

Le Cirque du Soleil à Hollywood : retour sur *Iris*

Louis Patrick Leroux

Numéro 148 (3), 2013

Hors de Montréal, *point de salut* ?

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/70195ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Leroux, L. P. (2013). Le Cirque du Soleil à Hollywood : retour sur *Iris*. *Jeu*, (148), 155–159.

LOUIS PATRICK
LEROUX

LE CIRQUE DU SOLEIL À HOLLYWOOD : RETOUR SUR *IRIS*

Investir (à) Hollywood

Iris a été créé en septembre 2011 au complexe récréotouristique de Highland & Hollywood. J'ai assisté à deux avant-premières ainsi qu'à la dernière, le 19 janvier 2013. Le spectacle avait été écourté d'une quarantaine de minutes, l'entracte, éliminé, et certains numéros languets avaient été condensés. Si, sur scène, le spectacle s'affinait, dans la salle, des sections entières étaient restées invendues. La promesse du développement urbain d'Hollywood avec, comme pierre angulaire, le spectacle du Cirque du Soleil en résidence onze mois par année, dans le théâtre qui accueille annuellement les Oscars, n'a pas su se matérialiser. Au lendemain du dernier rideau d'*Iris*, j'ai eu envie de revenir sur cette création que plusieurs Québécois n'ont pas eu l'occasion de voir. Tout en étant résolument un « produit » du Cirque du Soleil conçu pour habiter et refléter la scène des Oscars, *Iris* m'a étonné par la cohésion inattendue de sa riche proposition artistique, puisant à l'univers ludique de Philippe Decouflé.

Le Cirque du Soleil a développé sa signature artistique en grande partie grâce à Franco Dragone. S'est ensuivie une période de création frénétique de nouveaux spectacles (permanents et pour la tournée). Cette période correspondait à l'intégration de metteurs en scènes québécois issus du théâtre (Robert Lepage, Dominic Champagne, René Richard Cyr, Fernand Rainville, Gilles Maheu, François Girard). La présence de Philippe Decouflé, un chorégraphe français habitué des réseaux des festivals et des théâtres nationaux, aurait pu étonner, si ce n'eût été du coup d'éclat, en 1992, de sa mise en scène des festivités d'ouverture des Jeux olympiques d'Albertville, fort remarquées pour leur caractère fantasque et circassien, qui avait une parenté certaine avec l'univers visuel du Cirque du Soleil.

Kaléidoscope, Iris, Ilris et Iris:* *A Journey Through the World of Cinema

Pendant quinze ans, Decouflé et le Cirque du Soleil auraient entretenu un dialogue créateur empreint de détours et de

retards inattendus. Le chorégraphe a d'abord créé, en France, un spectacle intitulé *Iris* (2003), puis *Illris* (« deux Iris », 2004). Ces spectacles, misant sur des danseurs japonais, chinois et français, tout en combinant des éléments de cirque, notamment des clowns et des acrobaties, reposaient sur un climat enchanteur de juxtapositions inattendues. Le choc des cultures se conjugait par un habile jeu de surimpositions d'images scéniques, cadrées, captées et projetées en contrepoint visuel sur des écrans avec lesquels les danseurs étaient placés dans une véritable composition tridimensionnelle. Ces deux productions n'étaient pas sans rappeler l'esprit de *Kaléidoscope* (1955) d'Alwin Nikolais, le mentor américain de Decouflé.

L'Iris du Cirque du Soleil à Los Angeles n'est pas la même œuvre de pointe que celle développée plus tôt par Decouflé, mais elle en demeure la proche parente circassienne clairement adressée au grand public, avec une trame sonore hollywoodienne « reconnaissable », signée Danny Elfman. Il y avait longtemps que le Cirque du Soleil nous avait offert un spectacle aussi achevé et doté d'un langage scénique clairement assumé, à la fois instinctif et cérébral, un langage rompu à l'analogie et à la parataxe. Cela aurait pu dérapier dans la mièvrerie bon enfant, mais il y a eu une véritable rencontre entre le créateur et le Cirque.

In Motion We Trust

Le public, en arrivant au complexe Highland & Hollywood, ne peut s'empêcher de faire son cinéma sur le tapis rouge maintes fois croqué et enfin déroulé devant lui. Un brouillage du vrai et de l'illusoire s'effectue dès le grand escalier. À l'intérieur du Théâtre Dolby, sur le plateau, de chaque côté de la scène, se trouvent des tableaux carnavalesques d'un Monsieur Loyal dont la bouche grande ouverte laisse présager des scènes de Polichinelle et des jeux d'ombres. Au centre, un luxueux cadre de scène à l'italienne avec, à sa cime, une frise du ciel arborant un médaillon sur lequel est inscrit « *In Motion We Trust* » tourne en dérision la profession de foi théocratique du dollar américain, tout en rappelant que le cinéma est né des images en mouvement – les *motion pictures*. Ces clichés reposent sur le mouvement inéluçable de la caméra et le mouvement répété, parfois en différé, des corps sur scène. Le médaillon se révélera également un judas par lequel les personnages observent la salle, rappelant le film *Cinéma Paradiso*.

Le décor de Jean Rabasse, un collaborateur habituel du metteur en scène, est à la fois lourd et ludique. Il flirte sans complexe avec un rococo hollywoodien – un trop-plein visuel qui permet au spectateur de basculer dans l'univers des égarements et du divers.

Les personnages

Suivant le modèle des autres productions en résidence du Cirque du Soleil, 72 artistes de plusieurs nationalités et disciplines investiront la scène et livreront un spectacle dont l'ossature repose sur trois récits croisés. Le premier récit est celui de Buster, héros malgré lui, prototype au Cirque du Soleil du jeune homme quelconque, qui se découvrira de multiples talents en poursuivant sa quête extraordinaire, soit celle de se faire remarquer par la belle Scarlett. S'imbriquera ensuite le récit de l'improbable producteur hollywoodien français (Stéphane Chivot) : tout en paroles, en gauloiseries et à l'accent emphatique, il sera tantôt producteur, tantôt protecteur de Scarlett, tantôt commentateur ou animateur-présentateur lors d'un pastiche assez réussi de la cérémonie des Oscars impliquant le public (et rappelant la formule d'improvisation contrôlée qu'on retrouvait dans *Banana Shpeel* (2009-2010), le vaudeville du Cirque du Soleil qui n'a jamais vraiment décollé malgré ses essais à Chicago, Toronto et New York). Le troisième récit est celui des acteurs d'époques distinctes cherchant leur place à Hollywood : d'abord, de l'époque dorée, cette Scarlett jouée par plusieurs individus, jeune femme muette aux cheveux platine – objet de désir et lieu de convergence des diverses quêtes. Ensuite, notre contemporain cynique et désabusé, l'acteur Allan Smithy (Eric Davis), qui sombrera encore plus bas en s'improvisant scénariste (transsexuel, qui plus est), dont personne ne veut les histoires. Son humour reposera sur la frustration comique de son parcours inévitable de perdant.

Analogies et juxtapositions

L'organisation du spectacle se fait par analogie, par juxtapositions. Le récit des « personnages » décrits ci-dessus croise les numéros traditionnels pourtant bien intégrés visuellement et thématiquement. Il ne s'agit pas d'une traditionnelle dramaturgie de numéros circassiens, ni tout à fait d'une dramaturgie-fiction, mais bien d'une suite de moments permettant la rencontre, le frottement d'univers dissemblables. La dramaturgie repose à la fois sur les possibles du corps en mouvement et sur les regards (par jeux de perspectives et de cadrages) qu'on porte sur lui. Les acrobates virevoltent, les personnages robotisés côtoient les clowns, les trapèzes sur benji descendent du ciel, les acrobates icariens ludiques défient la gravité à l'écran puis, dans un moment de transition confondant projection et prestance scénique, ils sont bien devant nous, en chair et en os.



Iris, mis en scène par Philippe Decouffé (Cirque du Soleil, 2011-2013). Costumes : Philippe Guillotel. © Cirque du Soleil.

Les juxtapositions visuelles ne sont pas toujours heureuses, comme ce passage, en théâtre d'ombres, d'un pastiche du *Lion King* vers un numéro de contorsion (« *Snake Woman* ») exotique rappelant le flou ethnographique, la mise à distance « fétichisante » (*othering*) qu'on retrouvait également dans certains numéros de *Totem*. Les cultures « autres » sont présentées comme étant primitives, ce qui n'est pas sans poser problème. En revanche, l'exécution technique est impeccable, et l'utilisation des effets de l'infrarouge tend vers une abstraction de la forme : le lotus contorsionné à quatre n'est plus qu'un seul corps évoquant les œuvres « primitivistes » de Léger et de Picasso (revalorisant, du coup, le « primitif »). Tout au long du spectacle, notamment lors du numéro de contorsion et de la séquence dansée (« *Patterns* »), on se laisse étonner par l'habile intégration de la vidéo, d'effets d'infrarouge, de délais programmés, de traînées visuelles, de farandoles colorées devenues à la fois traces et échos d'un mouvement, à la manière des tableaux des futuristes italiens qui illustraient d'abord et avant tout le mouvement.

La réflexion de Decouflé sur le mouvement capté rejoint celle de Muybridge et passe par la démonstration par séquences d'images figées et déconstruites. Dans le numéro « *Pellicule* », le metteur en scène propose un décor à sept cadres identiques. Dans chaque cadre une minuscule chambre d'hôtel et deux portes par lesquelles les personnages entrèrent et sortiront. Chaque cadre mettant en scène un événement identique sera capté. Il y aura sept Scarlett fuyantes, sept hommes aussi, mais une seule comédienne comique qui brisera la symétrie visuelle et qui, du coup, la rendra d'autant plus cinématographique. Le principe est assez simple, mais son exécution difficile – l'effet sera réussi grâce à la rigueur et à la précision de la chorégraphie.

Défense et illustration du cinéma et de son univers déglingué

Après une première partie analogique où l'on fait la démonstration et la déconstruction des éléments constitutifs des *motion pictures*, on passe, dans la seconde, à l'illustration des pratiques grandiloquentes et parfois malheureuses du monde du cinéma.

Allan Smithy s'est fait poser des seins dans l'espoir de se distinguer par sa singularité. Il propose au producteur et à Scarlett un scénario : « Deux chirurgiens plastiques tombent amoureux, mais n'arrivent pas à se reconnaître. » À la suite des commentaires et des suggestions du producteur, le scénariste poursuit son travail de démolition et d'accommodement, jusqu'à ce que l'œuvre monstrueuse devienne l'improbable récit de la rencontre d'un vampire et d'un zombi lors d'un accident de voiture. Le clin d'œil à l'hybridation alambiquée

pourrait également être autoréférentiel... Il demeure que la scène qui suit rendra spectaculaire l'orgie des croisements génétiques devant une toile peinte à l'ancienne, des artisans et des peintres se livrant à des acrobaties et à des jeux de planche coréenne grisants. Les danseurs surgissent parmi les acrobates, et une quarantaine d'artistes offre une chorégraphie d'ensemble digne des meilleurs et plus excessifs spectacles de Broadway, revues par Hollywood. L'effet du trop-plein est d'un ridicule sublime et vient à véritablement couper le souffle.

La séquence en deux temps intitulée « Film noir/*Pursuit* » et « *Rooftops* » constitue un autre moment fort du spectacle, tant par son hommage au film noir que par son inventivité scénique et par les prouesses des athlètes sur les trampolines. La dernière exécution sur trampoline de cette ampleur et créativité remonte au numéro de *speed track* et de trampoline de *la Nouba*. On sent la main de Shana Carroll et de Sébastien Soldevila, des *7 doigts de la main*, sur la précision des acrobaties, et le regard sans compromis de Philippe Decouflé sur la séquence chorégraphique.

Le numéro de trampoline en hommage au « noir » (présenté sur un décor de gratte-ciel sur ascenseurs et dont les fenêtres rappellent des images tout droit sorties d'un film de Hitchcock) constitue, avec les acrobates icariens (« Kiriki », un numéro rendant hommage à un film muet français du début du XX^e siècle faisant bon usage du trucage acrobatique que Decouflé avait déjà exploré précédemment) et la finale des trapèzes ballants sur benji descendus du plafond, un temps fort du condensé de quatre minutes d'*Iris* présenté en direct lors de la cérémonie des Oscars de 2012.

Le Cirque du Soleil clôt son aventure hollywoodienne avec un spectacle important qui mériterait d'être repris ailleurs. On imagine bien *Iris* à Disneyland Paris, où Decouflé attirerait peut-être autant que le Cirque du Soleil. Disney est déjà un partenaire de longue date du Cirque du Soleil, avec *la Nouba* à Orlando et, jusqu'à récemment, *Zed* à Disney Tokyo.

La rencontre du Cirque du Soleil et de Philippe Decouflé aura donné naissance à une œuvre complexe et sans complaisance. Après de récentes productions quelconques au service d'autres « marques » (Criss Angel, Elvis, Michael Jackson), il faisait bon de retrouver la compagnie qui a créé *O* et qui a déjà su accorder le temps de maturation nécessaire à ses spectacles nés d'un processus créateur plutôt que d'un carnet de commandes et d'une série d'efforts de mise en valeur d'une marque constamment mise en marché. Heureusement qu'on voudra rentabiliser l'important investissement, ce qui donnera peut-être une nouvelle vie à *Iris*. Eh oui, le commerce peut parfois être au service de l'art. ■



Iris, mis en scène par Philippe Decouflé (Cirque du Soleil, 2011-2013). Costumes : Philippe Guillotel. © Cirque du Soleil.