présence du metteur en scène ; dans ses productions, c'est le metteur en scène qui est la vedette. La tension créée par ces deux signatures vedettes (le modèle du Cirque, où le personnage est régi par les corps performants, et le modèle de Lepage, régi par les corps manipulés par le metteur en scène) a provoqué quelques-unes des confusions esthétiques et des contradictions apparentes de *KÀ*.

Les efforts soutenus de Lepage pour dynamiser la forme théâtrale en ajoutant à la narration sur scène les langages formels du cinéma sont un élément crucial du mélange créatif de *KÀ*. Cet intérêt de Lepage s'est révélé dès le début de sa carrière : ses productions ont souvent utilisé des techniques qui ont cadré l'action de façon cinématographique (comme dans *Coriolan*, *National Capital(e) National(e)* et *Elseneur*) ; qui ont créé sur scène des effets rappelant l'avance rapide filmique (*La trilogie des dragons*) ; qui ont superposé des images filmées sur des personnages vivants (*Les sept branches de la rivière Ota* et *Le projet Andersen*) ; et qui ont joué avec les changements de lieux, de perspectives et de points de vue de façon à ce que le spectateur ait à travailler constamment pour établir les relations entre les scènes et les actions (*Circulations*, *Le polygraphe*, *Elseneur* et *Le projet Andersen*) – une technique que Lepage perfectionnera dans *KÀ*. Cet intérêt pour le langage cinématographique a amené Lepage à devenir lui-même réalisateur. Il a réalisé cinq films entre 1995 et 2003, une expérience qui a certainement eu un effet salutaire sur son théâtre,

même s'il semble avoir été contrarié par son expérience auprès de l'industrie du film[11]. Depuis qu'il s'est mis à réaliser des films, le mélange des langages cinématographique et théâtral qui se retrouve dans ses productions scéniques est devenu encore plus sophistiqué et accompli, tel qu'il le mentionne lui-même à propos de son travail. Au cours d'une entrevue accordée en 2006, il a décrit son intérêt à « essayer de concilier le langage cinématographique et le langage théâtral » comme étant une « obsession » :

> […] la seule façon dont le théâtre peut évoluer, peut rester vivant, c'est s'il emmène dans son giron le vocabulaire des autres façons de raconter des histoires […] les gens pensent vite aujourd'hui. Ils sont entraînés par la télévision, ils sont entraînés par le langage cinématographique, ils sont entraînés par le Web, le clip. On se fait raconter des histoires par toutes sortes de façons aujourd'hui. Donc, notre vocabulaire narratif est extrêmement sophistiqué. Les gens savent sans savoir les noms, ils savent « mise en abyme », « *flashback* », « *flash forward* », « *jump cut* » […] Et nous arrivons au théâtre avec notre méthode très métonymique de raconter une histoire… on rend tout très simple, on ouvre la porte, on ferme la porte… il faut créer un lieu théâtral qui n'est pas juste une scénographie de théâtre ; il faut créer une scénographie de cinéma aussi (cité dans Ex Machina, 2007).

Lepage a perçu *KÀ* comme une occasion de pousser plus loin l'expérimentation cinématographique portée à la scène en l'amenant à une échelle monumentale, un objectif que le Cirque du Soleil – dans une perspective commerciale – a volontiers endossé, jusqu'à en faire l'un des éléments de vente majeurs de la production : « Le spectacle applique le vocabulaire du cinéma à un spectacle en direct et crée une narration vivante qui fait apparaître tout un empire sur scène », annonçait un communiqué de presse (Cirque du Soleil, 2004). « L'objectif » de la production, explique un chroniqueur qui a interviewé le scénographe Mark Fisher, « est d'assister à un spectacle en direct qui est aussi spectaculaire qu'un film d'effets spéciaux : de vraies personnes doivent faire des choses impossibles devant vos yeux » (Pearman, 2005). On peut dire de la mise en scène de *KÀ* qu'elle est influencée par le cinéma, et que certains de ses éléments sont fascinants et extrêmement réussis. Toutefois, je montrerai que, dans l'ensemble, le fait d'amalgamer règles et styles cinématographiques à la narration théâtrale, aux arts martiaux et acrobatiques ainsi qu'aux éléments propres au cirque traditionnel, provoquera à certains moments une surcharge esthétique et rendra l'histoire déjà complexe encore plus difficile à suivre pour certains spectateurs.

***

L'élément clé de la mise en scène qui distingue *KÀ* des autres productions du Cirque – et qui est, en fait, pratiquement sans précédent dans l'histoire théâtrale contemporaine – est l'absence de plancher de scène, lequel est remplacé par une gigantesque fosse qui se termine 51 pieds (plus de 15 mètres) sous le champ de vision des spectateurs[12]. L'action se

déroule sur deux aires de jeu mobiles, et tout autour : la première est la plateforme Tatami, une surface de 900 pieds carrés qui avance et recule, une conception que Fisher appelle un « mécanisme de tiroir de cuisine, mais à plus grande échelle » (dans Productions Conte Inc, 2005) ; la seconde, la pièce de résistance de la production, est la Falaise sablonneuse, un monolithe d'une superficie de 25 sur 50 pieds activé par une grue à portique vertical qui lui permet de tourner sur un axe, de basculer vers l'avant ou l'arrière, de monter ou de redescendre, parfois en même temps que l'autre plateau. Les deux premières scènes du spectacle démontrent l'interaction entre les deux plateformes et établissent le style de narration de la production, qui est influencé par le cinéma. Dans la première scène, la Falaise sablonneuse est élevée au niveau des yeux des spectateurs ; avec des acteurs campés sur elle ou accrochés à ses versants, elle donne l'illusion d'une barque royale en mouvement, vue de profil. La scène suivante fait intervenir, simultanément, la plateforme Tatami, qui représente la même barque, mais vue en plongée. Sur le pont, une fête royale bat son plein. La plateforme glisse vers les spectateurs alors que la Falaise sablonneuse poursuit sa trajectoire jusqu'à se trouver hors champ. On s'attend à ce que le public comprenne que la seconde scène est une sorte de gros plan filmique de la première : d'abord, nous observons une vue de loin de la barque ; ensuite, nous nous concentrons sur l'une de ses parties.

Comme le langage formel est emprunté au cinéma, le style de jeu des acteurs dans les premières scènes est relativement naturaliste : nous sommes invités à adhérer à un récit et on nous encourage à croire que ce monde fantastique est habité par des gens qui agissent, pensent et ressentent comme nous le faisons. Lorsque les Archers et les Lanciers envahissent la fête royale, la Jumelle et la Gouvernante s'enfuient par bateau et l'équipage est rapidement pris dans une violente tempête dont l'effet est créé par les artistes qui font tanguer le bateau grâce au poids de leur corps. Le jeu physique et déterminant des comédiens dans cette première scène renvoie à la notion de corps personnifiants de Graver ; ceux-ci font progresser la narration et aident habilement à construire l'atmosphère générale de la production et à en dévoiler les thèmes. La scène de la tempête présente aussi la première image diégétique des corps en chute[13] : plusieurs personnages sont jetés hors du bateau qui tangue. Quelques-uns disparaissent sans laisser de trace, alors que la trajectoire de la Gouvernante et de la Jumelle, qui sont elles aussi jetées par-dessus bord, constitue le lien vers la scène suivante, intitulée « Les profondeurs ».

Un écran translucide est tiré et cache le cadre de la scène sur toute sa hauteur, créant ainsi un bel effet de vagues ; la Gouvernante tombe doucement derrière l'étoffe, sa jupe se gonflant autour d'elle, à un moment où la musique de René Dupéré est particulièrement poignante. La Jumelle – qui, tout comme la Gouvernante, flotte derrière le rideau grâce à un système de poulies – plonge vers la Gouvernante et se porte à son secours, passant ainsi la première épreuve de son épopée héroïque. Encore une fois, la structure narrative est

filmique puisqu'on fait passer le regard des spectateurs d'une scène à l'autre : après avoir assisté au naufrage sur l'eau, le récit se déplace sous l'eau, ce qui donne au public l'impression d'être lui aussi submergé. La scène présente d'autres expérimentations avec des techniques filmiques où des effets sont superposés sur le corps des acteurs et laissent croire que ceux-ci sont à l'écran plutôt qu'en spectacle. Les acteurs, derrière le rideau translucide, se trouvent encadrés et mis à distance par un élément de médiation supplémentaire qui s'interpose entre eux et le public : une vidéo projette des bulles d'air qui suivent les deux personnages lorsqu'ils descendent et remontent dans l'eau. Le résultat est subtil, mais efficace : toute la surface de la scène, cadrée par le rideau, agit comme un écran sur lequel l'action semble tirée d'un film.

Les deux scènes suivantes s'appuient sur une intrigue bien théâtrale, tout en abandonnant les motifs aériens. Dans l'unique scène où le style se rapporte aux numéros de clowns du cirque traditionnel, la Jumelle, la Gouvernante et les deux Valets échouent sur une plage et sont divertis par des créatures marines de taille humaine jouées par des acrobates vêtus des charmants costumes-marionnettes de Michael Curry. C'est alors que l'on rejoint l'histoire du Jumeau et du Fou du roi qui, assis au bout de la scène, se reposent de l'envolée qui leur a permis d'échapper aux Archers et aux Lanciers. Afin d'apaiser le

KÀ, écriture et mise en scène de Robert Lepage ; costumes de Marie-Chantale Vaillancourt. Photographie de Tomas Muscionico. © Cirque du Soleil Inc, 2007.

Jumeau, le Fou du roi lui apprend comment produire des ombres chinoises à l'aide d'une simple source de lumière projetée sur une surface plane. Cette scène est une métonymie du théâtre de Lepage tout comme celles qui font appel à des plateformes mobiles et à des corps en vol. Elle incarne l'image que Lepage évoque souvent en entrevue, soit celle d'un groupe de personnes se réunissant autour d'un feu pour se raconter des histoires, et que Lepage appelle « la naissance de la performance… un jour, un homme se lève et l'ombre qui se forme sur le mur derrière lui est la première utilisation de la technologie dans le but de raconter une histoire » (cité dans Corliss, 2005). Ce moment dans la mise en scène est un clin d'œil métathéâtral à l'artifice et à la forme construite de la représentation elle-même ; sa simplicité extrême, en plein cœur de la mise en scène très élaborée de *KÀ,* donne l'impression, à la fois, d'une autocitation et d'un auto-effacement conscients, et a provoqué des rires complices dans le public les deux soirs où j'ai assisté à la représentation. Plus encore, le moment met en lumière le refus exprimé par Lepage de masquer la mécanique théâtrale. Fouquet le soulignera : « Lepage fait tout pour supprimer l'aliénation : son spectateur peut bouger la tête et voir la source lumineuse. Son "mythe de la carrière" est avant tout une volonté de dévoilement de l'illusion » (2005 : 72).

Ce moment de simplicité assumée dans la mise en scène exprime la volonté de Lepage d'affirmer son autorité de metteur en scène en rappelant aux spectateurs que toutes les images qu'ils voient, aussi grandioses soient-elles, sont des illusions construites et dirigées par le metteur en scène. La présence de celui-ci est sous-tendue par son refus de déguiser les moyens qui servent à créer les illusions. De toute évidence, il s'agit aussi d'un moment atypique du Cirque dans la façon dont il incarne la représentation et la problématise tout à la fois.

Une série de scènes carburant à l'action s'engage, où la Jumelle et la Gouvernante rencontrent une tribu de Montagnards aux caractéristiques empruntées aux Inuits qui les aident à escalader une falaise abrupte afin d'échapper aux Archers et aux Lanciers, alors que plus loin, des corps innombrables tombent du versant de la montagne. Cette scène expose pour la première fois les possibilités de mobilité et d'expression de la Falaise sablonneuse. Alors que la scène s'amorce, la plateforme bascule vers l'avant et déverse le sable de la plage dans le néant, offrant un moment d'une beauté étonnante qui n'est pas sans rappeler l'effet créé par le déroulement du rideau de la scène « Les profondeurs ». La plateforme tourne alors, en plein vol, de l'horizontale vers la verticale et continue de s'incliner à une vitesse de 12 degrés à la seconde, jusqu'à ce qu'elle soit presque perpendiculaire à l'auditoire. C'est une vision incroyable, comme on le reconnaît avec humour, mais aussi avec éloquence, dans le documentaire *KÀ Extrême*, qui nous mène en coulisses ; la distribution et l'équipe technique, regroupées dans les gradins pendant la période d'essai afin d'assister au dévoilement des capacités de mouvements de la plateforme, se laissent emporter en offrant une

ovation (en plus d'un « sacrifice ! » très québécois, poussé par l'un des membres de l'équipe alors qu'il observe la plateforme se dresser et pivoter). Comme l'ont fait remarquer plusieurs critiques, la plateforme devient la véritable vedette de *KÀ*[14], bien plus encore que n'importe quel des artistes dont l'identité est masquée derrière le maquillage et les costumes scéniques moulants et dont le nom, qui figure seul, sans biographie, est caché dans les dernières pages du programme de la production.

Pour ceux qui connaissent le travail de mise en scène de Lepage, un nouvel ensemble de références et de citations est libéré avec l'image de la plateforme mobile, qui évoque la proverbiale image des parois amovibles et changeantes de ses productions, autant dans *Les aiguilles et l'opium*, *Le polygraphe*, *National Capital(e) National(e)* et *Erwartung* que dans *La face cachée de la lune*. Comme le soutient Fouquet : « Lepage semble vouloir épuiser toutes les possibilités de modulations des trois parois, dont l'une peut s'incliner jusqu'à l'horizontale » (2005 : 39). Le « monolite », ce panneau central du décor d'*Elseneur*, pouvait basculer vers l'auditoire ou alors s'en éloigner en basculant plutôt vers l'arrière-scène. Cet élément de décor d'*Elseneur*, qui comprenait une section circulaire centrale découpée dans laquelle une porte rectangulaire pouvait tournoyer, annonçait déjà la Falaise sablonneuse monumentale et, elle aussi, basculante de *KÀ*. Dans le passé, Lepage a utilisé les parois mobiles pour créer des relations entre les lieux et les personnages, et aussi pour arriver à suggérer des liens entre les mondes matériel et imaginaire, entre le passé et le présent ; souvent, il les a utilisées là où, dans des mises en scène plus traditionnelles, on aurait changé le décor. Ici, les parois mobiles, en plus de remplir leur fonction première d'espace de jeu, fournissent du divertissement et de l'émerveillement grâce à une combinaison de volume extraordinaire et de mobilité. La plateforme facilite aussi les déplacements entre les scènes et les différents lieux. Les parois amovibles remplacent les acrobates, qui font habituellement leur apparition pendant les changements de décor, et « dissimulent littéralement les ruptures dans le flux des performances » du Cirque (Hurley, 2008 : 140). L'instinct de Lepage pour la création de liens fluides entre les scènes est du même acabit, mais ses moyens sont tout autres puisqu'il s'en remet aux objets plutôt qu'aux corps humains ; une fois de plus, sa production s'éloigne de la norme de performance du Cirque.

La scène suivante introduit une autre figure de style récurrente dans l'œuvre de Lepage, celle du corps qui s'envole grâce à la magie. Alors qu'au sommet de la Falaise sablonneuse, la tribu de Montagnards, la Jumelle et la Gouvernante sont encore sous la menace des Archers et des Lanciers, la tribu transforme sa tente en une machine volante, une sorte de montgolfière recouverte de peaux et de fourrures et munie de quatre grandes ailes actionnées par des artistes attachés sur les côtés de la nacelle, et qui s'élance au-dessus des spectateurs. Que ce soit avec un Cocteau flottant grâce à un harnais dans *Les aiguilles et l'opium* ou avec des artistes de cabaret performant un tango la tête en bas dans *Zulu*

Time, l'image de l'envol dans l'œuvre de Lepage rend hommage au travail de l'artiste et, plus largement, au pouvoir que possède l'imagination humaine d'atteindre ce qui est littéralement impossible. La toute première représentation faite par Lepage du corps humain en plein vol dans le solo *Vinci* (1985) exprime très clairement l'élan métaphorique derrière cette image récurrente. Après avoir surmonté les blocages intérieurs qui l'empêchaient de faire avancer sa vie et son travail d'artiste, Philippe, le personnage principal de *Vinci*, arborant des ailes gigantesques, fait un saut symbolique dans le vide. À cause des ressources limitées de Lepage à cette étape de sa carrière, *Vinci* devait se terminer au moment où Philippe « prenait son envol », laissant les spectateurs imaginer la montée céleste. Dans *KÀ*, Lepage arrive à recréer une image similaire qui, toutefois, n'est pas aussi riche métaphoriquement que dans les productions précédentes étant donné la simplicité de la trame narrative de la production. Ici, l'envol signifie littéralement la fuite, et malgré l'émerveillement que provoque l'image, elle ne comporte pas de signification métaphorique plus profonde.

Le public assiste ensuite au moment le plus accompli de l'intrigue. Le Jumeau et le Fou du roi se sont fait capturer et sont gardés, dans le repaire des Archers, dans des cages circulaires qui feront partie de la roue de la mort, en construction à l'arrière-plan. La fille du Grand Archer, une belle et jeune Asiatique (Noriki Takahashi), s'éprend du Jumeau, le libère de sa cage et exécute une danse expressive où elle fait tourbillonner un bâton. Ce moment d'une pure beauté est très réussi grâce à la qualité du jeu et à l'adresse impressionnante de l'artiste. Il est inhabituel dans l'œuvre du Cirque de présenter une performance dont les prouesses artistiques sont aussi efficaces que les prouesses techniques. Si l'on suit la thèse de Hurley, ce phénomène se produit lorsque le corps de l'artiste impose une « autorité relevant de la maîtrise technique et de l'engagement qui requiert la démonstration d'une technique très exigeante » (Hurley, 2008 : 143), mais ici le corps performant est indissociable du corps personnifiant. On peut présumer que c'est exactement cette rencontre entre le « nouveau cirque » et le propre du théâtre de Lepage que le Cirque du Soleil attendait d'une production mise en scène par lui.

Il est étonnant, alors, de voir que c'est à la suite de cet instant de fusion créatrice que l'esthétique du spectacle dévie vers un idiome du Cirque bien plus reconnaissable. Le rideau s'ouvre pour dévoiler, en guise de décor, une forêt d'arbres imposants, avec des fleurs et des animaux démesurés, où vit une troupe d'acrobates vêtus de léotards brillants et arborant des coiffures qui font directement écho aux costumes du spectacle *Varekai* du Cirque. La scène, composée de numéros de trapèze et de mât chinois, expose sommairement une scène de séduction entre la Jumelle et le Garçon luciole – une figure à la Tarzan –, le chef des habitants de la forêt. La scène est suivie du spectaculaire numéro de la roue de la mort, qui se déroule dans le repaire des Archers. Cette roue, un objet

KÀ, écriture et mise en scène de Robert Lepage ; costumes de Marie-Chantale Vaillancourt. Photographie de Tomas Muscionico. © Cirque du Soleil Inc., 2007.

gigantesque et menaçant, est constituée d'un ensemble de rayons rattachés à un moyeu central. Les rayons suivent le mouvement circulaire du moyeu, et chacun d'eux porte une cage ronde à son extrémité. La rotation des cages et de la roue dans son ensemble est contrôlée par deux artistes qui courent tantôt à l'intérieur, tantôt sur les parois extérieures des deux cages individuelles. Le numéro des habitants de la forêt et celui de la roue de la mort portent tous deux la signature du Cirque (une roue de la mort apparaît aussi dans le spectacle *Kooza*) et dépendent des prouesses physiques des artistes, mais ne participent pas de façon significative au développement de l'intrigue et des personnages qui avaient évolué jusqu'alors. Comme le soutient Hurley, la révélation du corps de l'artiste dans toute sa « virtuosité – son irréconciliable singularité – freine le cours du récit » parce que l'attention du spectateur est attirée par le corps lui-même, et non par le corps engagé dans le récit dramatique (2008 : 147). Le style théâtral adopté par Lepage pour *KÀ*, jusqu'à ce point, avait compté sur la combinaison d'un décor scénique fascinant, d'une intrigue de base et de personnages dramatiques simples. Dès la roue de la mort, cet hybride est mis de côté en faveur d'un style spectaculaire plus familier au Cirque. Cette décision donne l'impression que le Cirque a voulu apposer sa signature à la production afin de rassurer l'auditoire (et peut-être se rassurer lui-même) en lui présentant un style qui n'est pas trop éloigné de celui qu'il utilise habituellement.

La scène finale tente, avec un certain succès, d'amalgamer deux traditions scéniques et des styles fort différents. On y retrouve le Jumeau et la Jumelle réunis, le Garçon luciole et les habitants de la forêt qui affrontent les personnages diaboliques, les Archers et les Lanciers, lors d'une bataille spectaculaire qui se déroule sur la surface presque perpendiculaire de la Falaise sablonneuse afin que les spectateurs voient l'action en plongée. Cette utilisation du changement radical de perspective est l'un des moyens employés par Lepage pour recréer les procédés narratifs du cinéma dans ses productions, et ce, depuis le début de sa carrière. L'une de ses premières productions, *Circulations* (1984), comprenait une séquence qui mettait en scène trois personnages en conversation. La scène était présentée deux fois au public : d'abord dans une perspective habituelle, ensuite (après un noir au cours duquel les personnages changeaient de position) en plongée. Les comédiens devaient s'étendre sur le côté afin de donner aux spectateurs l'illusion d'une vue en plongée. Lepage reprendrait l'effet scénique dans *Elseneur* (1995), où les spectateurs observaient de la même manière une conversation entre Claudius et Hamlet. De même, le film *Le Confessionnal* (1995) comporte plusieurs scènes mémorables où la perception du spectateur est déstabilisée par des prises de vue qui montrent l'action en contre-plongée. Ici, l'effet est amplifié et prolongé grâce à des effets de vol ingénieux propres au Cirque. Chaque artiste est attaché par un harnais et fixé à une corde, laquelle est reliée à un treuil situé en haut de l'avant-scène ; l'artiste peut décider de la vitesse à laquelle il monte ou descend à l'aide d'une discrète commande manuelle. Les deux clans se préparent pour la bataille alors que les personnages diaboliques descendent du haut de la plateforme et que le clan des jumeaux amorce son ascension à partir du bas. Lorsque les personnages sont atteints d'une flèche ou qu'ils sont bousculés, ils sont projetés hors de la plateforme avant d'y revenir grâce à leur harnais, ou parfois disparaissent dans le néant. Il n'est pas étonnant d'apprendre que l'une des premières sources d'inspiration du Cirque pour cette production a été le film *Tigre et Dragon*, dans lequel les scènes de combat qui comportent des sauts surhumains esthétisants, comme ceux qui sont réalisés sur scène dans ce cas-ci (voir Weatherford, 2004).

***

Ceci nous amène à l'image qui demeure, pour les collègues avec qui j'ai assisté à la production et pour moi, l'élément le plus préoccupant, le plus troublant de *KÀ* : celui du corps en chute libre[15].

L'intégration de scènes de combat dans le spectacle était une conséquence naturelle, peut-être même inévitable, de la décision du Cirque de créer un spectacle qui comprendrait une intrigue et des personnages : les histoires comportent naturellement des conflits et, sans avoir recours au dialogue ni même à la création de personnages complexes, il allait

de soi que le conflit présenté devrait être exprimé physiquement. Lepage a expliqué que l'un des plus grands défis auxquels ses collaborateurs et lui ont dû faire face pendant la création de *KÀ* a été d'arriver à présenter le conflit sans perturber les mondes imaginaires idylliques du Cirque : « Comment représenter la violence de façon non violente ? Comment faire d'une attaque, un ballet ? » (cité dans Weatherford, 2004) La réponse, réussie à bien des égards, a été de jouer les scènes de poursuite et de combat dans une perspective inattendue, soit d'en faire des objets esthétiques, voire abstraits. Pendant ces scènes, lorsqu'un personnage est blessé ou tué, il tombe dans la fosse et atterrit, à l'insu des spectateurs (comme nous le confirme le documentaire *KÀ Extrême*), sur un matelas soufflé combiné à un filet, conçus pour amortir les « chutes volontaires » de 60 pieds (18 mètres) et pour protéger les artistes du choc potentiellement brutal d'une « chute involontaire » de 90 pieds (27 mètres) (Productions Conte Inc., 2005).

Bien qu'il y ait une beauté sinistre, abstraite, dans l'image de ces corps en chute libre, la question de leur esthétique et de l'effet viscéral recherché est nébuleuse ; cette représentation d'une violence sans conséquence est inattendue au Cirque du Soleil. Le Cirque a toujours déployé des efforts pour assurer les spectateurs que, grâce à un équipement de sécurité, les artistes des numéros aériens ne courent aucun danger, et ce, afin qu'ils ne soient pas distraits par des questions de sécurité des artistes et qu'ils puissent « mieux apprécier les numéros pour leur beauté formelle et pour ce qu'ils apportent à l'histoire » (Hurley, 2008 : 137). Toutefois, le thème de la mise en danger réelle et assumée a émergé au cours des dernières productions de la multinationale. Le spectacle *O*, bien qu'il soit reconnu, et avec raison, pour l'élégante beauté de ses numéros aquatiques, repose aussi sur l'angoisse causée par les plongeons vertigineux qui semblent mener les plongeurs tout droit vers le sol ou dans une piscine trop peu profonde. C'est seulement au dernier instant que le plancher s'abaisse (mouvement invisible pour les spectateurs), ce qui donne aux plongeurs assez de profondeur pour leur éviter de se blesser en touchant le fond de la piscine.

Avec ces plongeons périlleux, on semble vouloir provoquer chez les spectateurs un sentiment fébrile de peur et de plaisir simultanés, mais les chutes libres du spectacle *KÀ* fonctionnent quelque peu différemment. Elles vous hantent parce qu'elles semblent survenir au hasard, sans qu'il n'y ait de conséquences, puisque la production ne s'arrête pas, ou ne semble pas le faire, pour tenir compte des chutes. Cet élément entre en contradiction avec le documentaire *KÀ Extrême,* où le thème dominant est le risque réel que comporte la production : les artistes, le chorégraphe (cité plus haut), les concepteurs et les techniciens apparaissent tour à tour à l'écran pour décrire les dangers sans précédent dans lesquels la production place ses artistes. Dans la scène de la forêt, le directeur de la production, Stéphane Mongeau, explique que

> […] la plupart [des artistes] sont toujours près du point de non-retour que l'on voudrait toujours éviter […] Dans la scène de la forêt, tous les artistes sont attachés, il y a un grimpeur juché dans la grille, mais s'il commet une erreur, ou si la corde se brise, il n'y a pas de filet […] [les grimpeurs] tiennent littéralement une vie au bout du fil (Productions Conte Inc., 2005).

Le message qui est communiqué dans le documentaire est que, d'une certaine façon, l'équipe de production ne maîtrise pas parfaitement les risques que la mise en scène fait courir aux artistes, mais qu'elle a tout de même décidé d'aller de l'avant.

Le danger mortel potentiel auquel sont confrontés les artistes de *KÀ* a des répercussions morales qui tiennent de ce que Hurley a nommé « l'insconscience politique de l'esthétique du Cirque nouveau ». Ici serait privilégié « un corps inféodé à la corporation, toujours en expansion avec des spectacles simultanés, un corps essentiellement remplaçable » (2008 : 137). Tel que je l'ai déjà indiqué, les productions du Cirque, incluant *KÀ*, masquent l'identité des artistes pour que le spectacle puisse continuer indépendamment de la personnalité ou du talent d'un ou de plusieurs artistes. Les chutes libres de *KÀ* poussent plus loin cette idée en suggérant que les artistes ne sont pas seulement remplaçables, mais que leur présence n'a pas de portée réelle. Cette affirmation n'insinue pas que le Cirque s'attend réellement à ce que certains des artistes de *KÀ* périssent. Il n'en demeure pas moins qu'une tendance troublante de plus en plus marquée du Cirque consiste à convaincre le public que de véritables risques ont été pris pour son seul bénéfice. Cette tendance est mise en évidence par le rappel constant de la mise en danger réelle et du risque couru par les artistes ; il suffit de visionner *KÀ Extrême* pour s'en convaincre.

Le Cirque, qui est déjà une entreprise extrêmement rentable, a connu un succès et une croissance sans précédent depuis l'arrivée du nouveau millénaire. L'entreprise a, au moment de la publication de cet article, douze productions fixes à Las Vegas, à Orlando, à New York, à Macau et à Tokyo ; neuf productions en tournée et au moins une autre en développement. Le rôle du Cirque dans la création d'attentes chez les spectateurs ne peut pas être sous-estimé ; comme Bennett le soutient, « les spectacles du Cirque du Soleil pourraient bien avoir été vus par plus de personnes autour du monde que tout autre spectacle (plus de 40 millions de spectateurs dans les vingt années du Cirque) » (Bennett, 2005 : 422). Ce succès est propulsé par une stratégie d'entreprise qui met en valeur la prise de risque constante dans la création ; ce que je suggère ici c'est que la constante recherche de nouveaux défis qui s'est infiltrée dans le processus de création de l'entreprise fait de plus en plus prévaloir la présentation de numéros où les artistes doivent adopter un comportement qui semble dangereux. Une déconnexion troublante se produit entre Lepage et les déclarations autocongratulatoires du Cirque à propos de leur saut métaphorique dans le vide créatif, et ces corps qui, sur scène, tombent dans le néant sans conséquence apparente.

Il est intéressant de noter que dans ce contexte, *KÀ* n'a pas été la production du Cirque ayant remporté le plus grand succès. Bien que l'entreprise se montre avare de renseignements commerciaux, c'est un secret de Polichinelle dans le milieu que *KÀ* est fréquemment présenté devant des salles qui ne sont pas combles. Les deux soirs où j'ai assisté au spectacle, au moins 25 % des sièges étaient vides, contrairement aux spectacles *O* et *Love* qui faisaient tous deux salle comble. L'une des raisons qui expliquent ce manque de succès relatif est sans doute que les thèmes sombres de la production, amplifiés par les corps qui tombent, ne semblent pas rejoindre les goûts et les désirs des spectateurs de Las Vegas. Une autre cause, semble-t-il, est attribuable aux incohérences et aux confusions esthétiques énumérées plus haut, à l'impression que la production n'arrive pas vraiment à mêler différents modes de création. L'un des premiers objectifs de la production, soit de raconter une histoire claire et captivante, n'a pas été complètement atteint ; plusieurs critiques ont déclaré que l'intrigue était difficile à suivre et était éclipsée par les effets techniques et technologiques (voir Baillargeon, 2005 ; Isherwood, 2005). Selon un critique, « le Cirque ne crée pas ici du théâtre, mais plutôt un environnement théâtral » (Swed, 2005). Un autre soutient que la tentative d'introduire des techniques de narration filmique à la production n'a pas eu l'effet escompté parce que l'histoire racontée était faible et insipide :

> […] pour toute une génération ayant grandi dans le monde du cinéma, l'esquisse [d'un récit] provoque l'envie d'en savoir davantage. Si le spectacle avait été une adaptation de la mythologie grecque ou du *Seigneur des Anneaux*, le code théâtral aurait été plus facile à interpréter. Entre-temps, les spectateurs passent autant de temps à essayer de suivre les revirements soudains de la fable entre la plage et l'Arctique qu'à admirer les cascades (Weatherford, 2005).

Le Cirque et Lepage ont peut-être simplement voulu trop en faire, et le résultat a été de voir leurs divers programmes de création détonner et entrer en contradiction, donnant lieu à un spectacle aux codes dramaturgiques confus.

Il est très peu probable que le Cirque et MGM Mirage décident de retirer le spectacle *KÀ* prochainement : ils ont trop investi d'argent dans la production, et cette dernière continue néanmoins d'attirer les foules, mais en moins grand nombre que les autres spectacles plus légers du Cirque du Soleil. Il sera intéressant de voir à l'avenir si les conglomérats de divertissement commercial voudront, après l'expérience de *KÀ*, s'aventurer une nouvelle fois dans le domaine du théâtre.

---

* Cet article a été traduit par Isabelle Savoie dans le cadre d'un travail dirigé de deuxième cycle en traduction à l'Université Concordia sous la supervision de Louis Patrick Leroux.

Notes

1. Le Cirque du Soleil et autres entreprises qui s'inscrivent dans le « nouveau cirque » ont bien pris soin de se positionner à l'écart du cirque traditionnel en utilisant des éléments de mise en scène théâtrale et en misant sur l'interprétation dans le but, selon Ernest Albrecht, de « réinventer le cirque en vue de le faire reconnaître comme une véritable forme d'art au même titre que la musique, la danse et le théâtre » (Albrecht, 2002 : 37). Les spectacles du Cirque ont toujours été composés – tout comme le cirque traditionnel – d'une compilation de performances uniques d'artistes, mais sont construits de façon à conserver une continuité narrative entre les différents numéros. Sans aller jusqu'à parler d'une intrigue, qui serait beaucoup trop fort, on peut dire que chacun des plus récents spectacles du Cirque développe un concept ou un thème (« l'urbanité dans *Saltimbanco* [1992] ; le nomadisme dans *Varekai* (2002) ; l'esprit ludique de l'homme dans *Corteo* (2005) » [Hurley, 2008 : 140]) ; et tous tendent vers le même scénario de base, qui n'est pas raconté en mots, mais qui est plutôt sous-entendu par la mise en scène qui lie les numéros individuels : « […] un protagoniste ingénu, souvent féminin, reçoit l'aide d'un personnage plus âgé, masculin, pour affronter un périple de taille ou pour l'accompagner dans sa quête identitaire ; au sens plus large, c'est la vieillesse face à la jeunesse » (Tait, 2005 : 128). Avec *KÀ*, le Cirque a cherché – et a, par ailleurs, trouvé dans la mise en scène de Lepage – à pousser un peu plus loin sa tendance à la narration pour obtenir une intrigue et des personnages à part entière.
2. L'autre production, qui deviendra *Zumanity,* a été inaugurée à l'hôtel-casino New York-New York en 2003. La collaboration entre le Cirque et MGM a fait naître jusqu'à maintenant cinq productions : *Mystère*, *O*, *Zumanity*, *KÀ* et *Love*. Une sixième, qui met en vedette le magicien Criss Angel, est en processus de création au moment de l'écriture de cet article.
3. La troisième à figurer sur la liste de Bennett, Céline Dion, a aussi fait avancer sa carrière de star grâce à un spectacle présenté à Las Vegas, sujet que Erin Hurley aborde dans ce numéro.
4. Voyez, par exemple, les commentaires du président et directeur général du Cirque, Daniel Lamarre, cités dans l'article de Tichler (2005 : 52) : « Nous construisons notre nom grâce à la créativité, et si nous ne respectons pas cette valeur primordiale à notre nom, ce serait contreproductif pour nous, à long terme. »
5. Avant le début des années 2000, les pièces de théâtre de Lepage n'étaient publiées que sporadiquement, en volumes séparés ou dans des magazines de théâtre, et bien souvent en anglais. Depuis 2005, L'instant même a publié trois pièces de Lepage/EX Machina : *La trilogie des dragons* (2005), *La face cachée de la lune* (2007) et *Le projet Andersen* (2007). En 2007, L'instant même et Septentrion ont publié *Ex Machina, chantiers d'écriture scénique*, un regard sur les coulisses du processus de production, et un examen de « la théorie derrière notre travail » ([En ligne], [http://www.septentrion.qc.ca/catalogue/livre.asp?id=2677] (9 décembre 2007)).
6. Les Archers, les Lanciers et le Jumeau semblent tous avoir le torse dénudé, mais il s'agit d'un effet créé par les léotards (costume particulièrement nécessaire dans le cas du personnage du Jumeau qui est interprété par une jeune femme).

7. Le Fou du roi rappelle la figure du Noble Sauvage zulu qui se trouvait dans le spectacle de Lepage *Zulu Time*, présenté de 2000 à 2002, qui a été très critiqué par des commentateurs anglophones ou immigrants, qui y voyaient un prolongement du stéréotype pernicieux des premières nations primitives, culturellement pures, que j'analyse dans « À l'heure zéro de la culture (dés)unie. Problèmes de représentation dans *Zulu Time* de Robert Lepage et Ex Machina » (Fricker, 2008).

8. « En chemin vers un spectacle donné en leur honneur, les jumeaux de lignée royale se lancent des défis dans l'art ancestral du maniement d'épée. En ce jour de célébration, ils ne connaissent rien des vrais défis qui les guettent… Du tonnerre rugissant qui viendra briser leurs éclats de rire… De la destruction et du bouleversement qui forcera tout un peuple à l'exil, du chaos que provoquera la guerre, elle qui s'apprête à séparer un frère et sa sœur. Voici l'histoire d'un jeune homme et d'une jeune femme propulsés vers l'âge adulte par leur rencontre avec l'amour, avec les conflits, et avec la dualité de *KÀ*, un feu qui peut unir ou diviser, détruire ou illuminer » (Cirque du Soleil, 2005).

9. Dans *KÀ*, les portiers portent des costumes inspirés du Moyen-Orient – palette de tons foncés de brun ; pantalons rentrés dans les bottes ; chapeau de fourrure – et accueillent le public avec un « Bienvenue dans notre village ! ». Plus encore, les portiers de *KÀ* et *Love* (la production du Cirque dédiée à l'œuvre des Beatles, inaugurée en 2007) ont été embauchés pour leur allure ou leurs caractéristiques ethniques qui correspondaient aux mondes fictifs des productions.

10. Le Cirque ne présente que rarement des numéros de contorsion qui exposent le « corps charnel » de l'artiste, parce qu'ils mettent l'accent sur l'étrangeté du corps défiant les lois de l'anatomie. Selon Hurley, le Cirque présente de tels numéros avec parcimonie parce qu'ils portent en eux la marque résiduelle des *freakshows*, ce qui ne correspond pas à l'esthétique du Cirque qui prône l'effort, l'accomplissement et la beauté (Hurley, 2008 : 149-157). Les seules scènes de *KÀ* où l'on présente des contorsionnistes sont « La plage » et les scènes de la forêt. Les corps y sont bien camouflés par des costumes-marionnettes d'animaux, s'assurant ainsi de ne jamais exposer ces anormaux « corps charnels ».

11. En 2006, Lepage a fermé les portes de sa boîte de production, Ex æquo, sous prétexte que les systèmes de financement du Québec sont trop fastidieux et que le processus est beaucoup trop lent pour que la production de film puisse être un acte de création satisfaisant. Lors de la rédaction de cet article, il était toujours difficile de savoir si Lepage avait renoncé de façon permanente à réaliser des films ([Presse canadienne], 2006).

12. On peut avancer que *O*, une production du Cirque présentée depuis 1998 au Bellagio Hotel à Las Vegas, a préparé le chemin pour *KÀ* en matière d'innovation des espaces de jeu. La pièce de résistance du spectacle *O* est, en fait, une piscine de 53 pieds sur 90, descendant 25 pieds sous la scène, qui peut contenir 1,5 million de gallons d'eau (5,7 millions de litres). Une grande part de l'action se déroule au-dessus ou dans la piscine. Les artistes nagent, plongent et interprètent leur rôle dans l'eau, et défient ainsi les conventions du cirque et du théâtre voulant que les productions soient présentées sur un plancher de scène fixe.

13. La chute d'un premier corps survient avant le spectacle, au moment où on demande aux spectateurs de fermer leur téléphone cellulaire. La présentation de cette chute suit certaines

conventions du Cirque du Soleil : elle s'insère dans la trame narrative du spectacle et simule la participation du public. Le Conseiller et son fils, deux des personnages diaboliques qui complotent contre la famille royale, font irruption sur le bord de la scène et s'arrêtent lorsqu'un téléphone cellulaire se met à sonner. Ils agrippent le spectateur offensant qui est, de toute évidence, un employé du Cirque, et le précipitent dans le vide avant de poursuivre leur chemin.

14. Selon la critique du *New York Times*, la Falaise sablonneuse est « l'interprète le plus enlevant » de la production ; *Le Devoir* en parle comme d'une « merveille » tandis que le *Las Vegas Review-Journal* la décrit comme une plateforme « multifonctionnelle qui vole la vedette » (Isherwood, 2005 ; Baillargeon, 2005 ; Weatherford, 2005).

15. J'ai assisté au spectacle *KÀ* le 14 juin 2007 en compagnie d'Erin Hurley et de Louis Patrick Leroux (puis une seconde fois, seule, le 16 juin 2007). Je les remercie d'avoir partagé avec moi leurs observations concernant la production.

Bibliographie

ALBRECHT, Ernest (2002). « Le nouveau cirque américain », *L'Annuaire théâtral*, nº 32 (automne), p. 37-46.

BAILLARGEON, Stéphane (2005). « Magnifique et maudite machine », *Le Devoir*, 4 février.

BENNETT, Susan (2005). « Theatre/Tourism », *Theatre Journal*, vol. 57, nº 3 (octobre), p. 407-428.

CIRQUE DU SOLEIL (2002). « Cirque du Soleil and MGM Mirage: Partners for New Projects », (communiqué de presse), 13 juin.

CIRQUE DU SOLEIL (2004). « *KÀ*: The Latest Creation from Cirque du Soleil, at the MGM Grand in Las Vegas », (communiqué de presse), 15 septembre.

CIRQUE DU SOLEIL (2005). « The Scenes », [En ligne], [http://www.cirquedusoleil.com/CirqueDuSoleil/en/Pressroom/residentshows/ka/presskit/default.htm] (29 novembre 2007).

CORLISS, Richard (2005). « Bigger than Vegas », *Time*, 7 février.

EX MACHINA (2007). *La création du Projet Andersen,* DVD inclus dans Robert Lepage, *Le projet Andersen*, préface de Lars Seeberg, Québec, L'instant même.

FOUQUET, Ludovic (2005). *Robert Lepage, l'horizon en images*, Québec, L'instant même.

FRICKER, Karen (2008). « À l'heure zéro de la culture (dés)unie : problèmes de représentation dans *Zulu Time* de Robert Lepage et Ex Machina », *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 11, nº 2, p. 81-116.

GAGNON, Karine (2007). « Le diamant de Robert Lepage », *Le journal de Québec*, 17 mars.

GLAISTER, Dan (2005). « Spend! Spend! Spend!», *The Guardian*, 27 janvier.

GODARD, Barbara (2000). « Between Performative and Performance: Translation and Theatre in a Canadian/Québec Context », *Modern Drama*, vol. 43, nº 3, p. 327-358.

Harvie, Jennifer (2000). « Transnationalism, Orientalism, and Cultural Tourism: *La trilogie des dragons* and *The Seven Streams of the River Ota* », dans Joseph I. Donohoe et Jane Koustas (dir.), *Theater sans frontières: Essays on the Dramatic Universe of Robert Lepage*, East Lansing, Michigan State University Press, p. 109-125.

Harvie, Jennifer, et Erin Hurley (1999). « States of Play: Locating Québec in the Performances of Robert Lepage, Ex Machina, and Cirque du Soleil », *Theatre Journal*, vol. 51, nº 3, p. 299-315.

Hurley, Erin (2008). « Les corps multiples du Cirque du Soleil », *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 11, nº 2, p. 135-157.

Isherwood, Charles (2005). « Fire, Acrobatics, and most of all, Hydraulics », *The New York Times*, 5 février.

Pearman, Hugh (2005). « Suspended over the Abyss », *The Sunday Times*, 23 janvier.

[Presse Canadienne] (2006). « Robert Lepage ferme sa boîte de production Ex æquo », *Le Devoir*, 8 et 9 juillet.

Productions Conte Inc. (2005). *KÀ Extrême*, DVD, documentaire promotionnel.

Swed, Mark (2005). « Epic, Extravagant », *The Los Angeles Times*, 5 février.

Tait, Peta (2005). *Circus Bodies: Cultural Identity in Aerial Performance*, Londres, Routledge.

Tichler, Linda (2005). « Join the Circus », *Fast Company 96*, p. 52.

Weatherford, Mike (2004). « Cirque Tops Itself », *The Las Vegas Review Journal*, 26 novembre.

Weatherford, Mike (2005). « Tough Act to Follow», *The Las Vegas Review Journal*, 11 février.