



HAL
open science

Le cirque au-delà du répertoire : explorations équestres et acrobatiques en bord de piste

Charlène Dray, Paul Warnery

► **To cite this version:**

Charlène Dray, Paul Warnery. Le cirque au-delà du répertoire : explorations équestres et acrobatiques en bord de piste. Nouvelle Revue d'Esthétique, 2022, n° 29 (1), pp.83-91. 10.3917/nre.029.0083 . hal-03993409

HAL Id: hal-03993409

<https://hal.science/hal-03993409>

Submitted on 16 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



LE CIRQUE AU-DELÀ DU RÉPERTOIRE : EXPLORATIONS ÉQUESTRES ET ACROBATIQUES EN BORD DE PISTE

[Charlène Dray](#), [Paul Warnery](#)

Presses Universitaires de France | « [Nouvelle revue d'esthétique](#) »

2022/1 n° 29 | pages 83 à 91

ISSN 1969-2269

ISBN 9782130834991

DOI 10.3917/nre.029.0083

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2022-1-page-83.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France.

© Presses Universitaires de France. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

PRATIQUES EXPÉRIMENTALES

CHARLÈNE DRAY ET PAUL WARNERY

Le cirque au-delà du répertoire : explorations équestres et acrobatiques en bord de piste

Le « cirque contemporain » donne à voir des corps différents, des corps en marge, des genres et des normes, des corps « baroques » qui expriment les angoisses et difficultés à définir aujourd'hui les identités de chacun ^[1].

Les chapiteaux, les caravanes, les acrobates et bêtes venues des quatre coins du monde font du cirque un art, où la vie des artistes apparaît comme résolument marginale. Ce mode de production induit des formes esthétiques qui peuvent le caractériser tels que la scène circulaire, les animaux en piste, l'engagement physique des corps... Jusqu'à la création d'écoles de cirque ^[2], ces spectacles itinérants – et peu médiatisés – constituaient un îlot de transmission endogène. Aujourd'hui, c'est principalement au travers de structures institutionnelles que ces formes perdurent et se développent. En France, la formation est proposée par trois écoles d'État qui délivrent un diplôme niveau licence ^[3]. La production des spectacles est accompagnée par l'aide à la création et la diffusion (DRAC), la protection des œuvres de l'esprit (Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, SACD), les festivals et les médias. Au-delà d'une pratique artistique, le cirque a aussi sa place dans les études universitaires et se déploie dans des domaines variés comme l'histoire, l'anthropologie et les arts du spectacle vivant.

La structuration des enseignements en dehors des familles de cirque a fait émerger des formes innovantes comme l'abandon de l'entracte, la recherche de trame narrative ou encore l'absence de la ménagerie. Si ces partis pris formels sont largement employés, on observe que certains artistes produisent des œuvres qui apparaissent en marge du panorama contemporain, on pourrait

1. Magali Sizorn et Betty Lefèvre, « Transformation des Arts du Cirque et identités de genre », *Staps*, 2003/2, n° 61, p. 11-24 ; <https://www.cairn.info/revue-staps-2003-2-page-11.htm> ; consulté le 13 avril 2022.
2. En 1975, Annie Fratellini et Pierre Étaix fondent à Paris la première école nationale de cirque.
3. Académie Fratellini (Paris), Centre National des Arts du Cirque CNAC (Chalons en Champagne) et Esacto Lido (Toulouse).

même dire en bord de piste. Comment le corps humain ou animal au cirque est-il représenté ? Quelles sont les recherches actuelles en matière d'innovation ? Notre hypothèse est que dans l'ensemble des cinq grandes disciplines du cirque (l'acrobatie, le clown, le dressage, le jonglage et la magie), l'apprentissage des techniques induit des formes qui ne permettent pas de renouveler les esthétiques et les modes de pensée qui leur sont associés.

Afin de présenter la singularité de certaines formes de cirque et les enjeux esthétiques que celles-ci convoquent pour les spectateurs, nous développerons un premier axe autour de la notion de classicisme circassien rattachée ici à la notion de répertoire. Nous verrons ensuite comment l'approche transdisciplinaire peut modifier la pratique jusqu'à développer des formes d'innovation. Au-delà des savoir-faire habituellement associés au cirque, nos hypothèses ont donné lieu à des expérimentations concrètes sur lesquelles nous allons nous appuyer pour exposer en quoi l'abandon du répertoire permet de contribuer à l'élaboration d'une forme d'art vivant inédite.

Nous sommes tous deux praticiens des arts du cirque, ou du moins d'une pratique qui pourrait s'y rattacher. Charlène Dray est écuyère, éthologue, scénographe et plasticienne, Paul Warnery, acrobate, danseur, metteur en scène et dramaturge. Nos parcours de thèse en études circassiennes^[4] s'inscrivent dans la mouvance de la recherche-crédation qui combine activités artistiques professionnelles et recherches universitaires. Parce qu'elle ne dispose pas de critères d'évaluation spécifiques, de formats de présentation, de jury de thèses, de lieux dédiés ou de financements systématiques, la recherche-crédation *en cirque* est en soi une pratique marginale. Cet espace d'étude en structuration permet encore aujourd'hui des innovations en matière de protocoles et de résultats. Pour construire une analyse qui se déploie au-delà d'une étude comparative, le « nous » employé ici correspond parfois à Charlène à propos du cheval sur scène, parfois à Paul au sujet de l'acrobatie. Nous ne cherchons pas à séparer le cirque traditionnel du cirque contemporain ni à le contraindre à des caractéristiques ou des techniques. Notre approche s'intéresse à la manière dont les processus d'apprentissage et de création produisent des esthétiques qui tantôt les caractérisent, tantôt les extirpent de toute forme de classification. Pour cela, nous nous appuyons sur nos recherches théoriques et nos expériences de terrain conduites en marge de l'art équestre et des sangles aériennes. Consultables en ligne, nos expérimentations décrites dans cet article sont des éléments complémentaires à l'analyse et invitent le lecteur à s'immerger dans nos expériences.

LA FIGURE COMME ŒUVRE

4. Voir biographie des deux auteurs.

En opposition aux pratiques sportives de l'équitation ou de l'acrobatie gymnique, les mouvements qui constituent le répertoire de ces disciplines relèvent

d'une virtuosité amplifiée par le spectacle. Comme le dit la trapéziste Sandy Sun, « le cirque, c'est le corps à 200 %^[5] ». Par exemple, si je sais faire dix figures de sangles, je vais les présenter dans un ordre particulier et choisir une musique, une trame narrative, un costume (ou autre chose !) qui reflètent mon intention. Après j'essaie de trouver des correspondances expressives entre ces éléments et le mouvement. Ce numéro qui dure de 5 à 15 minutes est autonome. C'est le metteur en scène (anciennement Monsieur Loyal, directeur du cirque) qui va agencer les univers de chaque artiste du programme selon des contraintes dramaturgiques ou techniques pour former le spectacle. Une des principales structurations temporelles concerne les numéros de fauves ou de trapèze volant qui sont souvent placés après l'entracte pour permettre le montage des agrès (filets, grilles, etc.).

Les évolutions contemporaines tendent vers des spectacles qui ne sont pas uniquement des enchaînements de numéros, mais des ensembles cohérents autour d'une ou plusieurs disciplines auxquelles le théâtre, la danse et d'autres domaines artistiques viennent s'ajouter. C'est donc la démonstration de la technique constituant le fondement artistique d'un numéro de cirque qui conditionne en grande partie l'esthétique de l'œuvre.

De nos jours, ces répertoires incluant une recherche de performance et une vision de l'être humain supérieur aux animaux et aux forces de la nature sont encore très représentés. À partir du XIX^e siècle en Occident, les animaux exotiques exhibés par des dompteurs dévoilent au public, au-delà des animaux eux-mêmes, la puissance des empires et la maîtrise de l'homme sur la nature. Les statuts symboliques donnés aux animaux comme « le plus grand », « le plus féroce » reflètent le contexte culturel d'une époque et d'un marché du divertissement. Aujourd'hui, l'animal au cirque produit encore souvent des figures répétées comme le piaffer, la courbette, la pirouette, etc. Est-ce que le savoir-faire permet une forme de légitimité et de liberté de création par la maîtrise parfaite d'une technique ou, au contraire, cette technique n'enferme-t-elle pas la pratique dans des formes préétablies ? Questionner la notion de répertoire ne créerait-il pas une échelle de valeurs entre les formes plus innovantes et celles qui sont plus conventionnelles ?

Après avoir acquis la maîtrise technique nécessaire à nos disciplines, nous nous sommes demandés en tant qu'artistes ce qu'apporte l'exécution de ce savoir-faire et comment celui-ci induit des postures (des états de corps et d'esprit pour l'homme ou le cheval) qui nous semblaient contraindre la créativité. La pratique et la reconnaissance des sangles aériennes ou de l'art équestre reposent en majorité sur un enchaînement de figures apprises au préalable. Ces processus d'apprentissage sont tous deux issus des enseignements militaires et – en dehors de leurs atouts tactiques pour le combat – ont influencé les pratiques du sport de compétition et de loisirs.

5. Sandy Sun, « Trapèze, existence-ciel », dans G. Freixe (dir.), *Le Corps, ses Dimensions cachées*, Deuxième époque, 2017, p. 81-87.

CHEVAL ET AROBATE DRESSÉS. QUAND L'APPRENTISSAGE AUTOMATISE LES CORPS

Dans la culture sportive, il est régulièrement admis que c'est dans la souffrance que le corps travaille, d'où la normalisation de la douleur dans l'apprentissage. En dressage, l'ensemble des méthodes employées pour que le cheval « fasse quelque chose » sont basées sur ce que l'on nomme le renforcement. Cela consiste à provoquer chez l'animal des réponses conditionnées face à des ordres donnés. Par exemple, quand on lui touche l'épaule, il cabre. Pour lui enseigner cela, il existe deux approches : le renforcement positif (la carotte) et le renforcement négatif (retrait d'un inconfort). La force, la surprise ou la peur (rarement employées, car peu soucieuses du bien-être animal) sont aussi des méthodes permettant d'obtenir par accident un geste de l'animal qui s'apparente au domptage. Dans les traités d'équitation, on peut observer que la répétition de ces gestes vise à annuler la part d'initiative du cheval apparenté alors à un automate. Heureusement, lors des séances d'apprentissage les acrobates ne sont pas punis. L'entraînement acrobatique que Paul a suivi en école de cirque était dispensé par d'anciens gymnastes. Le corps souffrant et l'entraînement intensif en vue d'une quête de performance étaient centraux dans leur conception du travail acrobatique. Des résultats publiés en médecine du cirque^[6] ont démontré que les contraintes des agrès et la répétition gestuelle provoquent des traumatismes physiques. L'objectif de l'entraînement était la réalisation parfaite de la figure de répertoire similaire aux gammes en musique et non d'une recherche corporelle expressive. Les quelques phases de recherches artistiques pour nourrir nos numéros étaient encadrées par des intervenants d'autres disciplines comme la danse, mais le cœur de la pratique restait la technique.

Par exemple, l'apprentissage des « enroulés » consiste à tendre les bras en croix et réaliser une suite de roulades pour enrouler les sangles autour de ses bras et permettre l'ascension de l'acrobate. Les connaisseurs identifient alors la figure de répertoire : les enroulés. C'est presque un incontournable d'un numéro de sangles et la formation encourage l'acquisition de l'ensemble de ses figures allant vers des enchaînements de plus en plus risqués comme des chutes dynamiques de grande hauteur. Si, autrefois, le cirque masquait la douleur par des sourires, paillettes et roulements de tambours, l'esthétique des œuvres circassiennes émergentes donne à voir l'effort du corps au travail. Dans son spectacle *Opus Corpus*^[7], l'artiste de cirque Chloé Moglia, saisit le trapèze à deux mains et explore les phénomènes physiques qui se produisent lorsqu'elle élève son visage vers la barre. Au moment où ses bras commencent à trembler à cause du congestionnement des muscles, elle fait une pause, observe et continue. Ce temps d'arrêt produit une forme d'étude du mouvement pour elle et le public. Une sympathie kinesthésique^[8] se crée.

6. Voir à ce sujet Philippe Goudard et Denys Barrault, *Médecine et Cirque*, Montpellier, Sauramps médical, 2020.
7. *Opus Corpus*, Cie Rhizome, Création 2012 ; www.rhizome-web.com
8. Clifford Geertz, *Bali : interprétation d'une culture*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Sciences humaines », 1983, p. 179.

LE RÉPERTOIRE DES CORPS INTEMPORELS, IMPERSONNELS

Les centres de formation emploient la notion de « reprise de répertoire ^[9] » pour préparer les jeunes artistes de cirque à cette pratique courante dans le milieu professionnel. Paul a été engagé plusieurs fois pour des reprises, l'enjeu est de garder l'essence du rôle qu'on interprète avec son savoir-faire, sa propre technique. Parfois, on ne pratique même pas la spécialité de son prédécesseur. C'est une position inconfortable puisqu'on ne réalise pas quelque chose qui a été pensé pour soi. Cela oblige à rentrer dans un travail d'adaptation plus que de création. Contrairement à ce qu'un producteur ou un dresseur peuvent laisser croire, effectuer un répertoire formel n'est pas une source de créativité pour l'artiste ou le cheval en piste.

L'entraînement nécessaire à la pratique normée de nos spécialités implique donc une perpétuelle répétition et a provoqué chez nous un phénomène de lassitude. Que ce soit pour l'apprentissage ou la créativité, il nous paraît effectivement rébarbatif et stérile de reproduire chaque jour des figures que nous connaissons trop bien. C'est pourquoi nos recherches abandonnent l'entraînement au profit d'une conception récréative de la pratique qui ouvre la voie à des explorations artistiques expérimentales.

À l'origine de toute création littéraire ou artistique, on retrouve le principe agonale qui pousse l'auteur à se mettre en mouvement, à élaborer un mode d'expression singulier, afin d'aller au-delà du connu, du reconnu, parce que la création n'est pas imitation, même si la longue histoire des réalisations qui précède une œuvre, constitue le socle de son innutrition ^[10].

OUBLIER LE RÉPERTOIRE, EXPLORER LE VERTIGE ^[11]

Nous, qui souhaitons obtenir une forme d'émancipation, c'est donc en questionnant ce qui constitue notre répertoire que nous avons posé les fondements de nos hypothèses de recherche et de création. L'idée n'est pas d'abandonner le cheval, les sangles, ni les connaissances que l'on a à leur sujet, mais d'explorer outre des esthétiques normées, les potentialités expressives de chaque individu. Au risque de ne pas obtenir de reconnaissance, c'est cette volonté de découverte qui nous pousse à renouveler nos outils et recourir à des formes non catégorisables. Innover n'est pas ici notre préoccupation. En temps qu'artistes la création est vécue pour nous comme une obsession dont les motivations ne sont pas facilement identifiables. Chercher s'apparente à un jeu, permettant d'attiser une curiosité viscérale qui, par-delà le stade théorique, se matérialise par le corps. Dans le cadre de cette étude, c'est après l'observation de nos résultats respectifs en acrobatie et avec l'animal en scène que nous avons repéré des similitudes dans nos processus de création et en décrivons ici une synthèse.

9. Voir à ce sujet le dossier de presse « reprise de répertoire », Cnac, p. 7. En ligne : <https://fr.calameo.com/read/000499853725a1de73d60> ; consulté le 13 avril 2022.
10. Peter Kuon, Béatrice Laville, Élisabeth Magne et Susanne Winter (dir.), *Polémique, Provoquer, Scandaliser*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, « Eidolon », 2020, p. 7.
11. Inspiré de la citation « oublier l'agrès explorer le vertige » de Magali Sizorn, « Le trapèze fixe et ballant », dans les anthologies des arts du cirque en ligne : <http://cirque-cnac.bnf.fr/fr/acrobatie/aeriens/le-trapeze> ; consulté le 13 avril 2022.

Le point de départ est de réfléchir aux éléments qui constituent nos disciplines et de chercher à les modifier un à un. Pour les sangles, la force physique, la suspension verticale, la forme de l'agrès, le mouvement, la douleur, la gravité sont des axes sur lesquels il semble pertinent de travailler. Se détacher de l'agrès une fois au sol impose une manipulation technique. Les sangles aériennes sont normalement terminées par des boucles où l'on met les mains pour se suspendre. Supprimer cette partie permet alors de faire le lien entre le sol et les sangles. Pour augmenter cet effet, Paul a ensuite modifié un autre paramètre en positionnant les sangles en contact avec le sol (normalement les extrémités basses sont à 1,5 m). Ce rapprochement a permis d'explorer de manière concrète les liens entre le sol et l'espace aérien.

Si l'on peut modifier un agrès, la forme, la taille, le mode de pensée du cheval, quant à eux, ne peuvent pas changer. Ce qui peut changer c'est la relation que l'on a avec lui. C'est en formulant des statuts hybrides comme cheval-acteur, cheval-danseur ou cheval-objet que cette approche transdisciplinaire produit des formes inédites. Par exemple, lors d'une expérience à propos du cheval-décor, Listan et Luzio, nos deux compagnons équins, sont immergés dans une projection vidéo^[12]. Pendant qu'ils mangent dans leur pré, des rayures de lumière mouvantes découpent leurs corps. Tantôt mystérieux, tantôt monstrueux, tantôt cubique, ce dispositif donne à voir les chevaux tels des sculptures vivantes sans interagir physiquement avec eux.

Ces méthodes d'expérimentation en mouvement forment des hypothèses de recherche : si j'accroche mes mains et mes pieds aux sabots du cheval^[13], si je positionne les sangles à l'horizontale (normalement verticales), si on ne voit que nos pieds, si je cherche à transcrire une partition du sol aux sangles, si je propose au cheval de jouer du piano..., que se passera-t-il ?

Pour pouvoir observer les résultats de toutes ces hypothèses, il convient de les mettre en acte. Il n'existe pas de piano pour animaux ou de partition horizontale pour les sangles. C'est pourquoi nos processus respectifs empruntent des outils de natures variées dans d'autres disciplines. Par exemple : lors d'un workshop sur le travail de la chorégraphe Trisha Brown, c'est après avoir expérimenté sa méthode destinée à la création aléatoire en danse que Paul a adapté son énoncé aux contraintes des sangles : les chiffres correspondent à des points imaginaires sur ses sangles. Il en tire une suite aléatoire et doit aller toucher les différentes hauteurs désignées avec les parties de son corps qu'il peut choisir sur le moment : 16 352 = première hauteur avec le coude, sixième hauteur avec le genou gauche, etc. Il en résulte des postures de corps qu'il n'aurait pas eues intentionnellement et des chemins de mouvements inédits pour la discipline.

Dans le cas du cheval, nous avons pris pour point de départ des connaissances en éthologie cognitive. L'expérience du scientifique Heffner consiste à

12. <http://www.charlenedray.com/experimentations-111.html> ; consulté le 13 avril 2022.

13. Voir la performance *Et si on les avait dressés autrement ?* en ligne : <http://www.charlenedray.com/experimentations-89.html> ; consulté le 13 avril 2022.

déterminer la capacité du cheval à géolocaliser des sons. Lors de notre performance^[14], Listan qui entend un hennissement diffusé sur un haut-parleur derrière les spectateurs se met face au public et hennit à son tour pour communiquer avec le cheval « virtuel ». Cette situation produit un évènement spectaculaire sans que le cheval ait appris au préalable à répondre à ce stimulus. Au-delà d'une expérience scientifique, cette appropriation transforme le statut du cheval dressé qui, en hennissant, exprime autre chose que ces figures habituelles. Cependant, la mise en scène d'une expérience scientifique a mis notre compagnon dans des états de stress face à l'incompréhension de la situation.

En explorant la composante « souffrance physique » pour les sangles, Paul a exploré les notions de douleur et de contrainte en suspension. Pour cela, il a paru nécessaire d'observer du point de vue théorique ce qui se passait dans des pratiques extrêmes BDSM^[15] (bondage et suspension corporelle). Par exemple, des performeurs se suspendent dans les airs à l'aide de hameçons placés dans la peau à différents endroits du corps. Le bondage quant à lui, contraint les mouvements avec des cordages et pourrait en quelque sorte s'apparenter à certaines situations corporelles sur les sangles aériennes. Si l'engagement du corps et la sensation de celui qui le regarde sont spectaculaires, le répertoire formel de ces pratiques appliqué aux sangles induirait une lecture ambiguë qui ne donne pas à voir un corps acrobatique, mais soumis et statique. À quoi renvoie l'esthétique d'un corps souffrant ? Est-ce que la forme torturée ou prise au piège est systématiquement synonyme de mal-être ? En tant que spectateur, comment dissocier la mise en scène d'une douleur et une douleur réelle de l'acrobate ou du cheval ?

En dehors de l'entraînement et la répétition, ces approches pluridisciplinaires ont permis d'explorer des formes visuelles ou gestuelles innovantes pour nos disciplines. Cependant certaines de nos observations mettaient à mal les intégrités physiques des êtres vivants (stress, souffrance). Ces premiers résultats nous ont conduits à formuler une approche plus personnelle. En tenant compte d'une forme de bien-être du corps humain ou animal dans la création, l'idée n'est pas d'essayer tous azimuts. Entre savoir-faire et composantes scéniques, nous produisons des méthodes et outils hybrides que nous sélectionnons et adaptons à nos disciplines. C'est par la recherche scientifique que nous sommes capables d'identifier les éléments permettant de réunir les conditions de production d'une posture, une image, un mouvement.

Lorsque Johann Le Guillerm grimpe en même temps qu'il assemble des poutres de bois^[16], sa structure en forme de spirale pourrait s'apparenter à des agrès de cirque ou des savoir-faire rattachés aux équilibres sur objets. Pourtant, ces créations d'objets-sculptures ne permettent pas seulement de produire des figures. Leurs formes engendrent des situations corporelles qui vont au-delà du cirque, au-delà du risque et stimulent l'imaginaire. En ayant nous-mêmes choisi

14. Voir la performance <http://www.charlene-dray.com/experimentations-56.html> ; consulté le 13 avril 2022.

15. Voir à ce sujet l'article de Philippe Liotard, « Suspensions : Le corps à l'épreuve. Réflexions sur la genèse d'une pratique corporelle contemporaine », en ligne : <http://philippe-liotard.blogspot.com/2014/09/body-suspensions-le-corps-epreuve.html> ; consulté le 13 avril 2022.

16. Anne Quentin, *Johann Le Guillerm à 360°*, Arles, Actes Sud, 2009.

de ne pas nous fixer sur des outils, notre approche considère le dispositif scénique comme capable de produire des effets similaires. Pour poursuivre nos expériences spatiales, gestuelles, visuelles et narratives autour des sangles aériennes et du cheval sur scène, nous avons choisi d'ajuster, modifier, bricoler les outils qui composent l'espace de la représentation.

PLAISIR DE FAIRE, PLAISIR DE REGARDER

[...] j'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants^[17].

Lors d'une performance que Paul a mise en scène avec 115 étudiants en architecture^[18], il a éprouvé ce qu'on pourrait qualifier de frisson esthétique. Le projet s'est monté en seulement 2 jours. Le nombre de participants et le temps de création très réduit imposèrent d'inventer un dispositif capable de produire des images que ces non-danseurs, circassiens et acteurs pourraient facilement incarner. L'idée était simple : à un moment proposer une bataille de peinture bleue aux 115 étudiants et étudiantes vêtus de combinaisons intégrales blanches. L'une d'entre elles, elle aussi armée de peinture, voltigeait au-dessus du groupe. L'énoncé d'une bataille de peinture, la musique rock et la liberté donnée à ces étudiants a produit une forme d'énergie qui s'inscrit en dehors de toute représentation scénique conventionnelle. Lors du premier essai, Paul fut immédiatement saisi de voir apparaître en direct sous ses yeux, une performance qu'il n'avait que partiellement conçue dans sa tête et sur laquelle il n'avait aucun contrôle. Face à la beauté de la scène, il s'est trouvé à la limite des larmes. Il avait atteint l'expérience esthétique, pour reprendre l'expression de Jean-Marie Schaeffer^[19]. C'est pour ses moments qui provoquent l'extase, mais aussi la surprise, le dégoût ou l'incompréhension que nous continuons de créer et d'aller voir des spectacles. Considérant le dispositif scénique comme un outil, ce qui constitue notre savoir-faire artistique s'apparente alors aux arts visuels. Comment porter au regard ce que l'on a découvert, qui nous plaît et qui parfois relève de l'inframince ?

En invitant nos chevaux dans notre pratique artistique, nous n'attendons pas d'eux qu'ils soient opérants ou qu'ils réalisent correctement leurs exercices. À l'inverse, ce que l'on recherche est une forme d'émancipation de l'animal qui investit sa subjectivité, ses affects pour participer à l'œuvre. Lors d'une présentation publique nommée *HippoLab#2*, nous avons élaboré un dispositif scénographique permettant à nos partenaires équins de développer leur puissance d'agir selon différentes modalités d'interactions. L'extrait n° 124 que nous allons décrire est consultable en ligne^[20]. Le temps d'une heure, les chevaux deviennent musiciens. Des capteurs sur leurs jambes transmettent des signaux

17. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?* (2006), trad. fr. M. Rueff, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2007, p. 31.

18. Collectif Dessin envolé, Sandra Ancelot et Paul Warnery, ENSAB, 2021. Vidéo consultable en ligne : <https://vimeo.com/637874684> ; consulté le 13 avril 2022.

19. Jean-Marie Schaeffer, *L'Expérience esthétique*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 2015.

20. *Fraction performative HippoLab#2* consultable en ligne : www.charlenedray.com/experimentations-124.html ; consulté le 13 avril 2022.

en wifi. L'ordinateur réceptionne et convertit ces signaux en courant électrique provoquant des vibrations sur des instruments de musique. Jouant de concert, deux compositeurs modulent un synthétiseur analogique transformant l'espace acoustique en nature artificielle. Une projection crée des latences entre mouvements réels, passés, virtuels et vient troubler le temps.

C'est en découvrant les recherches du biologiste et artiste Louis Bec que nous avons développé cette expérience. En 1975, il invente la « technozoosémiotique ». Discipline résolument marginale, car issue de domaines parfois fictifs, son principe considère les technologies comme capables de répondre à des problèmes de communication entre espèces identiques et espèces différentes. En dehors du dressage et de sa spectacularisation, cette performance tend à établir une forme de dialogue entre les chevaux et les spectateurs. Leur simple présence et l'ensemble de leurs propositions se rattachent à ce que le biologiste Adolph Portman nomme « l'expressivité de la forme animale^[21] ». C'est parce que nous avons totalement abandonné le répertoire de l'art équestre que nos résultats créent de nouveaux paradigmes du cheval au XXI^e siècle.

Semblable à l'art expérimental engagé dans une pratique de l'entropie, du laisser-faire, le cœur de l'œuvre est un jaillissement de l'apparaître sans fin et sans origine. Alors oui, c'est du cirque. Celui qui ne parle pas. Celui qui ne cache rien. Celui qui déjoue les attendus. Celui qui reste insaisissable. Celui qui invite, l'air de rien, à « s'émerveiller devant des choses que tu n'as jamais vues » et que tu ne reverras peut-être jamais. Et aussi celui que nous inventons encore, dans lequel le bricolage, le raté, le statique, le lent est source de plaisir esthétique pour celui qui le fait et celui qui le regarde.

21. Valérie Glansdorff, « L'expressivité de la forme animale chez Adolf Portmann : traduire plutôt qu'interpréter », *Eikasia revista de filosofia*, octobre 2014.