

h e t s [i e s]

Haute école de travail social
[institut d'études sociales]
Genève



TRAVAIL
DE
BACHELOR

LE CIRQUE : UN LABORATOIRE DE L'IDENTITÉ DE GENRE POUR LES ADOLESCENT-E-S

Travail effectué dans le cadre de la formation HES, présenté par :
Muriel BALET, PT07, filière éducation sociale

Sous la direction de Roland Junod

Genève, juin 2011

Les propos et opinions émis dans ce travail n'engagent que leur auteure

Résumé

LE CIRQUE

UN LABORATOIRE DE L'IDENTITÉ DE GENRE POUR LES ADOLESCENTS

Cette recherche propose de découvrir comment des adolescent-e-s apprenti-e-s artistes de cirque jouent avec leur identité de genre en construction. Suivons donc quelques jeunes artistes en herbe qui s'essayent à divers personnages au centre de la piste, sous le regard du public.

Pendant l'adolescence, tous les jeunes façonnent et refaçonnent leur identité de genre. Toutefois, cette construction a déjà commencé dès leur naissance et va se poursuivre tout au long de leur vie. Pour des jeunes artistes de cirque, comment cette identité particulière se déploie-t-elle sous les feux des projecteurs, exposée au regard d'autrui? Et qu'en est-il derrière le rideau, dans les coulisses, de leur rapport à eux-mêmes ?

La lecture de ce travail devrait permettre d'apercevoir comment cette identité de genre revêt différents costumes et parfois se maquille pour peut-être jouer avec divers archétypes du masculin et du féminin : l'Homme Fort, la Femme Fatale, etc. A travers ce jeu, pourrait-il s'élaborer différentes possibilités d'être une femme ou un homme en devenir ?

Une immersion d'une année dans une école de cirque va permettre d'observer un groupe d'adolescent-e-s pendant les entraînements, lors de la construction des numéros, dans les vestiaires, mais aussi sur la piste. Une analyse de quelques uns de leurs numéros filmés proposera un aperçu de l'identité de genre « imaginaire » qu'ils et elles donnent à voir au travers de leur personnage dans le cadre du spectacle. Puis la confrontation à leur image vidéo conduira à percevoir comment ils et elles se positionnent en regard de ces images du masculin et du féminin. Car, de même qu'il y a le personnage que l'on joue devant le public, de même il y a l'identité que l'on montre aux autres. Cependant, si le personnage n'est pas le fidèle reflet de la personnalité de l'artiste, l'image que l'on donne de soi ne traduit pas non plus forcément la personne que l'on estime être.

Mots-clés : cirque, identité de genre, adolescence, sociologie, sociologie du sport, féminisme, corporéité.

Remerciements

Un immense merci :

A Roland Junod, pour son accompagnement

Aux jeunes du cirque, pour leur confiance et leur enthousiasme

Au staff de moniteurs du cirque

Aux parents et bénévoles du cirque

A Clothilde Palazzo-Crettol pour la contagion de son enthousiasme en cours et pour ses précieuses pistes bibliographiques

A Félicien et Thierry pour leurs magnifiques photos

A Gilbert et à mon papa pour leurs caméras

A Lucie et à ma maman pour les relectures, corrections et remarques

A Renée, pour m'avoir encouragée à persévérer dans le domaine du cirque depuis si longtemps, et encore aujourd'hui

A Romaric enfin, pour son soutien psychologique, énergétique, logistique, humoristique, gastronomique et amoureux, sa patience et sa confiance inébranlables.

Table des matières

<u>1. INTRODUCTION</u>	6
1.1. EXPOSÉ DE LA RECHERCHE	6
1.2. AVERTISSEMENT	7
1.3. MES MOTIVATIONS	7
1.4. LES LIENS AVEC LE TRAVAIL SOCIAL	9
1.5. LE TERRAIN ET LA POPULATION	10
1.6. LES OBJECTIFS DE CE TRAVAIL DE RECHERCHE	11
<u>2. METHODOLOGIE</u>	13
2.1. CADRE METHODOLOGIQUE	13
2.2. CONSTRUCTION DE L'OBJET DE RECHERCHE	14
• EXPOSÉ DE LA PROBLÉMATIQUE	14
• LA QUESTION DE RECHERCHE	15
• LES QUESTIONS SECONDAIRES	15
• LES SUPPOSITIONS ET LES À PRIORI	15
• LES HYPOTHÈSES DE RECHERCHE	16
• APERÇU DU CADRE THÉORIQUE	16
2.3. DEMARCHE	16
• RÉAJUSTEMENTS PRÉALABLES	16
• MÉTHODE D'ENQUÊTE UTILISÉE ET DIFFICULTÉS RENCONTRÉES	17
2.4. CADRE ETHIQUE	18
<u>3. APPROCHE THÉORIQUE</u>	20
3.1. INTRODUCTION	20
3.2. CIRQUE	20
• HISTOIRE DU CIRQUE	20
• HISTOIRE CONTEMPORAINE DU CIRQUE	23
• LE CIRQUE ADAPTÉ	25
• LE CIRQUE ÉDUCATIF (HOTIER 2003)	26
3.3. LE JEU D'ACTEUR	28
3.4. GENRE ET CONCEPTS	30
• INTRODUCTION	30
• LE CONCEPT DE GENRE	30
• LA CONSTRUCTION DE L'IDENTITÉ DE GENRE	31
• L'ADOLESCENCE	33
• LES STÉRÉOTYPES DE GENRE	34
• LA CORPORÉITÉ	35
• HEXIS CORPORELLE	35
3.5. RENCONTRE CIRQUE ET GENRE	36
• FEMMES ET HOMMES DANS L'HISTOIRE DU CIRQUE	36
• « LES RAPPORTS SOCIAUX DE SEXE DANS LE DOMAINE DU SPORT » (LABERGE 2004)	36
• « REPRÉSENTATIONS « GENRÉES » ET SEXUATION DES PRATIQUES CIRCASSIENNES EN MILIEU SCOLAIRE » (GARCIA 2007)	37

- « TRANSFORMATION DES ARTS DU CIRQUE ET IDENTITÉS DE GENRE » (SIZORN, LEVEFRE 2003) 38
- CONNOTATIONS SEXUÉES 40

4. ETUDE EMPIRIQUE **42**

4.1. ENQUÊTE DE TERRAIN **42**

- QUELQUES CHIFFRES 42
- LE VESTIAIRE DES FILLES 43
- RITUELS D'ENTRAÎNEMENT ET ÉCHAUFFEMENT 44

4.2. RÉSULTATS OBTENUS **46**

- OBSERVATION DE NUMÉROS FILMÉS ET ANALYSE 46
- ENTRETIENS ET ANALYSE 52
- MISE EN PERSPECTIVE DES OBSERVATIONS AVEC LES ENTRETIENS 60
- RÉFLEXION SUR LA NÉGOCIATION DES NORMES GENRÉES DU CIRQUE 64

4.3. SYNTHÈSE DE L'ANALYSE **65**

5. CONCLUSION **67**

5.1. RETOUR SUR LA QUESTION DE RECHERCHE **67**

5.2. RETOUR SUR LES QUESTIONS SECONDAIRES ET HYPOTHÈSES **68**

5.3. LES LIMITES DE LA RECHERCHE **70**

5.4. QUESTIONNEMENTS SOULEVÉS ET PERSPECTIVES **72**

5.5. APPORTS DE LA RECHERCHE **74**

6. ANNEXES **76**

ANNEXE 1. PETIT LEXIQUE CIRCASSIEN **76**

ANNEXE 2. GRILLE D'OBSERVATION DES ENTRAÎNEMENTS **78**

ANNEXE 3. GRILLE D'OBSERVATION DES NUMÉROS FILMÉS **79**

ANNEXE 4. GRILLE D'ENTRETIEN **80**

7. BIBLIOGRAPHIE **81**

1. INTRODUCTION

1.1. EXPOSÉ DE LA RECHERCHE

Au jour d'aujourd'hui, la réflexion féministe sur le genre s'est étendue non seulement à la recherche académique provenant de divers horizons théoriques, mais aussi au champ politique et social à travers des associations telles que « Ni putes ni soumises » ou encore le Service cantonal pour la promotion de l'égalité. A côté de cette évolution sociale des questions de genre en direction d'une réflexion et d'une ouverture, les adolescent-e-s d'aujourd'hui ne semblent pas clairement affranchi-e-s de la pression sociétale autour d'une identité de genre normative. Les médias tels que la publicité et les clips véhiculent et renforcent le sexisme et le machisme. Une jeune fille se doit d'être féminine, de soigner son apparence, de mettre en avant sa sensibilité, de papoter avec ses copines, de porter des strings, de sortir avec un garçon, sans quoi elle est considérée par ses pairs comme un « garçon manqué ». Un jeune homme se doit d'être viril, de faire du sport, de ne pas exposer ses sentiments, de se conformer à un comportement « masculin », de consommer de la pornographie, sous peine d'être classé par ses pairs dans la catégorie dominée des sous-hommes : les « femmelettes » ou les « pédés ». La question est donc de comprendre comment la jeunesse actuelle parvient à concilier ces messages sociaux contradictoires, entre ouverture sociale et pressions normatives, pour construire son identité de genre. Et qu'en est-il de l'impact de la personnalité dans cette construction identitaire sexuée, qui différencie chaque jeune et pourrait permettre de se distancier des modèles médiatiques ?

Ce travail de Bachelor s'intéresse aux adolescent-e-s et à la construction de leur identité de genre dans un contexte spécifique : le cirque. Le cirque a grandement évolué, s'inscrivant dans un contexte social en mutation où les repères artistiques et sociaux sont remis en question depuis les années 60-70. Cet art populaire suit par là l'évolution de la réflexion sur les questions de genre. Cette transformation du cirque rend aujourd'hui possible de présenter différentes images de l'Homme et de la Femme en accord ou en rupture avec les normes sociales. Cette recherche a pour objectif d'explorer la construction de l'identité de genre chez les adolescent-e-s qui pratiquent le cirque, mais aussi indirectement d'expérimenter des outils de réflexion pour le travail social auprès des jeunes. L'angle théorique pour aborder le lien entre le cirque et l'identité de genre sera le regard sociologique. En effet, la recherche féministe et la sociologie du sport permettront de comprendre les mécanismes de la construction identitaire sexuée et de mettre en parallèle celle-ci avec une activité artistique et sportive telle que le cirque. Cette grille de lecture nous guidera pour repérer les indices de la construction de l'identité de genre.

C'est d'abord l'univers du cirque qui sera abordé dans ce travail, en le questionnant sous l'angle du genre par le biais d'une investigation théorique de l'histoire genrée du cirque et de la sociologie du sport. Puis, suivra une partie sur les concepts qui permettent de repérer et d'analyser la construction identitaire sexuée. La partie empirique se constituera d'une enquête qualitative et exploratoire autour du jeu de quelques adolescent-e-s avec leur identité de genre. Cette exploration s'organisera à partir de l'observation de jeunes artistes dans une école de cirque. Ils et elles créent des personnages, construisent des numéros de cirque, puis se mettent en scène sous chapiteau, devant le regard du public. Nous tenterons de discerner des indices de l'identité de genre qui vont nous permettre finalement de définir différentes formes identitaires sexuées ainsi que différentes fonctions du cirque dans la construction de l'identité de genre par les jeunes artistes de cirque.

1.2. AVERTISSEMENT

Pour aider le lecteur dans la compréhension de l'univers du cirque et parfois de ses spécificités langagières, j'ai réalisé un petit lexique circassien qui se trouve en annexe 1. Les mots qui y sont définis sont accompagnés dans le texte d'un astérisque.

A l'instar d'Hugues Hotier (2003, p. 39) : « [...] par « *pratique du cirque* », on entend non seulement le travail, l'entraînement aux disciplines circassiennes, mais aussi et probablement surtout le spectacle, la représentation » ; j'ai orienté mon enquête principalement sur la dimension de spectacle, en laissant une place légèrement plus secondaire à l'entraînement. Ce choix est en lien avec mes hypothèses de recherche, basées sur la spécificité de la représentation devant un public.

Enfin, pour éviter les répétitions, j'ai utilisé parfois indifféremment les termes *construction de l'identité de genre* et *construction identitaire sexuée*, avec une préférence pour le premier. Dans la littérature féministe, selon les époques et les mouvements, on parle tantôt d'identité de genre (courant anglo-saxon), tantôt d'identité sexuée (courant francophone). J'ai choisi de suivre Christine Mennesson (2005, p.67) en empruntant aux deux appellations, étant entendu que chacun de ces termes traduit la notion de construction sociale des différences entre les hommes et les femmes.

1.3. MES MOTIVATIONS

Pourquoi le cirque ?

Parallèlement à mes études en travail social, j'assume la fonction de monitrice dans une école de cirque depuis de nombreuses années. Avant cela, j'ai été moi-même élève-artiste dans cette même école. Le cirque est un domaine important pour moi tant dans mon enfance, mon adolescence, que dans ma vie adulte, privée et professionnelle. Effectivement, au niveau professionnel, je cherche un moyen de relier ma formation de travailleuse sociale avec mon expérience circassienne*. Et pour cela, j'ai envie d'expérimenter comment le cirque peut être mis en parallèle avec des questions propres au domaine social.

J'ai effectué ma première formation pratique dans un externat pédago-thérapeutique qui accueille des enfants présentant des difficultés dans leur développement psychique et comportemental. Pour la traditionnelle fête de Noël, l'équipe a souhaité monter un spectacle de cirque avec les enfants, pour leurs parents. J'ai donc eu l'occasion de transposer mes compétences acquises dans le domaine du cirque à celui de l'éducation sociale dans le champ des troubles psychiques infantiles. Le résultat a été très positif surtout au niveau de l'impact sur les enfants. La dimension de mise en scène et le dispositif de spectacle ont permis non seulement à certains enfants de dépasser pour un moment leurs difficultés en se laissant porter par l'énergie du groupe et la créativité de l'activité, mais aussi aux parents de porter un regard différent sur leurs enfants ; certes ils ont des troubles importants, mais ils peuvent aussi montrer leurs capacités et émerveiller leurs parents. Cette expérience m'a confortée dans l'idée qu'un lien entre cirque et travail social peut s'avérer intéressant.

Le cirque comme toile de fond pour ma recherche me permet aussi d'aborder un autre de mes thèmes privilégiés : le corps. A mes yeux, le corps est le théâtre de nombreux enjeux significatifs pour l'éducation sociale : le corps comme moyen d'expression et de

communication, le corps comme marqueur d'identité (sexuée, mais aussi culturelle, relative au statut social ou à la génération, etc.), le corps comme vecteur de lien social, le corps qui change à l'adolescence, le corps capable de prouesses, etc. Par ailleurs, j'ai l'intuition que le cirque est un lieu où ces enjeux peuvent s'élaborer.

Pourquoi les adolescent-e-s ?

Lors d'un cours de l'HETS-IES sur la psychopathologie et l'adolescence, nous avons pris un temps pour repenser à notre propre adolescence. J'ai alors pris conscience que le cirque est la seule activité extrascolaire que j'ai poursuivie depuis l'enfance, pendant l'adolescence et encore jusqu'à aujourd'hui. J'ai traversé ma crise de l'adolescence en maintenant le cap du cirque. J'y ai trouvé un cadre contenant dans lequel j'ai pu vivre et expérimenter différents enjeux de l'adolescence : relations sociales (avec ceux de mon âge, avec les plus grands, les plus jeunes, les adultes), intégration/exclusion, sentiment d'appartenance, perception de mon corps et de son évolution, image de moi, confiance en moi, identité, épanouissement, évolution dans les responsabilités. Le cirque a donc été un élément-clé dans mon adolescence. J'ai fait alors l'hypothèse que cela pouvait être de même pour d'autres adolescent-e-s. Mais j'ai aussi réalisé qu'il est impossible de démontrer qu'un ou l'autre de ces enjeux se serait déroulé différemment sans avoir jamais pratiqué le cirque.

Mais n'est-ce pas plutôt l'adolescence qui est une période-clé dans la vie de chacun-e ? Et selon les différents parcours de vie, certains jeunes la mettent en scène plutôt dans le cadre familial ou scolaire, d'autres dans leur groupe de pairs et d'autres dans leurs activités extrascolaires. Les adolescent-e-s représentent un public important de l'éducation sociale. J'ai pourtant l'impression d'avoir peu travaillé sur ce public ciblé durant ma formation. J'ai donc saisi l'opportunité d'axer mon travail de Bachelor sur cette population, afin d'étendre mes connaissances professionnelles.

Pourquoi la question de la construction de l'identité de genre ?

Tout en réfléchissant au thème de ma recherche, j'ai suivi à l'HET-IES deux cours qui m'ont fortement marquée et influencée pour mon choix. Premièrement, il s'agit dans le module G Inter Orientation 2009 du cours « Interculturalité et action contre le(s) racisme(s) dans le travail social », donné par Monique Eckmann et Julie Dalkiewicz. Cette dernière a consacré une partie de son enseignement sur les questions de genre. J'ai alors constaté à quel point la réflexion sur les rapports de genre peut être une piste d'action pertinente dans divers champs du travail social.

Deuxièmement, lors du module Oasis 2009-2010, j'ai eu l'occasion de suivre à Sierre le cours « Le corps dans tous ses états : corporéité et enjeux sociaux de la souffrance », donné par la sociologue Clothilde Palazzo-Crettol. Là aussi, j'ai éprouvé un grand intérêt pour le thème du genre et plus précisément pour les chapitres consacrés au processus de sexualisation des corps, au regard sociologique sur le sport et à la mise en scène des corps. J'ai pris conscience que le féminin et le masculin sont des constructions sociales et j'ai mieux compris les enjeux du féminisme. J'ai surtout affiné mes objectifs pour ce travail de Bachelor en ciblant sur la base de ces questions de genre : la construction identitaire sexuée. En parcourant la bibliographie de ce cours, j'ai été attirée par une recherche de Magali Sizorn et Betty Lefevre qui relie identité de genre féminin et arts du cirque. Cela a confirmé l'orientation que je voulais donner à mon travail.

Je pense que malgré les luttes féministes et les acquis pour la société, les inégalités entre hommes et femmes persistent. Cependant je ne souhaite pas orienter mon travail sur les rapports de pouvoir ou de domination ; il y a déjà beaucoup d'écrits à ce sujet, notamment dans les recherches féministes en sociologie du sport. Je n'ai pas plus envie de considérer la question de genre dans le sens d'une restriction identitaire féminine. La bicatégorisation « homme/femme » enferme tout autant les femmes que les hommes dans une identité de genre à laquelle ils doivent se conformer. La question de donner une image de soi correspondant aux normes sociales du masculin ou du féminin semble tout aussi cruciale chez les filles que chez les garçons, et particulièrement à l'adolescence. Ce qui m'intéresse avant tout c'est cette identité de genre en construction et peut-être mise en question chez les adolescent-e-s.

1.4. LES LIENS AVEC LE TRAVAIL SOCIAL

Le choix de la population de ma recherche –les adolescents– rejoint un public important du travail social. De manière générale, le travailleur-euse social-e rencontre le-la jeune dans une période difficile. En plus de la transition entre l'enfance et l'âge adulte, l'adolescent-e peut être en situation familiale, sociale et/ou psychologique compliquée et le travail de l'éducateur-trice réside dans l'accompagnement à comprendre et traverser ces difficultés. Par un travail sur le réseau personnel du jeune, l'éducateur-trice va chercher à mettre en évidence des points d'appuis possibles, des ressources, des points de repères, des moteurs pour l'adolescent-e. Pour les jeunes qui le pratiquent, le cirque peut constituer une partie de ce réseau et donc potentiellement offrir des points d'appuis.

La construction identitaire est un thème spécifique à l'éducation sociale. Accompagner un-e adolescent-e dans sa socialisation, dans sa recherche de reconnaissance, dans sa construction d'estime de soi, dans la construction de sa personnalité et de son identité de genre sont des activités éducatives. Toutefois, ces étapes constitutives de l'identité ne se déroulent pas seulement dans des lieux explicites du domaine du travail social (foyers, maisons de quartiers, centres de jours, etc.). Elles relèvent d'un processus dialogique qui se construit à partir de toutes interactions, tout le temps et partout : à l'école, à la maison, avec le groupe de pairs, ou encore lors des loisirs, etc. Pour cette recherche, j'ai décidé de me centrer sur la construction de l'identité de genre des jeunes lorsqu'elle est mise au travail dans un de leurs loisirs : le cirque.

L'univers du cirque et celui de l'éducation sociale me paraissent avoir beaucoup de points communs et de parallèles possibles au niveau de ce qu'ils touchent dans le travail avec des enfants et des adolescent-e-s. En France, les potentialités sociales du cirque semblent plus développées qu'en Suisse. Par exemple, le cirque est très souvent proposé dans les cours d'éducation physique et sportive. Cette pratique semble par ailleurs jouer un rôle intéressant pour la réinsertion et la remédiation scolaire. *Le Cirque éducatif* est un modèle français de l'utilisation du cirque à des fins pédagogiques, éducatives et sociales. *Le Cirque Adapté* est un concept également français qui illustre lui aussi la dimension sociale du cirque. Il s'agit de proposer l'activité du cirque à toute population touchée par une problématique sociale. Les professionnel-le-s du domaine santé-social ont d'ailleurs la possibilité de se former à la pédagogie du *Cirque Adapté*. Ces deux modèles de *Cirque Adapté* et *Cirque éducatif* vont être développés dans le chapitre 3.2.

Ce travail de recherche s'appuie sur un regard sociologique. C'est un outil théorique intéressant pour le travail social car la sociologie permet de questionner le genre. Cette

réflexion me paraît essentielle pour la construction identitaire, mais aussi pour la relation à l'autre et l'apprentissage de la citoyenneté. Le thème, la population, le terrain et l'orientation théorique de ma recherche présentent donc des questionnements ou intérêts communs avec le domaine de l'intervention sociale, et plus particulièrement celui de l'éducation sociale.

1.5. LE TERRAIN ET LA POPULATION

« L'implication corporelle des élèves dans les apprentissages et l'existence de certaines pratiques à connotation genrée marquée (gymnastique, danse, gymnastique rythmique, foot, rugby, combat...) font de l'EPS¹ un espace privilégié d'édification du genre et un terrain d'expression des stéréotypes de sexe qui se traduit parfois par la constitution d'espaces où filles et garçons sont « ensemble-séparés », autrement dit des lieux de ségrégation tacite entre les sexes. » (Marie-Carmen Garcia 2007, p. 129)

Face à cette citation de Marie-Carmen Garcia, je me suis demandé si le cirque, de part sa grande implication corporelle nécessaire et sa proximité avec la danse et la gymnastique, constituait lui aussi « un espace privilégié d'édification du genre et un terrain d'expression des stéréotypes de sexe ». Il me semble que certaines de ses disciplines sont fortement connotées comme étant « masculines » ou « féminines » (contorsion*, tissu*, diabolo, monocycle...). Une école de cirque m'a alors paru être un terrain riche pour une enquête sur la construction identitaire genrée des adolescent-e-s.

Pour des raisons éthiques de protection de la confidentialité, et afin de ne pas mettre en avant une école de cirque plus qu'une autre, j'ai choisi de ne pas mentionner le nom de l'école dans laquelle j'ai effectué mon enquête. Il s'agit d'une école non-professionnelle qui propose des cours hebdomadaires de cirque aux enfants dès 3 ans. Après quelques années, les enfants ou adolescent-e-s qui le désirent peuvent intégrer un groupe de jeunes artistes (de 7 à 20 ans environ) et s'entraîner plus intensément en vue de spectacles sous chapiteau. C'est auprès des adolescent-e-s de ce groupe que mon enquête se déroule.

L'âge de l'adolescence varie selon les références. J'ai décidé de me limiter à la tranche d'âge 14-18 ans pour des raisons propres à la vision de l'école de cirque choisie comme terrain d'enquête. En effet, dans cette école de cirque, l'année des 14 ans est définie institutionnellement comme le début des responsabilités. Pour moi, la responsabilité marque l'adolescence et influe sur l'identité car elle pousse le jeune à se redéfinir et à s'affirmer. A partir de 14 ans, les jeunes doivent par exemple participer au montage du chapiteau. Ils-Elles sont encouragé-e-s à faire des numéros avec les petits, pour les tirer vers le haut. Ils peuvent commencer à donner un coup de main dans les cours en tant qu'aide-moniteurs-trices. On leur dit qu'ils-elles sont des modèles pour les plus jeunes. La 18^{ème} année marque au cirque l'entrée dans l'âge adulte. A 18 ans, les jeunes peuvent garder une place d'artiste pour autant qu'ils-elles s'investissent comme moniteurs-trices et coachent des groupes d'enfants ou d'adolescent-e-s pour monter des numéros.

Dans une première partie de l'enquête, j'ai travaillé sur les vingt et un jeunes entre 14 et 18 ans présents dans cette école. Puis, dans la seconde partie de l'enquête, j'approfondi mon exploration de l'identité de genre autour de sept adolescent-e-s, dont trois filles et quatre garçons. J'ai fait mon choix en fonction des numéros préparés par ces jeunes artistes. Je

¹ Éducation physique et sportive

voulais pouvoir travailler sur des solos masculins, féminins et sur des numéros de groupes mixtes et non mixtes. Mon échantillon se compose donc de deux garçons de 14 ans qui jouent ensemble dans une reprise de jeu d'acteur et dont l'un fait un solo de fil. Deux autres garçons de 15 et 16 ans participent à un trio de jonglage avec une fille de 17 ans, qui joue également dans un solo de jonglage. Une autre adolescente âgée de 16 ans effectue un solo de trapèze-contorsion. Enfin une dernière jeune fille de 18 ans joue dans un solo de cercle aérien. Tous ces jeunes ont construit leurs numéros très librement, les moniteurs-trices étant intervenu-e-s uniquement pour des conseils techniques.

1.6. LES OBJECTIFS DE CE TRAVAIL DE RECHERCHE

Cette recherche poursuit plusieurs buts généraux :

- a) Promouvoir et enrichir la matière théorique autour du cirque
 - b) Explorer la construction de l'identité de genre
 - c) Affiner mes connaissances professionnelles au sujet des adolescent-e-s
 - d) Expérimenter comment en tant que travailleuse sociale je peux m'appuyer ou construire des outils de réflexion
- a) Pour promouvoir et enrichir la matière théorique autour du cirque, ce travail a pour objectif de faire la promotion de la « sérieux » du cirque. Le cirque appartient à la culture populaire et peut également faire l'objet de recherche scientifique par le biais notamment des sciences sociales, de la sociologie du sport et de la recherche féministe. Un autre objectif est de tracer l'histoire du cirque en lien avec l'évolution sociétale autour des questions de genre. J'ai aussi pour objectif de proposer des outils pour comprendre le monde du cirque, à travers une partie plutôt théorique et documentaire : lectures d'ouvrages sur le cirque, historique du cirque, apports théoriques, présentation de recherches sociologiques ayant comme objet ou terrain le cirque et lexique circassien. Enfin, je vise aussi de permettre au lecteur de découvrir grâce à la partie empirique une face plus discrète du cirque : l'école de cirque, les entraînements, la création de numéros, le point de vue des artistes sur leurs numéros. Au niveau personnel, je souhaite mieux connaître l'histoire du cirque pour comprendre comment l'école de cirque dont je fais partie peut s'inscrire dans cette évolution. Je cherche également à enrichir et élargir ma connaissance du cirque. Je souhaite par ailleurs porter un regard neuf sur un domaine que je connais déjà bien.
- b) Afin d'explorer la construction de l'identité de genre, les objectifs de cette recherche sont multiples. Il s'agit de présenter un regard sociologique, des références théoriques et des concepts, mais aussi de construire des indicateurs de l'identité de genre, valables pour un contexte tout-à-fait spécifique. L'exploration passe aussi par la multiplication des moyens d'enquête pour diversifier et enrichir les résultats autour de l'identité de genre. Au niveau personnel, je veux réfléchir à mon rapport au genre et à mon identité de genre, car en tant que future travailleuse sociale, j'ai besoin d'être au clair avec cela face à un public que je souhaiterais potentiellement amener à se positionner par rapport à des questions de genre.
- c) Dans le but d'affiner mes connaissances professionnelles au sujet des adolescent-e-s, j'ai comme objectif de me documenter au sujet des enjeux de l'adolescence, principalement autour des enjeux identitaires et de leur construction de leur identité de genre. Je compte

également observer et dialoguer avec des adolescents en tant que chercheuse, afin de produire du savoir à partir de mes investigations.

- d) Afin d'expérimenter comment en tant que travailleuse sociale je peux m'appuyer ou construire des outils de réflexion, je veux explorer la sociologie comme outil pour la réflexion des professionnel-le-s du travail social. Je vise aussi la communication d'une expérience particulière et la construction de savoir à partir de mon expérience. Par ailleurs, je souhaite mettre en évidence un lien possible et intéressant entre le domaine social et le cirque en définissant des outils créatifs et originaux pour l'intervention sociale. Enfin, je désire m'approprier des concepts, en faire mes outils pour soutenir mon action sociale et pour défendre mes valeurs professionnelles.

2. METHODOLOGIE

2.1. CADRE METHODOLOGIQUE

Etant donné ma double position de chercheuse et de monitrice de cirque, il est nécessaire d'élaborer un cadre méthodologique et des techniques de recherche garantissant une certaine distance entre mon objet d'étude et moi-même afin d'assurer une forme d'objectivité propre à la recherche en sciences humaines.

La méthodologie de ma recherche, au sens où l'entend François Dépelteau comme un « *ensemble de règles, d'étapes et de procédures auxquelles on a recours dans une science pour saisir les objets étudiés* » (Dépelteau 2000, p. 6), se compose de :

- La construction de mon objet de recherche. Il s'agira alors dans ce chapitre de faire l'exposé de la problématique, de présenter ensuite la question de recherche ainsi que les questions secondaires, puis les suppositions et à priori et les hypothèses de recherche. Un bref aperçu des références théoriques et des concepts-clés permettra de situer le corpus théorique sur lequel je m'appuie pour définir mon objet de recherche, mais aussi pour analyser le résultat de mon enquête.
- La démarche. Après avoir nommé les réajustements je reviendrai sur la méthode d'enquête utilisée ainsi que sur les difficultés rencontrées.
- Le cadre éthique.

Ma stratégie générale de recherche relève de l'enquête qualitative par étude de cas, dans une vision sociologique. Selon Gordon Mace et François Pétry (2000, p. 80), l'étude de cas « *permet d'étudier des phénomènes contemporains dans la réalité où les frontières entre le phénomène et son contexte ne sont pas toujours claires et où il faut habituellement utiliser des sources multiples d'information. [L'étude de cas] ne permet pas de généraliser facilement, mais favorise en revanche une analyse plus approfondie d'un phénomène donné* ». Cette stratégie s'applique particulièrement bien à ma recherche, car l'identité de genre est un objet difficile à isoler de son contexte pour l'observer en tant que tel. Par ailleurs, j'ai choisi de l'approcher dans un contexte spécifique : le cirque. Ce qui m'intéresse, c'est de comprendre comment ce contexte influe sur la construction de l'identité de genre des adolescent-e-s apprenti-e-s artistes. Ce travail de Bachelor ne vise pas à mettre à jour les mécanismes généraux de la construction de l'identité de genre, mais bien à analyser le plus finement possible la relation entre identité de genre et mise en scène de soi, dans le contexte particulier du cirque et chez le public spécifique des adolescent-e-s.

L'étude de cas me permet aussi de conjuguer les techniques : recherche documentaire et historique, statistique, observation, entretien.

2.2. CONSTRUCTION DE L'OBJET DE RECHERCHE

- *Exposé de la problématique*

Construire son identité, c'est passer par un processus complexe dans lequel intervient non seulement l'histoire de l'individu depuis son enfance, mais aussi son rapport à la société, aux autres (aux institutions, école, famille, médias, groupe de pairs) et l'impact des normes ainsi véhiculées. La problématique de la présente recherche s'inscrit donc dans un contexte social, historique, culturel et artistique.

Malgré l'ébullition de la période post 68 qui a permis de remettre en question les rapports de genre et la construction des catégories sociales du masculin et du féminin, nous vivons aujourd'hui au XXI^{ème} siècle dans une société où persiste encore une grande pression autour de l'image de la femme, mais aussi de celle de l'homme. Les stéréotypes de genre² se sont modifiés mais sont encore bien présents. Par exemple, si les jeunes filles ne sont plus contraintes de porter des jupes, le maquillage reste une pratique très répandue pour affirmer sa féminité. L'apparence est donc encore régie par des conventions sociales et demeure une particularité attribuée aux femmes. Les adolescent-e-s, pour ne citer qu'eux-elles, ne sont donc pas libéré-e-s des stéréotypes et des pressions sociétales pour correspondre aux normes sociales de leur sexe. La société actuelle permet donc la remise en question du sexe comme catégorie identitaire fondamentale, tout en continuant à produire des modèles conventionnels et des attentes normatives en matière d'identité sexuée.

Comme nous le verrons au chapitre 3.5., le cirque d'aujourd'hui semble s'affranchir d'une différenciation sexuée des pratiques et des rôles sociaux de sexe. Pour exemple, les femmes artistes ont accès à toutes les disciplines du cirque et n'incarnent plus forcément le fantasme sexiste de la femme en string au milieu des fauves. Cette évolution du cirque se situe dans un contexte culturel et artistique lié à l'évolution sociale de la réflexion sur le genre. Le cirque fait partie du monde de l'art, dans lequel la réflexion sur le genre a trouvé suffisamment de liberté pour s'élaborer. En effet, des femmes artistes ont commencé dans les années 70 à questionner la place de la femme dans la famille, dans la société, dans la sphère économique, l'image de la femme à travers les stéréotypes qui s'y attachent, les rapports hommes-femmes, les pressions de la société sur la femme, etc. Prenons l'exemple de l'une d'elles, Valie Export. Elle explique son pseudonyme comme le choix de ne porter ni le nom de son père ni celui de son mari. En 1970, lors d'une performance, elle se fait tatouer une jarretière sur la cuisse signifiant « *la marque d'un esclavage passé* » (Grosenick 2005, p. 76), faisant référence à la domination masculine et à l'appropriation par les hommes du corps des femmes.

Le cirque semble donc être un espace de liberté, où les conventions et normes sexuées pourraient être mises entre parenthèses. Cependant, les adolescent-e-s observés pour cette recherche ne vivent pas en autarcie dans l'univers du cirque, ils-elles se socialisent également à l'extérieur, en famille, à l'école, dans leur groupe de pairs et sont aussi influencés par les médias, la publicité et les clips. Toute la question est alors de comprendre comment les adolescent-e-s intègrent dans la construction de leur identité de genre la liberté d'être soi-même, ou l'individualité –valeur importante de nos jours– et négocient avec les normes sexuées encore vigoureuses et parfois peu visibles? La dimension de l'influence d'un contexte sociétal si large étant difficilement observable, cette recherche se concentre sur l'identité de genre de jeunes artistes en herbe dans le contexte plus resserré d'une école de cirque.

² Ce concept est présenté au chapitre 3.4. page 34

La mise en perspective de cette problématique va s'effectuer par le biais d'une enquête qualitative d'orientation sociologique. Cette grille de lecture guidera cette recherche pour définir la construction de l'identité de genre. Cependant, il ne va pas être possible de parler directement et frontalement de la construction de l'identité de genre avec les jeunes rencontrés, car il s'agit d'un processus complexe et interne qui échappe à la maîtrise et à la conscience des adolescent-e-s en train de le vivre. Pour la même raison, la construction identitaire sexuée n'est pas observable en elle-même. C'est pourquoi il me faut au préalable dégager des questions de recherche, des hypothèses de travail ainsi que des indices pour repérer et analyser l'identité de genre.

- *La question de recherche*

- **Comment la pratique du cirque comme loisir contribue-t-elle à la construction de l'identité de genre chez les adolescent-e-s ?**

- *Les questions secondaires*

Comment les adolescent-e-s qui pratiquent le cirque jouent-ils-elles des personnages sexués ? Les caractéristiques qu'ils-elles donnent à leur personnage sur scène correspondent-elles ou non à leur identité propre, ou à leur idéal ?

Qu'en est-il des stéréotypes de genre dans leurs numéros ? Repèrent-ils-elles ces stéréotypes en tant que tels ? Sont-ils véhiculés, sont-ils détournés, sont-ils réappropriés ?

- *Les suppositions et les à priori*

Toute recherche partant d'a priori, j'imagine qu'il y a plus de jeunes filles qui pratiquent le cirque que de garçons. C'est une discipline qui est à mon avis perçue avant tout comme artistique, au détriment de sa nature également sportive. On parle d'ailleurs des « arts du cirque ». Il est facilement admis encore aujourd'hui que les activités artistiques mettant en scène le corps, comme la danse, conviendraient particulièrement à un public féminin. Elles permettraient aux filles de développer des qualités dites féminines, comme la grâce et la souplesse. Je pense que cela relève d'une construction sociale et que cette vision des choses largement répandue véhicule nombre de stéréotypes de genre tout en contribuant à normaliser les identités de genre.

Je pressens qu'à l'intérieur même du cirque, les différentes disciplines (acrobatie, jonglerie, aériens, etc.) sont fortement connotées comme féminines ou masculines. A contrario, je pense aussi que le cirque est un espace de créativité, de liberté et de respect. Je vois le cirque comme un espace hors-norme, potentiellement marginal, où il est possible d'être différent et différente et d'affirmer une identité non-conventionnelle. Par exemple, j'imagine que l'homosexualité est plus assumée au grand jour chez les artistes de cirque que chez les rugbymen. Bien qu'il semble que le cirque ne résiste pas aux pressions sociales de l'identité de genre, il me paraît toutefois pouvoir offrir un espace de remise en question et d'expérimentation possible.

- *Les hypothèses de recherche*

A partir de ces suppositions et de mes connaissances préalables à l'enquête, je sou mets les hypothèses suivantes afin de tenter de répondre à mes questions de recherche.

La mise en scène de soi permettrait la construction de soi. La mise en scène contient par ailleurs la notion de la représentation devant un public. Se donner à voir devant autrui cela traduirait comment l'on se voit, l'image que l'on se fait de soi et l'image que l'on veut donner. Cela amènerait à clarifier l'image que l'on a de soi.

Le cirque serait pour les adolescent-e-s un laboratoire de leur construction identitaire au sens large, mais aussi de leur construction identitaire sexuée. Ils-Elles pourraient expérimenter différentes manières d'être une femme ou un homme en devenir en jouant des personnages adultes, adolescent-e-s ou enfants, hommes, femmes ou encore unisexes.

Jouer avec différentes images de la femme et de l'homme permettrait de les questionner et de se positionner, et par là même de construire son identité de femme ou d'homme en devenir.

- *Aperçu du cadre théorique*

Le corpus théorique, permettant de comprendre l'objet de recherche en lien avec son contexte ainsi que de préparer l'enquête et l'analyse, s'étend sur trois axes principaux : le cirque, le genre et la rencontre entre le cirque et le genre. Cette dernière se fondant sur la sociologie du sport.

La théorie autour du cirque m'amène, à travers une recherche documentaire sur l'histoire du cirque, à pouvoir situer ce dernier dans son contexte et comprendre son évolution et son ouverture sur la réflexion artistique, culturelle et sociale au sujet des questions de genre. La théorie sur le jeu d'acteur me conduit vers l'identité de genre à travers la notion de jeu et la création de personnage. Un lien entre le cirque, la sociologie et l'identité de genre peut être tissé par des recherches en sociologie du sport mettant en relation les pratiques circassiennes avec des questions de genre. Des lectures et une définition de l'adolescence mettent en lumière les enjeux identitaires propres aux jeunes. Enfin, les théories de l'identité, complétées par différents concepts-clés tels que le genre, l'identité de genre, les stéréotypes de genre, la corporéité et l'hexis corporelle permettent de poser les indicateurs de l'identité de genre, indispensables à l'enquête et à l'analyse.

2.3. DEMARCHE

- *Réajustements préalables*

Avant de déterminer précisément ma démarche, j'avais commencé une pré-enquête de terrain par une observation libre dans une école de cirque que je ne connaissais pas. En choisissant une autre école que la mienne, je voulais éliminer le biais de la double casquette : chercheuse et monitrice de cirque. Je pensais que ne connaissant pas les jeunes artistes, je serai plus distancée. Finalement, j'ai eu de la peine à me plonger exclusivement dans la peau d'une chercheuse. Je me décentrais sans cesse de mon objet de recherche – qui n'était pas encore complètement défini à cette époque – en me laissant rattraper par un regard technique sur les

figures acrobatiques et par un regard critique sur l'organisation du cours et sur la pédagogie. Mais ce qui m'a surtout décidée à abandonner ce terrain, c'est l'absence de mise en scène des jeunes par eux-mêmes. Il s'agissait d'un cours technique, sur le mode d'un entraînement sportif. Les adolescent-e-s n'étaient pas en train de créer des numéros en vue d'une présentation en public. Ils-Elles venaient prendre un cours de jonglage, trampoline ou trapèze, en exécutant les exercices techniques demandés par les professeurs. Il n'y avait pas de cours de danse ni de jeu d'acteur. Je ne voyais pas d'espace de liberté et de créativité suffisant pour une mise en scène de soi.

J'ai alors repensé à l'école de cirque dans laquelle je travaille comme terrain pour ma recherche. J'ai ré-envisagé ma double casquette et en ne la voyant plus forcément comme un obstacle, mais plutôt comme une opportunité. La relation que j'ai avec les adolescent-e-s du cirque m'a parue assez équilibrée entre proximité (d'âge) et différenciation (de statut) pour me permettre d'avoir suffisamment d'objectivité et leur permettre de rester spontanés.

- *Méthode d'enquête utilisée et difficultés rencontrées*

Afin de pouvoir mettre en pratique ma question de recherche, j'ai opté pour une méthode de recherche qualitative et exploratoire. J'ai utilisé comme techniques d'enquête toute la palette d'outils proposée par la méthode de l'étude de cas.

J'ai commencé par une recherche documentaire sur l'histoire du cirque, qui m'a amenée à tisser un lien entre l'évolution du cirque et la réflexion sur les questions de genre. C'est suite à ces lectures que j'ai décidé de donner une orientation sociologique à mon travail. J'ai ensuite découvert des recherches en sociologie du sport qui m'ont confirmé un lien possible entre cirque et identité de genre. Puis il m'a fallu affiner mes concepts et théories de références.

Parallèlement à la constitution de ce cadre théorique, j'ai commencé à adopter ma position de chercheuse en transformant mon école de cirque en terrain d'enquête, à travers des observations participantes libres et la tenue d'un carnet de notes. Mais rapidement, j'ai eu besoin de définir un plan d'enquête et des indicateurs de l'identité de genre pour me construire une grille d'observation. En effet, l'identité de genre étant un concept théorique, il est impossible de l'observer en tant que telle.

Mon enquête s'est déroulée en plusieurs parties, naviguant régulièrement entre le terrain, l'affinage des outils d'enquête et les retours au cadre théorique. J'ai tout d'abord observé les jeunes en grand groupe (21 adolescents âgés de 14 à 18 ans dans un groupe d'une quarantaine de personnes) pendant les quelques mois de la période d'entraînement. Je m'étais fixée une grille d'observation assez libre. Je cherchais à distinguer leurs rapports interindividuels en groupe mixtes et non mixtes ; la répartition sexuée ou non au niveau spatial, au niveau de la constitution des groupes et de la dynamique de groupe (par exemple leadership assuré par un garçon ou une fille). J'avais prévu ensuite pour la période de création des numéros d'observer la mise en scène de leur corps par ces jeunes. La taille de mon échantillon (21 jeunes) par rapport au groupe entier (environ 40 personnes) et ma position de monitrice affairée dans des petits groupes m'ont mise en difficulté et m'ont contrainte à faire des observations superficielles. Afin de pouvoir tout de même transformer cette première étape d'enquête en matériel pour la recherche, j'ai opté pour des outils plus quantitatifs. J'ai contacté 6 autres écoles de cirque de jeunesse suisses en leur demandant combien de jeunes hommes et de jeunes filles comptait leur école. En utilisant la statistique pour traiter de mes premières observations et de ces réponses, j'ai tout de même obtenu des résultats intéressants quant au

pourcentage et à la répartition des filles et des garçons, mais aussi par rapport à leur accès à la piste et au choix de la mixité.

Si ces éléments m'ont permis d'approcher mon objet d'enquête par la question collective des rapports sociaux de sexe, ce type d'observation me tenait trop à distance de la dimension individuelle de l'identité de genre. J'ai alors resserré mon échantillon, choisissant de me concentrer particulièrement sur 6 numéros. J'ai choisi des solos féminins et masculins, ainsi que des numéros de groupe mixtes et non mixtes, afin d'avoir de la matière sur la construction identitaire sexuée chez les filles et les chez les garçons, et afin d'observer le rapport à soi et le rapport à l'autre –dimensions toutes deux essentielles dans l'identité. Pour me dégager de la difficulté de ma double casquette, j'ai filmé ces 6 numéros en spectacle. Cela m'a permis de regarder attentivement ces numéros avec une vision spécifique de chercheuse en m'appuyant sur une grille d'observation³ relativement fine. J'ai construit cette grille d'observation dans la même période que les prises vidéo, suite à un retour sur ma matière théorique qui m'a permis de dégager véritablement des indices de l'identité de genre.

Après l'analyse de ces vidéos, j'ai réalisé que j'obtenais des résultats sur une identité de genre « représentée » de ces jeunes artistes, ou plutôt de leurs personnages, et qu'il était quasiment impossible de démêler clairement les caractéristiques qu'ils-elles avaient choisi de donner à leur numéro et leur identité propre. J'arrivais donc à la nécessité d'utiliser l'outil de l'entretien et j'en tenais le fil : le regard des jeunes sur leur propre numéro et leurs point de vue sur le décalage entre leur personnage et eux-mêmes. J'ai conduit des entretiens semi-directifs sous forme de conversation, avec une grille d'entretien légère⁴. J'ai souhaité laisser la liberté aux jeunes de s'exprimer à partir de leur personnalité : leader ou suiveur. Ces entretiens m'ont conduite à apercevoir l'identité « pour soi » de ces jeunes. La mise en perspective de mes observations avec les entretiens m'a alors dévoilé la complexité de la construction de l'identité de genre et m'a permis de dégager différentes formes identitaires et différentes fonction du cirque dans la construction de l'identité sexuée.

2.4. CADRE ETHIQUE

Voici le cadre éthique que j'ai construit pour le suivre tout au long de ma recherche :

- Informer les jeunes, les parents et mes collègues de ma démarche de recherche.
- Demander le consentement écrit des jeunes et de leurs parents pour les interroger et pour utiliser des photos ou des vidéos où ils figurent.
- Préserver une forme de confidentialité
 - en ne mentionnant pas le nom de l'école de cirque
 - par l'anonymat des propos retranscrits
 - en masquant les visages sur les photos publiées dans mon travail
- Etre fidèle au langage employé par les jeunes lors des retranscriptions.

³ Présentée en annexe 3

⁴ Présentée en annexe 4

- Détruire les enregistrements audio une fois le travail terminé.
- Mettre à la disposition des jeunes une copie de leurs numéros filmés.
- Faire un retour sur ma recherche terminée à mes collègues et aux jeunes intéressés.

3. APPROCHE THÉORIQUE

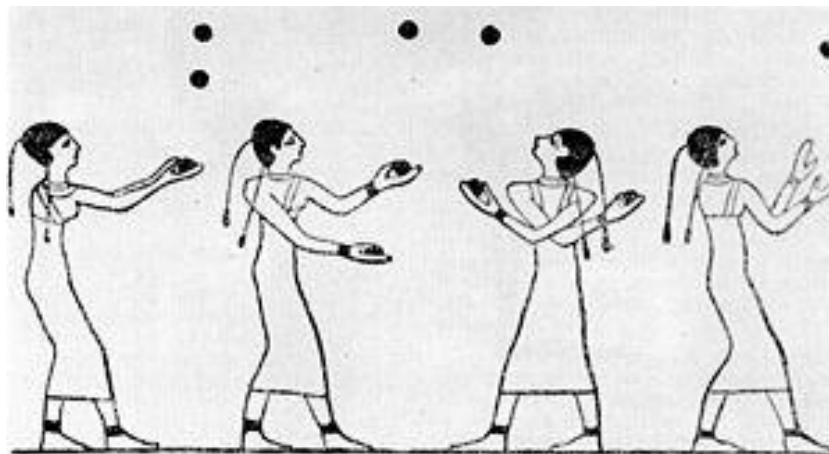
3.1. INTRODUCTION

Afin de constituer une base théorique autour du cirque, il me semble fondamental de commencer par son histoire. Puis, je présenterai quelques évolutions du cirque aujourd'hui, notamment les liens qu'il tisse avec le domaine social. Ensuite, je développerai à propos du jeu d'acteur car c'est un moyen d'expression primordial sur la piste. Dans la partie sur le genre, je présenterai les concepts-clés issus de la sociologie qui vont m'être utiles pour le décryptage et l'analyse de mon enquête. Enfin, je mettrai en lien le cirque et les questions de genre à travers trois études féministes sur le sport et le cirque, ainsi que quelques considérations historiques et actuelles sur les femmes et hommes au cirque.

3.2. CIRQUE

- *Histoire du cirque*

La préhistoire du cirque commence avec les débuts de différentes formes d'expressions artistiques corporelles. Ainsi l'acrobatie* est née il y a plus de cinq millénaires en Chine et l'on retrouve des représentations de jongleuses sur des fresques de l'Égypte ancienne. Les prouesses corporelles de l'homme ont côtoyé les exhibitions d'animaux depuis l'aube du cirque, tel que le démontrent le concept des jeux du cirque à l'époque romaine : combats de gladiateurs entre hommes ou de bestiaires contre des animaux sauvages, ou encore les scènes moyenâgeuses qui mêlent troubadours, jongleurs, montreurs d'ours et bateleurs⁵.

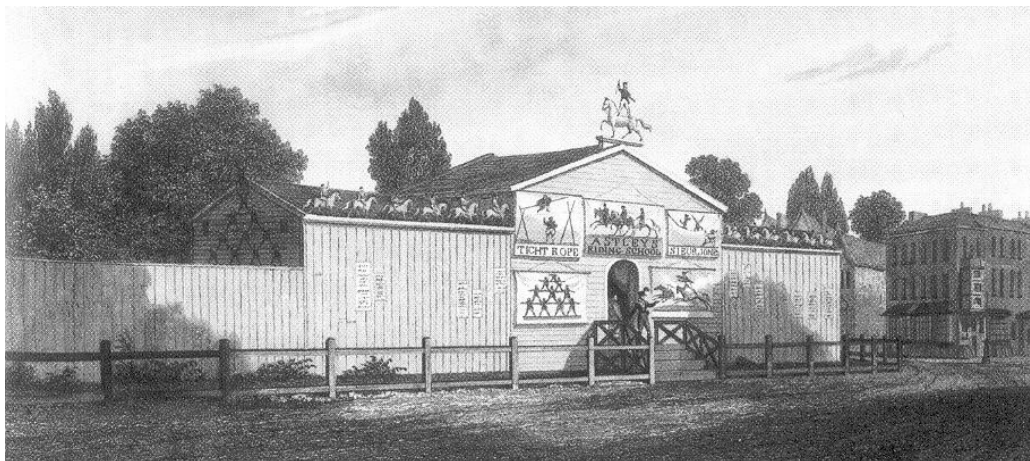


Early Egyptian juggling art⁶

Le cirque, sous sa forme moderne occidentale, est né en 1770 à Londres. Le fondateur en est Philip Astley, écuyer et ancien sous-officier de la cavalerie de Sa Majesté. Il présente des démonstrations équestres accompagnées de « *performances exécutées par des danseurs de corde, acrobates et jongleurs* » (Mauclair 2003, p. 37). Puis il crée un lieu scénique adapté à l'exercice de la voltige équestre : la piste circulaire de 13 mètres de diamètre dans un amphithéâtre permanent en bois. Par la suite, le spectacle est encore rehaussé par des feux d'artifices et des intermèdes parodiques.

⁵ Personne qui fait des tours d'acrobatie, d'adresse sur les places publiques. (Petit Larousse Illustré, 1982)

⁶ Source : Google Image



La façade de l'amphithéâtre Astley à Londres (1777)⁷

En 1774, Astley exporte cette nouvelle forme de spectacle en France. Antonio Franconi reprend le concept puis le transmet à ses deux fils. C'est le début des dynasties familiales dans le domaine du cirque français. C'est à partir de là que le cirque va s'enrichir de la présence d'animaux exotiques, de diverses catégories de l'acrobatie* (contorsion*, pyramides humaines), d'innovations en gymnastique aérienne (trapèze fixe, ballant, volant, corde aérienne), de formes variées d'équilibre (fil, rolla-bolla, monocycle), de la jonglerie avec différents objets (balles, anneaux, diabolos, torches, assiettes chinoises, etc.) et des « *premières troupes ethnologiques, qui représentaient des ethnies peu connues jusque là* » (Mauclair 2003, p. 43).

Certaines de ces « nouvelles » disciplines circassiennes sont en fait des reprises d'anciennes traditions. Le diablo, par exemple, puise ses origines en Chine vers 4000 ans avant J.-C. Les funambules sont les héritiers des danseurs de corde du Moyen Âge et de l'univers des forains. Le trapèze, quant à lui, résulte de la modification d'un agrès de gymnastique. Et pour finir, le monocycle provient d'une découverte accidentelle de l'utilisation des grands bi (premières bicyclettes) au début du XIX^{ème} siècle. « *Actifs dans la traduction immédiate de tout ce qui se crée par ailleurs, les directeurs de cirque récupèrent immédiatement la bicyclette lorsque celle-ci fait son apparition dans la rue et se développe à partir de formes simplifiées.* » (Jacob 2001, p. 31-32, in Guy 2001).



Un des premiers monocycles⁸

L'innovation au cirque est donc une histoire de récupération, comme le démontre Pascal Jacob. Des attributs vestimentaires à la musique, le cirque a récupéré à chaque époque des éléments de la culture populaire à la mode. Ainsi le tutu, « *symbole vaporeux des écuyères* » (Jacob, p. 26, in Guy 2001) s'inspire largement du costume de Marie Taglioni, ballerine dans *La Sylphide* en 1832. « *Il s'agissait alors de se procurer, et d'offrir, une image forte, rapide et schématique susceptible de ne tromper personne et qui suffise à faire assimiler les attitudes et les déséquilibres de l'écuyer de cirque aux grâces de la ballerine. [...] c'est à la récupération d'un phénomène de mode que l'on assistait* » (Jacob, p. 26, in Guy 2001). Il en est de même pour les musiques de cirque : « *Attentive à l'évolution du goût du public, la musique de cirque épouse les plus étroites sinuosités de son époque, comme pour faire encore mieux coller les jeux de la piste avec leur contexte d'apparition* » (Jacob, p. 26, in Guy 2001).

⁷ Source : <http://www.toutart.org/data/Cirque.pdf>

⁸ Source : Google Image

L'invention de l'électricité, reprise et développée par les éclairagistes de cirque, justifie l'apparition des paillettes sur les costumes. « *Issues de la mode féminine, ces minuscules particules de métal scintillantes vont devenir l'une des normes en matière d'identification vestimentaire pour la plupart des numéros.* » (Jacob, p. 30, in Guy 2001). Le chapiteau fait son apparition dès 1825, après le premier spectacle donné sous une tente dans l'Etat de New York. La tente existait depuis longtemps déjà sous diverses latitudes et sous différentes formes (les tipis des Indiens d'Amérique, les *khaima* des Maures nomades du Sahara, les yourtes des nomades de l'Asie centrale). La tente, pour les directeurs de cirque, présente l'avantage d'être légère, démontable et transportable ; elle permet ainsi au cirque de voyager plus aisément et ne pas lasser un public sédentaire.

Pendant près de deux siècles –entre 1770 et les années 1970 –, on assiste à l'âge d'or du cirque qui se développe de manière considérable tant au niveau géographique qu'au nombre de cirques toujours croissant. Parti de Londres, ce nouveau concept de spectacle va se développer à Paris, puis à Vienne. La Russie, l'Europe du nord, l'Amérique, la Chine, l'Inde, l'Italie, l'Espagne, La Suisse, l'Australie et plus tard l'Afrique accueilleront également des cirques. Si le concept du chapiteau existe déjà, c'est également la période de la construction de nombreux cirques stables⁹ en pierre ou en bois, tels que Le Cirque d'hiver de Paris (1852) ou Le Cirque Métropole (1906-1930). Le cirque-ménagerie prend progressivement le pas sur le cirque équestre du XIX^{ème} siècle, comme le démontrent la profusion de numéros de dressages de fauves et de collections d'animaux exotiques (serpents, chameaux, girafes, éléphants, perroquets, etc.). La ménagerie était jusque là partie intégrante de l'univers forain ; elle devient alors un élément complémentaire du cirque. Certains cirques-ménageries seront dirigés par des forains, d'autres par des directeurs de cirque, eux-mêmes dompteurs ou dont les fils le deviendront (comme les frères Amar). D'après Maclair (2003), c'est la période de gloire des dresseurs, mais également des écuyers (dont le maître français sera Alexis Gruss), des clowns (avec Zavatta, Grock ou encore les Fratellini) et des « Volants », ces acrobates qui s'élancent dans les airs d'un trapèze à un autre (agrès inventé par Jules Léotard dans un gymnase).

Durant la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, le cirque subit une crise due à plusieurs facteurs. La télévision va jouer un double rôle dans son évolution. De 1950 à 1976, une émission est consacrée au cirque : il s'agit de *La piste aux étoiles*, présentée par Roger Lanzac puis Pierre Tchernia. L'univers magique du cirque est alors accessible à tout téléspectateur, lequel affine de plus en plus son regard critique sur le spectacle. Par ailleurs, « *la nouvelle civilisation des loisirs provoque une crise sensible dans l'ensemble des spectacles, particulièrement vive au cirque, spectacle populaire et familial* » (Maclair 2003, p. 46). D'autre part, « *des faillites retentissantes (Amar en 1973, Jean Richard en 1978 et en 1983, Rancy en 1978 et en 1987, Achille Zavatta en 1991) et l'affaire American circus en 1979 marqueront la « fin » du cirque traditionnel en France et permettront son renouveau* »¹⁰. Enfin, les enfants issus des grandes familles de cirque dédaignent la transmission d'un savoir-faire technique, préférant prendre la direction du cirque. L'ouverture des frontières du monde soviétique apporte un flot d'artistes formés en école¹¹ qui viennent concurrencer les quelques enfants de la balle¹² encore en piste.

⁹ Source : Wikipédia <http://fr.wikipedia.org/wiki/Cirque>

¹⁰ Source : Wikipédia <http://fr.wikipedia.org/wiki/Cirque>

¹¹ L'Ecole de cirque de Moscou a été créée en 1927.

¹² Artistes issus d'une famille de cirque, formés par leurs parents.

- *Histoire contemporaine du cirque*

Au début des années 70, le cirque est donc en crise. En réalité, c'est plutôt une forme de cirque qui est en crise : ce spectacle sous chapiteau, avec animaux, doté de codes stricts et structuré par une succession de numéros entrecoupés de reprises clownesques. Dominique Mauclair relie l'atmosphère de fête laissée par Mai 68 au retour en force des arts de la rue en France. « *Des jeunes prirent d'assaut les places d'Avignon, le parvis de Beaubourg et envahirent les terrasses de café de Saint-Tropez. Crachant du feu ou jonglant avec trois balles, ils renouaient ainsi avec les tours de passe-passe des bateleurs ou les échasses des baladins des foires pour « faire la manche ».* » (Mauclair 2002, p. 188). Quelques uns de ces « nouveaux artistes de rue à l'ancienne » vont constituer des petites troupes indépendantes, rejoints par les premiers artistes diplômés.

Parallèlement, les deux premières écoles de cirque occidentales sont ouvertes en 1974 : celle d'Annie Fratellini et de Pierre Etaix, ainsi que celle de Silvia Monfort et Alexis Gruss. Selon Jan-Rok Achard, le mode de transmission, jusque là exclusivement familial, se « démocratise » avec la formation professionnelle en école. Le modèle d'apprentissage dans sa propre famille de cirque « *avait pour avantage d'aider le jeune artiste à « apprivoiser » graduellement la piste et les spectateurs, mais présentait le risque de lui interdire toute innovation.* » (Achard 2001, p. 202 in Guy 2001) Si la pédagogie des écoles s'inspire au début du mode traditionnel, la volonté du renouveau gagne rapidement élèves et professeurs. L'enseignement se base sur la pluridisciplinarité et allie les techniques de cirque avec d'autres moyens d'expression corporelle et artistique (danse, théâtre). Des groupes de jeunes artistes fraîchement diplômés se constituent en compagnies, ce qui leur permet de maintenir leur impulsion de recherche et leur affranchissement d'une conception *traditionnelle* du cirque.

Par ailleurs, certaines disciplines formant les arts du cirque commencent à s'émanciper. Le monocycle par exemple devient au début des années 80 une discipline physique et sportive indépendante donnant lieu à un championnat mondial : l'UNICON (UNicycle CONvention). Le jonglage va lui aussi faire l'objet de conventions internationales. L'art clownesque gagne également son affranchissement du spectacle de cirque par la création de compagnies telles que Les Nouveaux Nez (créée en 1991), qui produisent des spectacles uniquement de clowns.

Ces importantes mutations donnent lieu au *nouveau cirque*, au milieu des années 70. Cette appellation désigne des troupes et des compagnies qui ont comme ambition d'inventer un « théâtre total » (Guy 2001). Le spectacle n'est plus une succession de numéros sans liens particuliers entre eux ; il est conçu et écrit comme un tout, une histoire qui se déroule, un univers qui se raconte, un tableau imaginaire. Ces nouvelles compagnies ayant chacune leur singularité, il serait plus juste de parler de *nouveaux cirques*. En tout cas, selon Guy (2001) tous les codes du cirque jusqu'alors en vigueur sont remis en question : des numéros animaliers à la circularité de la piste, en passant par une esthétique saturée de rouge, dorures, paillettes et roulements de tambours. « *En même temps que les codes, le nouveau cirque battait en brèche l'idéologie qui les justifiait : [...] une conception de la femme qui la veut exclusivement gracieuse et désirable [...]* » (Guy 2001, p. 17). Cette rupture avec une représentation stéréotypée et genrée de la femme artiste est, on le verra dans un prochain chapitre, le critère de distinction majeur entre le cirque *traditionnel* et le cirque *nouveau* ou *contemporain*, selon Sizorn et Lefevre (2003).

Aujourd'hui, le concept du nouveau cirque est dépassé par le cirque *contemporain*, qui prône un métissage artistique encore plus poussé, jusqu'à « l'art total » (Guy 2001). Ces compagnies contemporaines créent des œuvres originales, signées et inclassables dans un genre artistique

quel qu'il soit. Parfois même, les disciplines de cirque ne sont plus identifiables tellement l'accent est mis sur la création artistique, gommant par-là les aspects techniques et la visibilité de l'effort physique. Prenons un exemple de spectacle, qui ne pourra bien sûr pas définir complètement le cirque contemporain tant il est multiple, mais qui nous donnera une idée de cette visée de l'« art total ».

Les Argonautes¹³, compagnie belge fondée en 1993, ont créé le spectacle *Pas perdus*, en 2007. Ils le définissent comme un spectacle de cirque mélangeant théâtre, menuiserie et tendresse. Il n'y a aucun agrès de cirque ni aucun objet de jonglage reconnaissable en tant que tel. Leur matériel consiste en des « Kaplas » géants (pièces d'un jeu de construction en bois), d'autres blocs en bois plus petits et une boule en bois qui se déplace toute seule. Les artistes manipulent également des instruments de musique en se les échangeant mutuellement jusqu'à jouer du violon à quatre mains. L'univers sonore est composé de la bande-son d'un vieux vinyle évoquant une ancienne technique d'hypnose et les costumes rappellent les camisoles de force dans un univers de clinique psychiatrique ou encore la tenue traditionnelle des moines bouddhistes. *Pas Perdus* nous fait découvrir quatre étranges personnages aux personnalités très différentes dont les relations vont évoluer au fil du spectacle. C'est un spectacle où se mêlent manipulation d'objet (ce qui peut s'apparenter au jonglage), équilibre, musique, jeux de construction, billard, magie, acrobatie*, architecture, chant et théâtre.



Les Argonautes, *Pas Perdus* ¹⁴

Un autre aspect du cirque contemporain, déjà amorcé dans les années 70, est son engagement dans des réflexions sociétales. Ainsi, la question de l'identité féminine en Europe est devenue le point de départ pour la dernière recherche artistique de la Compagnie de cirque Cabas (Paris). Cinq jeunes femmes artistes de cirque ont créé en 2009 un spectacle à partir de témoignages de femmes « confrontées à la difficulté de s'affirmer et de s'affranchir des préjugés » (Lacheref 2009-2010, p. 32).

Cependant, le cirque *contemporain* n'est pas la seule forme de spectacle de nos jours. Selon Sylvestre Barré (in Guy 2001, p. 37-45) tous les styles se côtoient. Le cirque purement traditionnel fonctionne dans un système de conservation-reproduction d'un héritage. Les spectacles « traditionnels novateurs » regroupent deux formes : le « cirque néoclassique » (tel le Cirque Roncalli ou le Cirque Knie) qui met en scène une image symbolique, idéaliste et romantique d'un cirque à l'ancienne et le cirque « novateur » (tel Le Cirque du Soleil) qui se rapproche du *nouveau cirque* tout en gardant une conception du spectacle par succession de numéros. Enfin, le *nouveau cirque* (tel le Cirque Eloize) et le cirque *contemporain* (tel le

¹³ <http://www.argonautes.be>

¹⁴ Photographie : Antoinette Chaudron

Cirque Ici de Johann Le Guillerm) sont encore d'autres styles de cirques actuels. Notons que dans les « nouveaux cirques traditionnels », « *sauf exception, la gestuelle reste classique, avec sourires, saluts, postures types* » (Barré, in Guy 2001, p. 44). Le cirque aujourd'hui, c'est une forme de spectacle multiple, en perpétuelle mutation. Les écoles de cirque amateur ont par conséquent une multitude de références.

- *Le Cirque Adapté*

Parallèlement au circuit professionnel, le cirque développe aujourd'hui des liens avec les secteurs pédagogique et social, dont un exemple-clé est le Cirque Adapté. Le concept du Cirque Adapté¹⁵ a été créé en 1993 par l'Association Française de Cirque Adapté (AFCA). Il s'agit de proposer le cirque comme outil au service d'un projet éducatif et/ou thérapeutique visant l'émancipation des personnes. Les bénéficiaires peuvent être des enfants, des adolescent-e-s ou des adultes, présentant ou non diverses problématiques (handicap, difficultés sociales, etc.). Les intervenants qui proposent du Cirque Adapté travaillent en étroite collaboration avec les professionnel-le-s de diverses institutions médico-socio-éducatives: hôpitaux, crèches, écoles, institutions spécialisées, etc.

Nombre d'écoles de cirque françaises proposent des ateliers de cirque adapté en appliquant la méthodologie (projet pédagogique) pensée par l'AFCA. Celle-ci inclut une évaluation de l'action et une prédominance absolue de l'évolution de la personne sur l'activité et ses modalités techniques. Ainsi, l'association française DAIDALE¹⁶ (Dynamique Associative Itinérante pour le Développement d'Animations et de Loisirs Educatifs) propose du cirque adapté auprès de la petite enfance. Relevons dans leur projet pédagogique les points qui semblent en lien avec ce travail de recherche :

- ❖ Développement d'une fonction pour soi : la valorisation dans la découverte de certaines capacités
- ❖ Développement d'une fonction pour l'autre : la socialisation (être reconnu et se dire à l'autre)
- ❖ Développer et affirmer sa personnalité
- ❖ Favoriser et développer l'imaginaire et la créativité chez l'enfant

L'estime de soi, la socialisation, le développement de la personnalité, l'imaginaire et la créativité sont donc les vertus prônées du Cirque Adapté. Néanmoins ce sont avant tout les propriétés du cirque lui-même, mais aussi des objectifs courants dans le domaine socio-éducatif. Notons que l'imaginaire et la créativité peuvent être tout autant des objectifs (compétences à développer) que des moyens pour améliorer l'estime de soi et pour étoffer la personnalité. Ces outils sont par ailleurs fréquemment utilisés par les travailleurs sociaux auprès d'un public adolescent, comme le témoignent de nombreux travaux de recherche.

¹⁵ www.afca-cirqueadapte.net

¹⁶ www.daidale.com

- *Le Cirque éducatif (Hotier 2003)*

Le Cirque éducatif est un mouvement français de culture et d'éducation populaires fondé en 1975. L'association Cirque éducatif poursuit une mission culturelle, pédagogique et sociale. Elle propose entre autres des programmes d'intégration sociale, dont « Cirque, Remédiation, Citoyenneté » (Hotier 2003, p. 213-220). Ce programme vise l'insertion d'adolescents en difficultés scolaires et sociales. Le cirque y est vu comme un moyen et non une fin en soi. Il est pensé comme un prétexte pour canaliser l'engouement des adolescents, comme un outil pour la réinsertion. Relevons là aussi les aspects intéressants pour ma recherche :

- ❖ Responsabilisation des jeunes
- ❖ Retrouver une confiance en soi
- ❖ Travail collaboratif, restauration du lien social
- ❖ Apprendre à travailler ensemble, à respecter le public, à gérer les relations sociales
- ❖ Faciliter la construction de la personnalité
- ❖ Développer des compétences
- ❖ Reconstruction personnelle
- ❖ Exister autrement : oser être quelqu'un d'autre

Là encore, le cirque est perçu comme un outil pour la (re)construction personnelle, en lien avec soi-même et dans le rapport aux autres. « Exister autrement : oser être quelqu'un d'autre » me semble résonner particulièrement avec la construction identitaire et avec le jeu d'acteur ; jouer un personnage qui n'est pas soi mais qui parle de soi.

Hugues Hotier est le président-fondateur de l'association Cirque éducatif et également auteur de nombreux ouvrages sur le cirque. Il a rassemblé des articles suite à un colloque pluridisciplinaire sur le thème « cirque et éducation » dans un ouvrage intitulé « La fonction éducative du cirque » (Hotier 2003). Il démontre dans ce livre trois bénéfices de la pratique du cirque pour l'enfant ou l'adolescent-e : la maîtrise du risque, la reconnaissance de l'autre et l'estime de soi.

Hotier précise que le goût du risque et la transgression des interdits sont naturels chez les adolescent-e-s, sans rationalité ni évaluation. Le cirque permet d'apprendre à mesurer les risques en les appréhendant rationnellement et en rencontrant ses propres limites. Les risques n'y sont pas seulement physiques. Hotier nomme aussi le risque lié au ridicule, contournable dans l'art clownesque par « *une lente maturation qui permet à l'individu de dégager le clown qu'il porte en lui, de dessiner sa propre caricature et d'en user en toute connaissance de cause* » (Hotier 2003, p. 42).

Dans son travail de mémoire, Tamara Ispérian fait un parallèle intéressant entre le risque et la représentation : « *[...] se mettre au centre, accepter d'être vu, c'est aussi prendre des risques, prendre le risque de se montrer et d'être vu tel que l'on est, avec ses forces et ses faiblesses, ses qualités et ses défauts. Prendre ce risque, c'est garder une place pour l'expérience* »

(Ispérian 2000, p. 7). On peut dire aussi que, même caché derrière son clown ou son personnage, c'est bien une partie authentique de soi-même que l'on présente au public.

Selon Hotier, la reconnaissance est la précieuse récompense du risque pris à travers la prestation publique. Elle est donc liée à la dimension de représentation et au rapport à l'autre, au public. La reconnaissance survient suite à la réussite et surtout devant la prouesse. « *Le cirque offre cette possibilité singulière [la reconnaissance] parce que la piste est un lieu de prouesse.[...] Chaque spectacle est une démonstration d'extraordinaire.[...] La prouesse est une action que seuls les êtres d'exception peuvent produire.[...] Seul un héros peut réaliser des prouesses* » (Hotier 2003, p. 47). En devenant exceptionnel, le jeune répond à son besoin de reconnaissance.

« *En construisant son image, il [l'adolescent] se construit lui-même* » (Hotier 2003, p. 48). Les jeunes ont souvent une image négative d'eux-mêmes et de leur corps. Hotier nous dit que si l'adolescent est reconnu pour ses compétences et ses prouesses, il peut regonfler son estime de lui-même. Au cirque, les progrès sont rapides et le jeune peut constater par lui-même ses compétences. Pour Hotier, « *la notion de constat de compétence est essentielle dans le processus de construction de la personnalité de l'enfant ou de l'adolescent* » (Hotier 2003, p. 49). Par ailleurs, « *l'un des grands mérites du cirque est de changer le regard que l'adolescent porte sur son corps. D'un corps qui est, il passe à un corps qui fait. D'un corps-état à un corps-action. Un corps qui agit, et qui réussit me devient familier et, finalement, aimable* » (Hotier 2003, p. 49).

Enfin, Hotier insiste sur la notion de spectacle grâce à laquelle la pratique du cirque permet ces trois bénéfices, mais aussi « *concourt à la construction de la personnalité. Elle [la représentation] s'inscrit comme un point de passage dans le cheminement qui mène de l'enfant à l'adulte* » (Hotier 2003, p. 50).

3.3. LE JEU D'ACTEUR

Je vais m'attarder maintenant sur le jeu d'acteur car c'est un élément essentiel que je vais retenir dans mon enquête de terrain. Il me semble donc important de le définir et de mettre le jeu d'acteur et la notion de personnage en parallèle avec la construction de la personnalité et de l'identité.

Le jeu d'acteur est une forme de mise en scène de l'artiste circassien* à travers l'expression corporelle, l'expression non-verbale (mimiques, mime, etc.), l'interprétation de sentiments, d'émotions ou d'idées, la création et l'interprétation d'un personnage, l'installation d'une ambiance, la structure narrative ou scénographique du numéro, le jeu avec le public, la présence sur scène, etc. Le jeu d'acteur est proche du théâtre, notamment par les modalités d'apprentissages communes. C'est également la discipline de base pour l'art clownesque.

Le jeu d'acteur peut intervenir en complément d'une discipline circassienne, mais il se suffit également à lui seul. Dans ce cas, au cirque, une scène comportant uniquement du jeu d'acteur se nomme habituellement *une reprise*. Elle est souvent placée dans le spectacle juste avant ou juste après des manipulations techniques (changement de décors, installation de matériel, etc). Elle sert à distraire le public et capter son attention pendant un « temps mort » entre deux numéros. Les reprises, souvent comiques, peuvent être de type clownesque ou non ; l'humour et le comique n'étant pas l'apanage des clowns avec un nez rouge. Une suite de reprises constitue généralement le fil conducteur du spectacle ; elles se déroulent alors selon une trame narrative.

Historiquement dans le cirque traditionnel, les numéros véhiculaient trois émotions : le rire, la peur et l'émerveillement. Aujourd'hui, le jeu d'acteur du cirque contemporain permet une autre énergie, une autre présence qui procure au public des « *sensations nouvelles, plus subtiles, plus diverses que les trois émotions fondamentales, rire, peur et émerveillement, qu'exaltait le cirque traditionnel.* » (Guy 2001, p. 22) En effet, les spectacles actuels convoquent des sensations agréables comme la joie, la fraîcheur, la séduction, l'admiration ou l'entrain en axant la mise en scène sur l'esthétique, la prouesse, la simplicité, le rythme ou encore le comique. Toutefois, le malaise, le dégoût, la colère, l'ennui ou le questionnement, voire la perplexité peuvent aussi se dégager de certains numéros de cirque qui visent en général à bousculer le spectateur et sa vision du monde.

La création et l'interprétation d'un personnage se retrouvent autant dans les reprises que dans les numéros. Le côté technique de l'enchaînement de figures se voit rehaussé par le jeu d'acteur.

De nombreux auteurs et intervenants spécialisés dans le cirque soulignent les apports positifs du jeu d'acteur et de la création/ interprétation de personnages pour les adolescent-e-s :

- ❖ « *La pratique organisée de cette conduite [« faire le clown »] au cirque permet aux enfants, pré-adolescents et adolescents de sélectionner, de simplifier, de façonner et d'affiner des patterns¹⁷ ritualisés, et ainsi de symboliser leur façon d'être, leur façon de faire et leur façon de s'exprimer [...] »* (Montagner, in Hotier 2003, p. 80)

¹⁷ Patterns= codes de communication ou modèles d'expression verbale ou non-verbale pouvant évoquer avec un minimum d'ambiguïté des émotions ou affects

- ❖ « *Le choix d'un enseignement lié à la construction d'états, de sentiments, de personnages favorise la construction de l'identité chez l'élève, notamment à l'adolescence* » (Tribalat, in Hotier 2003, p. 130)
- ❖ « *Le jeu d'acteur par ailleurs, de plus en plus présent dans le cirque moderne, permet au travers du corps, d'articuler la personne que je suis et l'autre (le personnage) que je simule. L'exploration de l'espace intime entre le moi et l'autre représenté facilite, au-delà des compétences théâtrales acquises, la construction de l'identité personnelle en faisant percevoir les limites et les richesses de la construction et de l'interprétation physique d'un personnage. Ce problème d'identification est fortement posé chez les adolescents en difficulté qui parfois confondent leur personnalité et celle du personnage auquel ils s'identifient. Jouer n'est pas paraître, ni se prendre pour, jouer c'est être soi en étant un autre. Au cirque, on ne triche pas avec soi-même.* » (Tribalat, in Hotier 2003, p. 130-131)
- ❖ « *Pourquoi le jeu d'acteur ?*
-Pour que l'élève, l'adolescent se construise une identité propre en visitant des registres, des états, des émotions, en vivant des expériences de création.
-Parce que le jeu du personnage peut avoir laissé des traces et changé le regard des autres à l'égard de l'être social qu'est l'élève. » (Schmitt, Stoll et Genin 2008)

Le personnage permet donc à l'adolescent-e d'expérimenter un autre lui-même, de manière fictive et corporelle. Mais une part de lui-même réside toujours dans son personnage, de même qu'une part du personnage peut contribuer à enrichir sa personnalité. Il est donc difficile de différencier clairement ce qui découle de la personnalité du rôle de ce qui est propre à l'acteur lui-même. « *L'acteur puise à la fois dans son vécu et son imaginaire pour créer un rôle.* »¹⁸ Comme je l'ai déjà dit plus haut : le jeu d'acteur c'est jouer un personnage qui n'est pas soi mais qui raconte quelque chose de soi.

Le jeu d'acteur, combiné à la dimension de représentation en public, constitue donc pour le jeune un formidable laboratoire où il peut expérimenter quelque chose autour de son identité en jouant avec ce qu'il est, ce qu'il n'est pas, ce qu'il va devenir, ce qu'il a été, ce qu'il ne veut pas être et ce qu'il souhaiterait être. Les paramètres de génération et de sexe entrant également dans les composantes des personnages créés, le jeune peut expérimenter autour de son identité sexuée en jouant un personnage du sexe opposé, mais aussi autour de son identité de genre en jouant avec les clichés de la féminité et de la masculinité.

¹⁸ <http://fr.wikipedia.org/wiki/Acteur>

3.4. GENRE ET CONCEPTS

- *Introduction*

Il est maintenant nécessaire de présenter les concepts-clés sur lesquels je vais m'appuyer pour l'analyse de l'enquête.

Je construirai d'abord une définition du **genre** dans le but d'introduire le concept principal de cette recherche : la **construction de l'identité de genre**. Ensuite, j'explorerai l'**adolescence**, afin de définir la population étudiée et ses spécificités, ses enjeux et ses préoccupations. Puis, pour éclairer les questions secondaires, je définirai les **stéréotypes de genre**.

Enfin, étant donné la place centrale du corps dans le cirque, dans l'adolescence et dans la question identitaire, il me semble important d'aborder les concepts de **corporéité** et d'**hexis corporelle**.

- *Le concept de genre*

Le concept de genre vient du terme anglais *gender* et de la pensée féministe des années 70. Sa définition a été élaborée par nombre de féministes anglophones et francophones et varie selon les mouvements. J'ai choisi trois auteures pour élaborer ma définition du genre : la philosophe française Elsa Dorlin, la sociologue suisse Marilène Vuille et la chercheuse roumaine en études genre Daniela Roventa-Frumusani.

En retraçant l'histoire de la distinction entre *sexe* et *genre*, Elsa Dorlin nous dit : « *Le concept de genre a été utilisé en sciences sociales pour définir les identités, les rôles (tâches et fonctions), les valeurs, les représentations ou les attributs symboliques, féminins et masculins, comme les produits d'une socialisation des individus et non comme les effets d'une « nature ».* » (Dorlin 2008, p. 39)

Daniela Roventa-Frumusani écrit : « *Le genre vise donc fondamentalement les attentes culturelles associées à la féminité et à la masculinité. [...] Le genre est lié essentiellement aux comportements, pratiques, discours et techniques de la personne.* » (Roventa-Frumusani 2009, p. 32)

Selon Marilène Vuille (2008, p. 6-8), deux types de définitions sont possibles pour le genre :

- Le genre c'est le « sexe social », c'est-à-dire une convention sociale qui définit les caractéristiques considérées comme masculines ou féminines, les attributs sociaux, les conduites, les activités qui diffèrent pour les hommes et les femmes (par ex. les vêtements, les métiers, certaines qualités morales...).
- Le genre est aussi un système hiérarchique qui organise les rapports sociaux hommes-femmes par le biais de rapports de pouvoir. Il est justifié par une idéologie naturaliste qui vise le double principe de séparation et de hiérarchisation entre les sexes. Pour entendre ce type de définition, le terme « genre » est souvent remplacé par « rapports sociaux de sexe ».

Je retiens donc de mes lectures que le genre est un champ théorique étudié par les études de genre pluridisciplinaires. Il s'agit d'une convention sociale qui définit et différencie l'identité féminine et l'identité masculine ainsi que les valeurs, attributs symboliques et caractéristiques

physiques et morales considérées comme féminines ou masculines. Le genre dicte les attentes, variables selon la culture et l'époque, envers les femmes et les hommes en termes de comportements, de conduites, d'attitudes, de pratiques, de discours, d'activités, de rôles et de choix. Il en découle un ensemble de règles implicites qui régissent les rapports intra individuels, inter individuels (rapports sociaux de sexe), mais aussi les processus de socialisation à travers la famille, l'école, les médias, etc. Le genre est un concept qui permet de penser les rapports sociaux entre femmes et hommes en analysant la répartition sexuée et socialement construite des rôles, des fonctions, des statuts et du pouvoir. La bicatégorisation femme/homme produit une différenciation qui aboutit à une hiérarchisation. Celle-ci est le fondement des inégalités de sexe. Le genre permet donc aussi l'analyse des rapports de pouvoir.

- *La construction de l'identité de genre*

Avant de parler de construction, il faut d'abord comprendre ce qu'est l'identité de genre. L'identité de genre est l'identité masculine ou l'identité féminine que chaque personne met en avant à travers ses attributs (habits, maquillage, moustache, etc.), ses attitudes et comportements, ses pratiques et activités, ses rôles et fonctions, ses discours, ses choix etc. La définition du concept de genre nous amène à dire que ces caractéristiques de l'identité féminine et de l'identité masculine sont définies en fonction du genre et par des conventions sociales. Ces critères sont donc normatifs. Mais alors, pourquoi toutes les femmes ne se ressemblent-elles pas ? Qu'en est-il de la liberté de l'individu ? Et comment la personnalité propre peut-elle s'exprimer quand même au travers d'une identité de genre fortement normée ?

Le travail de Christine Mennesson (2005) sur les différentes formes d'identités féminines des femmes pratiquant des sports « masculins » (football, boxe, haltérophilie) va nous aider à répondre à ces questions. Cette sociologue distingue quatre formes identitaires sexuées chez ces sportives :

- Les « vraies » femmes** : elles se définissent comme « féminines », « *portent les cheveux longs et des vêtements « féminins »*. Elles accordent une attention particulière à leur apparence et à leur corps pour « plaire » et « séduire ». » (Mennesson 2005, p. 74) Elles plaisent particulièrement aux hommes qui reconnaissent chez elles les caractéristiques de la féminité auxquelles ils s'attendent. Leur identité de genre est *assurée*, donc conforme aux attentes et conventions sociales.
- Les femmes « quand même féminines »** : elles appuient elles aussi leur féminité sur l'apparence corporelle pour « être « féminine » tout en restant sportive » (Mennesson 2005, p. 75), dans le but de se différencier des hommes et d'essayer de se conformer aux attentes de ces derniers. Elles ont quelques difficultés à se conformer aux normes dominantes en matière de féminité mais ne les contestent pas. Leur identité de genre est alors *négociée*.
- Les femmes « présentables »** : elles « *rompent de manière plus radicale avec les définitions « traditionnelles » de l'identité des femmes. D'une manière générale, elles rejettent les comportements et les rôles traditionnellement associés au « féminin »*. » (Mennesson 2005, p. 75). Cependant, elles se conforment partiellement aux normes sexuées dans certaines occasions. Leur identité de genre est donc elle aussi *négociée*.

- d. **Les femmes « dans leur tête »** : elles revendiquent leur appartenance au genre féminin à partir de critères personnalisés relevant de *l'être* et surtout pas en fonction du *paraître*. Elles ont d'ailleurs « *plutôt un look d'homme* » (Mennesson 2005, p. 73) et sont fréquemment assimilées à des hommes. Elles ne se reconnaissent ni dans les critères dominants de l'identité « féminine », ni dans l'identité « masculine » à laquelle elles sont assimilées. Christine Mennesson définit leur identité de genre comme *rejetée*.

L'identité de genre, qu'elle soit « féminine » ou « masculine » est en fait une entité hétérogène. En effet, l'identité « féminine » regroupe différentes catégories allant de la conformisation aux normes sexuées dominantes, à la réappropriation des critères de la féminité. L'identité « masculine » se découpe elle aussi en catégories : les dominants, les dominés, les marginalisés et les opprimés. Dans la catégorie des dominants, on trouve les concepts de masculinité hégémonique et de virilisme. Le concept de masculinité hégémonique a été élaboré par Robert William Connell, dans la lignée des études féministes de la masculinité. Il désigne « *la construction idéologique qui sert et maintient les intérêts des groupes mâles dominants* » (Laberge 2004, p. 22). C'est la forme de masculinité la plus idéalisée, socialement reconnue et normative. Le virilisme est un concept de Daniel Welzer-Lang (2002). C'est « *l'exacerbation des attitudes, représentations et pratiques viriles* » (Welzer-Lang 2002, p. 11). La virilité désigne « *les attributs sociaux associés aux hommes, et au masculin : la force, le courage, la capacité à se battre, le "droit" à la violence et aux privilèges associés à la domination de celles, et ceux, qui ne sont pas, et ne peuvent pas, être virils : femmes, enfants...* » (Welzer-Lang 2002, p. 11). La virilité enjoint aux hommes de se différencier en se distinguant hiérarchiquement des femmes.

Pour répondre à la question de la construction de l'identité de genre, je vais m'appuyer sur l'ouvrage dirigé par Anne Dafflon-Nouvelle (2006). La construction de l'identité de genre est un processus perpétuel. Elle trouve ses fondations dans le processus de sexuation et dans la construction de l'identité sexuée. En effet, dès la naissance, un sexe est assigné à l'enfant par ses parents. Puis, pendant sa socialisation primaire, l'enfant va se construire en tant que petit garçon ou petite fille. En famille et à l'école, mais aussi dans les magasins et à la télévision, l'enfant va rencontrer des modèles majoritairement stéréotypés et normatifs de la masculinité et de la féminité. L'intégration des rôles sociaux de sexe se fait très vite. Vers deux ans, il-elle est déjà capable de différencier le sexe des personnes rencontrées « *en se basant sur des caractéristiques socioculturelles, comme la coiffure, les vêtements* » (Dafflon-Nouvelle 2006, p. 12). L'enfant va passer par des phases de flexibilité/rigidité face à l'adéquation entre ses choix (habits, jouets, activités), son sexe et les rôles sociaux de sexe. Par exemple, vers 6 ans, un petit garçon refusera généralement de porter des vêtements roses, de peur d'être confondu, ou pire, de se transformer en fille. Entre 5 et 7 ans, la rigidité quant au respect des conventions sociales liée au sexe est à son maximum. Entre 7 et 12 ans, les enfants montrent plus de flexibilité. L'entrée dans l'adolescence, selon Anne Dafflon-Nouvelle, est marquée par une nouvelle phase de rigidité. Puis, l'âge adulte voit revenir une certaine flexibilité.

Si l'identité de genre est grandement façonnée pendant la socialisation primaire, elle est remise au travail lors de la socialisation secondaire car c'est un processus sans fin. La socialisation secondaire commence à l'adolescence et se répète durant toute la vie adulte. Par exemple, en entrant dans la vie active, l'individu redéfinit son statut, son rôle, sa place, son identité professionnelle. Ces transformations alimentent la construction de sa personnalité et sa manière d'être, de se sentir et de se montrer comme homme ou femme. Le travail, le groupe d'amis, les loisirs, les associations, etc. sont des espaces de socialisation secondaire.

En travaillant sur la construction de l'identité de genre, j'ai réfléchi au lien entre identité de genre et identité personnelle, ou personnalité. Comment concilier la dimension « produit de socialisation » et la dimension individuelle et personnalisée de l'identité ? Les recherches de Claude Dubar (1991) vont m'aider à envisager ces deux aspects. Je vais m'appuyer sur Christine Mennesson (2005) qui a résumé le modèle de Dubar. La théorie sociologique mise au point par Dubar permet « *la prise en compte des manières subjectives dont les individus se racontent et des catégorisations objectives qui les définissent* » (Mennesson 2005, p. 66). Il serait donc possible d'allier la personnalité propre et l'identité de genre conventionnée. Son modèle définit que l'identité est le résultat d'une double transaction : de soi à soi et de soi à l'autre. D'une part, l'individu développe son « identité pour soi », c'est-à-dire qui il estime être. Et d'une autre part, il doit négocier avec les institutions de la société qui définissent son « identité pour autrui », en faisant « *reconnaître la légitimité de l'identité qu'il revendique. Ces deux formes de transactions, inévitablement liées, se conjuguent pour définir des « formes identitaires* » (Mennesson 2005, p. 66). Les formes identitaires étant donc les différentes catégories de l'identité de genre (identité de genre *assurée, négociée, rejetée*). Autrement dit, chaque individu se positionne différemment par rapport aux conventions sexuées en matière d'identité, selon sa personnalité, sa trajectoire de vie, son âge, son sexe, sa socialisation, sa classe sociale, sa culture, etc.

• L'adolescence

On s'accorde généralement pour définir le début de l'adolescence avec la puberté, c'est-à-dire vers 12-13 ans pour les filles et 13-14 ans pour les garçons. L'adolescence est le processus qui permet la transition entre l'enfance et l'âge adulte. Elle est envisagée comme une période de transformation, de remise en question et d'affirmation. La construction identitaire commencée dès les prémises de la socialisation est remise au travail pendant cette période, notamment par les rapports interindividuels qui se transforment (rapports du jeune avec lui-même, avec les adultes, avec ses pairs). Cette période, caractérisée par d'importantes transformations corporelles, s'accompagne aussi de questionnements sur la normalité, la beauté, la sexualité, l'amour, l'amitié, l'avenir, les adultes, la société, etc¹⁹. Tous ces changements viennent stimuler la construction identitaire des jeunes en les poussant à se redéfinir. L'adolescence est « *notamment caractérisée sur le plan de l'identité sexuée par la question de l'orientation sexuelle et par l'apprentissage des rôles sexués adultes* » (Rouyer 2007, p. 125).

Nous avons vu précédemment avec Anne Dafflon-Novelle que les jeunes au début de leur adolescence sont conformes et plutôt rigides par rapport aux rôles de sexe. Elle explique cela par les transformations physiques qui vont modifier l'image que le jeune se fait de lui-même. Cette image en mouvement et ce corps qui se développe plus ou moins comme on le voudrait exacerbent les préoccupations des jeunes au sujet de leur identité sexuée, sexuelle et de genre. Les adolescent-e-s mélangent identité sexuée et préférence sexuelle. Ils et elles renforcent alors la conformisation de leur identité de genre pour ne pas risquer d'être perçus-es –ou de devenir– homosexuels-les. « *Il faut du reste relever que les jeunes qui font un choix professionnel habituel du sexe opposé sont très souvent l'objet de railleries en lien avec leur identité sexuelle, comme si le fait d'exercer une profession habituellement choisie par le sexe opposé signifiait également adopter les préférences sexuelles des personnes exerçant fréquemment cette profession.* » (Dafflon-Novelle 2006, p. 15). Véronique Rouyer nuance cette rigidité des jeunes : « *[...] d'autres auteurs ont avancé que l'adolescence serait plutôt caractérisée par la flexibilité croissante des représentations sur les rôles de sexe (activités et*

¹⁹ Ces questions et d'autres font l'objet de chapitres dans le livre de Françoise Dolto et de sa fille (1989).

intérêts), et la relativité des normes de genre (Carter et Patterson, 1982 ; Eccles, 1987) » (Rouyer 2007, p. 128). Les filles seraient particulièrement plus flexibles. Elles approuveraient notamment plus l'égalité entre hommes et femmes. Néanmoins, « durant l'adolescence, les comportements des garçons et des filles restent très différenciés » (Rouyer 2007, p. 128). Selon Rachel Damba, « à l'adolescence, le besoin de définir une identité, de se démarquer puis d'être conforme aux valeurs véhiculées mettrait l'accent sur ce que l'on ne veut pas être et ce que l'on n'est pas, et de ce fait ce qui nous différencie de ce que nous ne sommes pas et ce à quoi nous souhaitons ressembler. Ainsi, nous sommes les propres acteurs de notre construction identitaire avec cependant des cadres de références préexistants et des modèles préparant le terrain. » (Damba 2008, p. 42). En bref, les adolescent-e-s semblent coller plus ou moins aux stéréotypes de genre en fonction de la pression extérieure qu'ils perçoivent pour adhérer aux conventions sociales.

L'adolescence se caractérise aussi par la recherche de contacts avec les pairs du sexe opposé. Les jeunes expérimentent les rapports hommes-femmes et les relations de couple. Ils recherchent par ailleurs des modèles et fabriquent leur idéal d'avenir. Ils se projettent en tant que femme ou homme adulte.

L'adolescence peut être définie également en fonction de la notion de responsabilité. Le passage de l'adolescence à l'âge adulte est en général marqué par la prise de responsabilité envers soi-même et envers les autres. Les adolescent-e-s sont en apprentissage de la vie adulte et apprennent donc à devenir responsables.

Chez les sportifs, les changements du corps entraînent de grandes modifications dans les résultats, l'implication et la motivation. Si la silhouette s'alourdit ou s'étire trop vite, les performances tendent à baisser, emportant la motivation. Les jeunes dans ce cas qui ne décrochent pas ont souvent une motivation plus sociale : côtoyer leurs amis (Anne Davaisse, *in* Anne Dafflon-Novelle (2006)). Si la musculature, la souplesse, l'agilité se développent, les jeunes font un énorme bond dans leur progression et leur motivation est stimulée : ils se lancent de nouveaux défis, dépassent les difficultés techniques et parfois même innovent.

- *Les stéréotypes de genre*

Daniela Roventa-Frumusani propose une définition du stéréotype de genre qui me convient tout à fait :

« Le concept de stéréotype a été développé par le journaliste américain Walter Lippman dans son ouvrage Public Opinion (1922) pour désigner les clichés de notre esprit, clichés limités et rigides, résistants au changement. [...] Les stéréotypes de genre sont des images unilatérales et distorsionnées des hommes et des femmes, provenues des généralisations abusives, mais utilisées de façon récurrente dans la vie quotidienne. Les sociologues considèrent souvent la stéréotypisation comme partie du processus de socialisation des enfants pour des rôles sexuels. » (Roventa-Frumusani 2009, p. 83)

J'ai déjà donné un aperçu de quelques stéréotypes de genre dans le chapitre sur les connotations sexuées (chapitre 4.IV).

- *La corporéité*

Lors du cours de Clothilde Palazzo-Crettol du module Oasis, nous nous sommes appuyés sur Michèle Pagès (*in* Bloss 2001, p. 227) pour définir la corporéité comme un « *ensemble de pratiques et de représentations constitutives de formes particulières de rapport au corps* ». Jean-Michel Berthelot (1983) me permet d'affiner ce concept. Pour lui, la corporéité c'est « *l'ensemble des traits concrets du corps comme être social* » (Berthelot ²⁰). Selon lui, chaque société définit un *espace de corporéité*, c'est-à-dire une panoplie de possibles corporels, ainsi qu'une *corporéité modale*, ou un ensemble de traits valorisés. « *L'espace de corporéité produit le corps-outil, la corporéité modale le corps-signe. Entre les deux s'installe le corps ludique, érotique (réappropriation personnelle du corps).* »²¹

Ce *corps ludique* peut aussi être envisagé à travers le corps artistique, mis en scène dans la danse, le théâtre ou le cirque. Les recherches contemporaines dans le champ de la danse font largement recours au concept de corporéité pour compléter la conception du corps. La corporéité comprend le corps comme « *entité affective, subjective et symbolique. [...] elle prend quant à elle en charge le système de représentation* »²². Dans le domaine du cirque, les recherches utilisent également le concept de corporéité. Marie-Carmen Garcia dit d'ailleurs dans un entretien que « *le cirque comme pratique physique et artistique soulève la question de la corporéité au centre des analyses du genre* »²³.

- *Hexis corporelle*

L'hexis corporelle est un concept de Pierre Bourdieu, repris par nombre de chercheurs ensuite. L'hexis corporelle désigne les « *postures, dispositions du corps et rapport au corps, intériorisés inconsciemment par l'individu au cours de son histoire* »²⁴.

On parle également d'hexis corporelles « masculines » et « féminines ». Il s'agit des « *manières particulières de considérer, de tenir, et d'exercer son corps, socialement interprétées comme « féminine » ou « masculine »* » (Mennesson 2005, p. 64). Cela regroupe l'habillement, la manière de bouger, de marcher, de s'asseoir, la manière de parler, etc.

Dans l'univers du cirque, l'hexis corporelle masculine ou féminine peut être observée notamment dans le costume, le maquillage et la gestuelle.

²⁰ Cité sur http://socio.ens-lyon.fr/agregation/corps/corps_fiche_berthelot.php

²¹ http://socio.ens-lyon.fr/agregation/corps/corps_fiche_berthelot.php

²² Atelier de recherche Scène Contemporaine et Migrations Artistiques, Ecole Doctorale Arts & Médias, Université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle, vendredi 5 juin 2009

<http://scenecontemporaine.blogspot.com/2010/01/decliner-le-corps-etats-de-corporeite.html>

²³ Interview par BEGHDAI Salim et DELAVICTOIRE Quentin pour la revue horizon sociologique.

<http://www.revue-sociologique.org/Marie-Carmen-Garcia>

²⁴ <http://www.cours-gratuit.org/lexique-sociologique/glossaire-sociologie>

3.5. RENCONTRE CIRQUE ET GENRE

- *Femmes et hommes dans l'histoire du cirque*

Dès la préhistoire du cirque, femmes et hommes artistes ne se partagent pas tout à fait les mêmes formes d'expression corporelle ni les mêmes rôles. « *L'étude des bas-reliefs et des fresques qui authentifient le jeu des bateleurs avant le christianisme, indique la place importante de la femme dans l'acrobatie antique. Les jongleurs des peintures rupestres de Benni-Hassan²⁵, les antipodistes des bas-reliefs de Haute-Egypte, les acrobates dont on reproduit les gestes, en terre cuite, sous les premières dynasties chinoises, les contorsionnistes hindoues, sont des femmes. Qui peut mieux plier son corps aux souffrances de la dislocation sinon la femme et l'enfant !* » (Mauclair 2002, p. 26). La contorsion* étant d'ailleurs une « *spécialité harmonieuse qui souvent amplifie la féminité voire la sensualité de l'artiste.* » (Mauclair 2002, p. 46). « *Mais si les acrobates sont souvent des femmes et des enfants, ce sont également des esclaves. [...] Si la femme et l'enfant sont omniprésents dans le spectacle acrobatique, l'homme se réservera des fonctions privilégiées, des chasses gardées.* » (Mauclair 2002, p. 26). L'homme, nous dit Mauclair, occupe donc la fonction de chef de troupe (gestion des voyages, production et protection de la troupe). Il soutient la base des pyramides humaines qui sont montées souvent pour le final ; cette démonstration de force associée au mythe d'Hercule faisant de lui un surhomme. La domination sur l'animal sauvage est également du domaine de l'homme, ainsi que la satire, contrepoint de l'exploit : « *Le Grotesque tournera en ridicule le surhomme, comme plus tard, le Bouffon pourra tout se permettre aux dépens du monarque.* » (Mauclair 2002, p. 27).

Le cirque n'est pas encore né que déjà il sera marqué par une distinction des disciplines masculines et féminines, des stéréotypes de genre et des rapports sociaux de sexe marquants le pouvoir et la domination masculine.

Toutefois, cette distinction sexuée entre les disciplines de cirque porte parfois la femme en plus haute position : « *Le principal mérite de la danse de corde est d'avoir donné aux femmes un rôle dans la tradition acrobatique, leur offrant ainsi une revanche éclatante. Les premières vedettes de l'acrobatie sur fil sont des femmes. Aussi n'est-il pas étonnant que la Malaga ou Madame Saqui²⁶ domine le monde du spectacle de la Révolution à la fin de l'Empire. [...] elle [Madame Saqui] eut, paraît-il, le Tout-Paris du Consulat et de l'Empire à ses pieds.* » (Mauclair 2002, p. 75).

- « *Les rapports sociaux de sexe dans le domaine du sport* » (Laberge 2004)

Je vais présenter ici une recherche de Suzanne Laberge intitulée « Les rapports sociaux de sexe dans le domaine du sport : perspectives féministes marquantes des trois dernières décennies ». Si le cirque n'est pas si explicitement classable comme un sport, l'entraînement physique y occupe une grande part. De plus, les artistes des plus grands cirques actuels sont recrutés parmi les meilleurs gymnastes. Par ailleurs, la sociologie du sport va nous apporter des pistes d'analyse pertinentes pour certains aspects du cirque, de même que l'orientation féministe de cette recherche va nous permettre d'articuler pratique sportive et question de genre.

²⁵ Basse-Egypte, 3500 ans avant J.-C.

²⁶ Danseuse de corde qui a séduit Napoléon

L'article de Suzanne Laberge traite de la construction de l'identité féminine par le biais de la pratique sportive, ainsi que du sport comme lieu de contestation d'une idéologie de la subordination féminine.

Dans les années 80, le féminisme inspiré par la tradition des *cultural studies* définit le sport comme une « *forme culturelle particulièrement propice à la construction des conceptions et des idéologies relatives au genre et aux différences selon le genre.* » (Laberge 2004, p. 14) Les études féministes sur le sport à cette époque ont par ailleurs mis à jour les mécanismes de la construction sociale de l'infériorité physique des femmes. Néanmoins, Gilroy (1989) (cité par Laberge) a mis en évidence que « *le sport pouvait servir de lieu de contestation de l'idéologie de la fragilité physique des femmes : en prenant le pouvoir sur leur propre corporalité, les femmes pouvaient résister à leur subordination aux hommes et pouvaient invalider la croyance en leur fragilité physique.* » (Laberge 2004, p. 15-16)

D'un côté, le sport renforce une idéologie fondée sur la différenciation des sexes et la hiérarchisation des rapports de genre, mais de l'autre, il peut aussi être utilisé comme « *moyen de résistance à l'hégémonie masculine* » et comme « *vecteur de libération* » (Laberge 2004, p. 16).

Le courant féministe qui s'est appuyé sur les travaux de Foucault pour la question du pouvoir dans les années 90, réaffirme cette idée. Si les pratiques sportives sont appréhendées comme des « technologies du corps » qui visent « *l'incorporation des idéologies qui ont pour objet la subordination des femmes aux normes masculines* » (Laberge 2004, p. 19), elles font également parties des « technologies du soi » qui proposent, on l'a déjà vu, un moyen d'opposition, mais surtout un outil d'autoconstruction et de subjectivation (construction du soi en tant que sujet).

Les études féministes de la masculinité ont, quant à elles, permis de questionner cette catégorie hégémonique des hommes. Tout d'abord, « *la masculinité n'est pas quelque chose de biologique mais bien de socialement construit à travers les institutions, notamment le sport* » (Laberge 2004, p. 21). De plus, « *la masculinité hégémonique désigne la construction idéologique qui sert et maintient les intérêts des groupes mâles dominants. Ce concept implique l'existence de diverses masculinités, certaines étant dominées, d'autres marginalisées et d'autres encore victimes d'oppression* » (Laberge 2004, p. 22). Les recherches émanant de ce courant se sont fixé comme objectif d'aider les hommes à reconsidérer les relations inter et intrasexe dans une optique plus égalitaire.

Cette recherche de Suzanne Laberge nous permet donc d'envisager la pratique sportive, et par correspondance le cirque, comme outil de construction de l'identité féminine et masculine dans une optique égalitaire.

- « *Représentations « genrées » et sexualisation des pratiques circassiennes en milieu scolaire* » (García 2007)

Cette recherche permet de faire un contre-pied à la contribution positive et égalitaire du cirque pour la construction de l'identité de genre que mon travail tente de démontrer jusque là. En effet, Marie-Carmen Garcia présente comment le cirque peut devenir aussi le lieu de représentations genrées, de différenciation sexuée et de rapports de genre inégaux. Son terrain de recherche a été l'école.

Il faut d'abord préciser que les enseignants d'EPS (Education Physique et Sportive en France, dont les cours sont mixtes) choisissent parfois de remplacer dans leur programme la danse par le cirque, avec comme double objectif de proposer un sport qui permet le développement de compétences artistiques et qui pourrait convenir aussi bien aux garçons qu'aux filles (la danse étant perçue comme trop *féminine* et présentant le risque de débordements dans le comportement des élèves garçons). Pour les enseignants, le cirque fait appel « *d'une part, à des performances physiques et, d'autre part, à des compétences artistiques, associées pour les premières au goût des garçons et pour les secondes au goût des filles* » (Garcia 2007, p. 132). Marie-Carmen Garcia met en lumière les représentations genrées que se font les enseignants ainsi que les dispositions qu'ils associent aux garçons et aux filles, et enfin la différenciation sexuée des pratiques en regard de ces représentations.

Malgré l'injonction de mixité, les pratiques circassiennes des élèves se sont rapidement sexuées : les garçons choisissant les « engins » (monocycles, rouleaux, rollas-bollas, diabolos, etc.) et les filles s'exerçant à l'acrobatie* (ce qui correspondait le mieux à leurs compétences en gymnastique ou en danse). Lors des évaluations, les enseignants ont insisté sur la mixité dans les numéros présentés, afin d'allier les dispositions artistiques *féminines* aux aptitudes techniques *masculines*. Marie-Carmen Garcia a alors constaté « *une mise en valeur des performances physiques des garçons lors de leur passage « sur scène » [...] Les solos (jonglage, équilibres) étaient notamment exécutés par des jeunes gens (je n'ai observé aucun cas où ce type de prestation était réalisé par une fille) et les filles tenaient souvent des rôles de faire-valoir des exploits de leurs confrères* » (Garcia 2007, p. 137). « *Cette différenciation sexuée des pratiques circassiennes, en liaison avec les modèles dominants de la masculinité et de la féminité, relevée chez les élèves du lycée Pablo-Picasso, fait écho à ce que j'ai vu dans d'autres établissements [...] et dans les écoles de cirque : la prouesse pour les garçons ; la souplesse et la composition chorégraphique pour les filles.* » (Garcia 2007, p. 135).

Ma recherche se rapproche beaucoup de celle de Marie-Carmen Garcia de par le sujet et la population commune, mais le terrain diffère. J'ai choisi de réaliser mon enquête dans une école de cirque non-professionnelle proposant un loisir à des jeunes motivés, et non pas dans le cadre scolaire d'un cours imposé aux élèves.

Marie-Carmen Garcia a démontré l'influence du contexte scolaire sur la socialisation différenciée et les représentations véhiculées. « *Si le genre "se fabrique", alors l'école est sans aucun doute l'une des entreprises les plus efficaces* » (Saint-Martin et Terret, cités par Garcia 2007, p. 129). Dans un autre contexte, le cirque conforterait-il dans tous les cas une idéologie fondée sur la différenciation et la hiérarchisation des sexes, où peut-il, à l'instar du sport, être utilisé comme « *moyen de résistance à l'hégémonie masculine* », comme « *vecteur de libération* » (Laberge 2004, p.16) et comme outil d'autoconstruction ? La conclusion de cette recherche tentera d'apporter une réponse à cette question.

- « *Transformation des Arts du Cirque et identités de genre* » (Sizorn, Lefevre 2003)

Magali Sizorn et Betty Lefevre ont publié une recherche sur le lien entre les différentes mises en scène de la femme par les artistes de cirque et l'évolution d'un cirque dit « traditionnel » vers une forme se présentant comme « contemporaine ».

Leur hypothèse de départ est la suivante :

« Le cirque propose aujourd'hui deux modalités de mises en scène de la femme, et celles-ci correspondraient aux appellations cirque « traditionnel » et cirque « contemporain ». La construction de l'identité de genre féminin serait donc un indicateur de cette distinction, avec, d'une part, une identité de sexe et de genre unique, et d'autre part, une identité plurielle et complexe. » (Sizorn et Lefevre 2003, p. 12)

Magali Sizorn et Betty Lefevre ont donc mené leur recherche en s'appuyant sur des concepts ethnologiques et sociologiques tels que la construction de l'identité de genre, la corporéité, l'habitus et la signification sociale des usages et mises en jeu du corps. Elles se sont intéressées à observer la manipulation des attributs de la féminité afin de mettre en évidence les spécificités du « être une femme » dans différentes formes du cirque, ainsi qu'à déterminer comment les identités de genre s'y construisent et *« comment cette mise en scène de soi permet une construction de soi »* (Sizorn et Lefevre 2003, p. 13). Leur étude vise également à repérer comment les transformations sociales de l'image de la femme se retrouvent véhiculées par des productions culturelles d'artistes, devenues alors des actrices sociales.

Les résultats :

Dans le cirque traditionnel, les rapports homme-femme sont mis en scène sous l'angle du couple hétérosexuel où places et rôles sont stéréotypés : l'homme fort, la femme-objet sexuel (sensualité, sexualité), la femme-potiche (rôle de faire-valoir, fonction utilitaire ou esthétique), la femme-enfant, la femme-soumise, la femme-séductrice. A l'homme correspondent la force, le courage et le risque ; à la femme, la légèreté, la grâce et la beauté.

Du côté des « nouveaux » cirques, on observe une grande diversité dans les relations homme-femme. Ce n'est plus le modèle du couple qui domine, mais le duo, mixte ou non-mixte. On retrouve parfois des connotations masculines et féminines, mais on rencontre surtout des images hétéroclites de la masculinité et de la féminité. *« Hommes et femmes occupent indifféremment tous les rôles : les femmes sont alors portées ou « porteurs ». [...] Ce n'est pas l'accentuation des différences qui est mise en scène, mais la recherche des ressemblances, le métissage des sensibilités. »* (Sizorn et Lefevre 2003, p. 17) Les auteures donnent l'exemple d'un duo mixte où le fragile et l'assurance sont associés à la femme et la puissance, la tendresse et la délicatesse sont associés à l'homme.

Magali Sizorn et Betty Lefevre abordent également la question de la surdifférenciation ou de l'indifférenciation sexuelles. Quand l'identité féminine se définit par surdifférenciation, *« cela se traduit par des postures, des parures, des types de motricité, et des rôles attribués socialement aux femmes. Ces images stéréotypées de la femme donnent à voir des corps hyper-sexualisés. Les caractéristiques morphologiques des femmes sont mises en valeur »* (Sizorn et Lefevre 2003, p. 17). Dans la surdifférenciation, les apparitions féminines dans les spectacles sont caractérisées par la grâce, la souplesse et la beauté. *« La femme occupe des rôles où l'esthétique prime sur la performance. »* (Sizorn et Lefevre 2003, p. 18). Le « nouveau » cirque joue parfois avec cette surdifférenciation sexuelle en la détournant : *« dès lors, cela consiste soit en une parodie de l'image caricaturale de la femme, soit en une mise en scène travaillée, intentionnelle et parfois revendicatrice, d'un personnage féminin, jouant de ses atouts de séduction. »* (Sizorn et Lefevre 2003, p. 18)

Toutefois, c'est la redéfinition de l'identité féminine, question sociale, qui est novatrice dans les spectacles de cirque de style nouveau ou contemporain. « *A travers une prestation artistique, l'artiste dévoile et se dévoile. Elle livre au regard d'autrui son intérieur, ou plutôt ses intérieurs théâtralisés.[...] La circassienne n'est plus unique, mais multiple. Elle n'est plus La femme, mais Des femmes* » (Sizorn et Lefevre 2003, p. 18). La question des rapports de genre est alors envisagée sous un nouveau modèle : l'indifférenciation sexuelle, caractérisée par l'apparition de personnages androgynes et hermaphrodites. Il faut entendre par androgyne, ni homme ni femme, alors qu'hermaphrodite signifie homme et femme à la fois. Les auteures précisent encore que « *l'androgynisation, d'abord, s'avère être un processus de dépassement de l'identité sexuelle. Les corps androgynes révèlent cette volonté d'outrepasser une identité figée et prédéterminée.* » (Sizorn et Lefevre 2003, p. 18).

Dans cette recherche, si l'aspect identité de genre des artistes circassiennes* me paraît primordial comme matière théorique pour mon travail, la question de son articulation différenciée selon le style (classique ou contemporain) du spectacle me semble tout aussi pertinente. En effet, l'école de cirque que j'ai choisie comme terrain d'investigation ne s'inscrit pas dans un style particulier, mais présente de fortes influences selon les années, selon la marge de liberté laissée aux jeunes, selon les goûts et envies artistiques des moniteurs et selon d'autres spectacles vus et appréciés récemment par les jeunes.

• *Connotations sexuées*

A ce stade de mon travail, il me semble important de dresser un tableau récapitulatif des connotations sexuées dans le domaine du spectacle. Je vais donc rassembler les résultats des recherches de Marie-Carmen Garcia ainsi que de Magali Sizorn et Betty Lefevre et les compléter par un extrait d'un tableau -emprunté à Rachel Damba (2008, p. 48)- des particularités attribuées à chaque sexe.

Femme	Homme
Femme-séductrice	Homme-fort
Femme-objet sexuel	
Femme-enfant	
Femme-soumise	
Femme-potiche	
Faire-valoir	Numéros solos
Souplesse, faiblesse	Force
Grâce	Courage
Beauté	Risque
Légèreté	
Dispositions artistiques	Aptitudes techniques
Composition chorégraphique	Prouesse
Esthétique	Performance
Contorsion → sensualité	
	Chef de troupe
	Protecteur
Paillettes, plumes, string, maquillage et talons-hauts	Fermeté
Docilité	Raison, rationalité, logique
Emotivité, intuition, sensibilité	Compétition, rivalité, confrontation
Coopération, collaboration, partage, harmonie, bonté	Décision
Indécision	Equilibre
Déséquilibre	Adulte, maturité
Enfance	

Il me semble aussi intéressant d'observer quelles disciplines circassiennes* sont connotées comme étant féminines ou masculines. Pour ce tableau, je me suis basée sur ce qui est ressorti de ce chapitre, mais aussi sur ma connaissance du cirque, les spectacles que j'ai vus, les choix des élèves de l'école de cirque et des images de coloriages pour enfants que l'on trouve sur le moteur de recherche Google Image sur Internet. Pour les disciplines dont la connotation ne me paraît pas évidente, je n'ai rien coché.

	Féminin	Masculin
Jonglage		✓
Aériens	✓	
Arts clownesques		✓
Equilibres Monocycle Fil Boule Rolla-Bolla	✓	✓
Acrobatie Main-à-main Pyramides Contorsion Acro-dynamique Equilibre sur les mains	Voltigeuse Voltigeuse ✓	Porteur Porteur ✓



4. ETUDE EMPIRIQUE

4.1. ENQUÊTE DE TERRAIN

- *quelques chiffres*

Le groupe d'adolescent-e-s que j'ai constitué pour ma recherche compte 21 jeunes de 14 à 18 ans, dont 15 jeunes filles et 6 jeunes hommes. Il y a donc 71,4 % de filles. J'ai voulu savoir si ce pourcentage reflétait la situation des écoles de cirque en Suisse. J'ai alors contacté six autres écoles suisses pour connaître leur proportion de jeunes filles et de jeunes hommes âgés entre 14 et 18 ans. Il y a généralement plus de filles que de garçons parmi les adolescent-e-s qui pratiquent le cirque, sauf dans une école où les filles sont légèrement minoritaires ; elles représentent 46%. Dans les cinq autres écoles, le pourcentage des filles varie entre 57 et 80%. En moyenne, sur toutes les écoles de cirque que j'ai questionnées, les filles représentent 65,4% des jeunes artistes, soit près des deux tiers.

Selon Annick DAVISSE (in Dafflon-Novelle 2006, p. 289) « *les filles font moins de sport que les garçons, et cet écart se creuse à l'adolescence* ». Au cirque, on l'a vu, c'est plutôt l'inverse ; les filles y sont majoritaires. La proportion de la fréquentation du cirque par les filles et les garçons ne correspondrait pas à celle des activités dites physiques et sportives. Pourtant, si le cirque est avant tout un art du spectacle, il nécessite un important entraînement physique et sportif. Mais, nous avons démontré dans le chapitre 3.2. sur l'histoire du cirque, ses origines communes avec l'équitation (par les démonstrations équestres de Philip Astley, perpétrées encore aujourd'hui par les grandes familles de cirque tels les Knie), la danse (par la proximité des costumes) et la gymnastique (par l'invention du trapèze, mais particulièrement à travers l'acrobatie*). Par ailleurs, toujours selon Annick DAVISSE, l'équitation, la danse et la gymnastique ont une fréquentation majoritairement féminine.

Dans l'école que j'ai étudiée, les filles adolescentes participent en moyenne à 3,8 numéros chacune. Sur leurs 3,8 numéros, deux sont mixtes, soit 52,6% de leurs numéros. Dans le spectacle, il y a quatre solos féminins exécutés par des adolescentes. Les garçons adolescents présentent dans le spectacle en moyenne 4,5 numéros. Trois numéros sur 4,5 sont mixtes, soit 66,6% de leurs numéros. Dans le spectacle, il y a un solo masculin exécuté par un adolescent.

Les filles sont majoritaires dans cette troupe de cirque, tous âges confondus. Cependant, les jeunes hommes participent à plus de numéros que les jeunes filles. Cela peut s'expliquer par la question du jonglage. Les moniteurs demandent que chaque élève soit dans au minimum trois et au maximum quatre numéros. Néanmoins, les jongleurs sont autorisés à faire plus de quatre numéros. En effet, il y a peu de jongleurs, alors pour l'équilibre du spectacle et dans le but de promouvoir cette discipline, les moniteurs ont décidé que les jongleurs pouvaient jouer dans plus de quatre numéros. Il y a donc des élèves qui font plusieurs numéros de jonglage avec des objets différents (balles, massues, balle contact, feu, diabolo,...). Il se trouve que les jongleurs sont majoritairement des garçons, conformément à la connotation masculine du jonglage dans le cirque en général.

Le choix de la mixité ou non n'est pas imposé par les moniteurs. Ce n'est pas un critère de constitution de groupes pour les numéros. Les groupes se constituent d'abord librement, puis les moniteurs séparent parfois en deux des grands groupes ou fusionnent des petits groupes. Ce sont la cohérence du niveau des artistes et/ou les critères de morphologie (taille, poids, force, souplesse) selon les spécificités des différentes disciplines de cirque, qui guident les

quelques changements dans les groupes effectués par les moniteurs. Par exemple, les moniteurs n'ont pas accepté qu'une jeune fille soit la voltigeuse d'une autre car leur rapport de taille, de force et de poids n'est pas adéquat pour faire de l'acro-porté. Les moniteurs ont donc proposé à une petite fille (qui avait envie de faire un numéro d'acro-porté mais n'avait pour le moment pas trouvé de porteuse/porteur) d'être la voltigeuse. Véronique Rouyer (2007) nous éclaire quant au choix des adolescent-e-s de se mélanger ou non avec leurs pairs du sexe opposé. Selon elle, au début de l'adolescence les jeunes préfèrent se fréquenter entre pairs du même sexe. Puis, l'intérêt pour le sexe opposé s'intensifie. « *Les relations entre garçons et filles vont se développer au sein des bandes, dans des contextes (collège, quartier, etc.) faiblement structurés par la présence des adultes, et dans d'autres, moins formels, comme les groupes de loisirs (sports, musique, ou autres). Ces pratiques permettent aux garçons et aux filles de faire l'expérience des relations avec l'autre sexe tout en conservant l'appui de leur propre groupe de pairs, et de s'affirmer dans leur identité sexuée* » (Rouyer 2007, p. 132). L'école de cirque dans laquelle j'ai mené mon enquête semble être un contexte favorable pour l'expérimentation des relations « homogène » et « hétérogène »²⁷ par les adolescent-e-s.

• *Le vestiaire des filles*

Sans intention voyeuriste, il me paraît intéressant de raconter un peu l'univers du vestiaire des filles. Je trouve que c'est un lieu très riche pour une recherche sur l'identité de genre. Il est juste assez intime pour mettre en lumière le côté personnel de l'identité et il est en même temps assez public pour que je puisse l'observer et apercevoir l'aspect de construction sociale de l'identité de genre féminin. Cela me fait penser au concept de *la Maison des Hommes* de Daniel Welzer-Lang, lieux non-mixtes où les garçons construisent leur virilité. En tant que femme, je n'ai pas observé le vestiaire des garçons, pourtant il serait intéressant et pertinent de comparer les deux.

J'ai observé ce vestiaire des filles pendant toute la période de préparation des numéros, de novembre à mai. J'étais donc pour mes observations simplement en train de me changer comme d'habitude, sans prendre de notes ni rien enregistrer, mais en prêtant une attention particulière aux comportements et aux interactions autour de moi.

Il y a trois rangées de bancs et de crochets. Les filles se répartissent l'espace selon les âges ; les pré-ados et jeunes ados s'installent au fond du vestiaire. Les petites prennent les crochets du milieu. Les monitrices et aides-monitrices sont vers la porte, avec les adolescentes plus âgées qui sont d'ailleurs souvent en retard. Ces dernières arrivent plus tard parce qu'elles font des trajets plus longs depuis l'école ou leur lieu d'apprentissage, travaillent le mercredi après-midi ou sont tout simplement parties en retard de chez elles. Elles prennent donc les places les plus rapidement accessibles.

En entrant dans ce vestiaire, il y a souvent odeur sucrée et fruitée de déodorants en spray. Les adolescentes se mettent du déodorant juste avant et juste après l'entraînement. Elles s'assurent ainsi de sentir bon et de masquer les odeurs corporelles qui les mettraient mal à l'aise face aux autres lors des inévitables rapprochements physiques liés à la pratique du cirque. Il y a même parfois une ou deux jeunes filles qui se brossent les cheveux, *avant* l'entraînement. Elles prennent grand soin de leur apparence et tentent de dompter les manifestations de leur corps.

²⁷ J'entends par relation « homogène » et « hétérogène » les interactions entre pairs du même sexe ou de sexe opposé.

Le vestiaire est également le lieu de discussions, de potins et de conversations téléphoniques. Les monitrices viennent régulièrement appeler plusieurs fois les jeunes filles pour qu'elles sortent du vestiaire pour venir aider à l'installation du matériel. Sur ce point, les moniteurs ont moins besoin d'exhorter les garçons à se dépêcher. Lors d'une observation, quatre jeunes ados discutent de questions en rapport avec le corps : « *Tu sais que Céline²⁸ est anorexique ?* » L'une d'elles parle de la Grèce mais sa copine comprend la « graisse » et rigole. Elles parlent également de l'école et se comparent les poils de leurs jambes.

• *Rituels d'entraînement et échauffement*

Juste avant l'échauffement, il y a parfois un rassemblement pour donner les consignes, le planning ou d'autres informations. Les jeunes s'asseyent devant les moniteurs-trices. Généralement, quelques groupes de filles du même âge se forment. Les garçons sont moins nombreux. Ils se regroupent par deux ou trois, se mélangent aux filles ou s'asseyent seuls. A cette heure-ci, il manque encore quelques adolescent-e-s ; celles et ceux qui sont encore en cours à l'école ou au travail.

Lors de ce rassemblement du début et plus particulièrement lors du rassemblement de fin d'entraînement, les jeunes se rapprochent physiquement. Ils s'asseyent de manière à se toucher, en s'appuyant le dos sur les jambes des autres. Ces postures sont mixtes et non-mixtes. J'ai pu observer également des massages et des chaînes de massages : les jeunes sont assis les uns derrière les autres et chacun masse le dos de celui qui est devant. Là aussi, ces pratiques peuvent être mixtes comme non-mixtes.

Ce n'est pas toujours le même moniteur qui anime l'échauffement. Parfois c'est un-e ado de 17 ans qui en est chargé-e. Lorsque la consigne est simplement de courir dans la salle, j'ai observé que les jeunes se regroupent spontanément par deux, du même âge et généralement du même sexe. Souvent, ils discutent en courant. Une monitrice en particulier donne habituellement la consigne suivante : « *Mélangez-vous, garçons et filles, petits et grands.* » Et alors les jeunes se mélangent, sans réticence ni réaction particulière. Dans la partie statique des échauffements, j'ai observé diverses répartitions libres : les garçons ados au fond, regroupés par âges et les jeunes filles plus mélangées dans la salle et avec d'autres élèves de sexe et d'âge différents, en train de discuter ou pas, ou les ados plutôt isolés les uns des autres, mélangés avec les plus petits, répartis au milieu au fond et concentrés. Parfois même, une ou deux adolescentes de 16-17 ans corrigent les positions des petits. La répartition spatiale se fait donc souvent en fonction de l'âge et parfois en fonction du sexe.

Selon une vision conforme aux stéréotypes de genre, on pourrait penser que les filles apprécient et sont à l'aise avec les exercices de souplesse et qu'elles sont en difficulté et rechignent devant les exercices pour la force et le renforcement musculaire. Et l'inverse pour les garçons. Toutefois ce que j'ai observé n'est pas si tranché. La plupart des filles sont effectivement plus souples ; les contorsionnistes étant d'ailleurs toutes des filles. Mais elles n'ont pas toutes envie pendant l'échauffement ou l'étirement de fournir l'effort de tirer sur leurs jambes pour les assouplir. Certaines sont par ailleurs très raides. Du côté des garçons, seul un sur les six a une bonne souplesse naturelle. Il la mobilise et la développe en maintenant les positions avec concentration et application, généralement plutôt spontanément que lors d'un échauffement dirigé. Il est fier de sa souplesse et l'utilise dans des figures qu'il invente. Les deux plus jeunes s'appliquent et sont concentrés pendant l'échauffement alors

²⁸ Prénom fictif

que les exercices leur font mal et leur demandent pas mal d'efforts. Les autres garçons ne semblent pas apprécier les exercices de souplesse, ne s'investissent pas réellement, relâchent les positions, commencent à discuter et à rigoler. Ils semblent convaincus qu'ils ne seront jamais souples parce qu'ils sont des garçons. Face à la condition physique*, la majorité des filles a moins de force que les garçons de la même taille. L'âge n'est pas un bon indice de comparaison car au même âge, une fille peut être pubère quand un garçon ne l'est pas encore et le développement musculaire de celle-ci est donc plus avancé. Je crois qu'un indicateur important est la discipline de prédilection. Une trapéziste par exemple aura de meilleures capacités musculaires au niveau des épaules, des bras et du dos qu'un jongleur. Alors qu'un acrobate, porteur qui plus est, aura sûrement plus de force qu'une funambule.

4.2. RÉSULTATS OBTENUS

• *Observation de numéros filmés et analyse*

Pour mener ma recherche de terrain, j'ai travaillé sur six numéros que j'ai filmés et observés à l'aide d'une grille d'observation consultable en annexe 3. Ces numéros sont mixtes, non-mixtes, en solo, en duo, ou en groupe et présentent une panoplie de disciplines différentes :

- ❖ Jonglage en solo d'une jeune fille
- ❖ Cercle aérien en solo d'une jeune fille
- ❖ Fil en solo d'un garçon
- ❖ Contorsion-trapèze en solo d'une jeune fille
- ❖ Reprise de jeu d'acteur en duo de 2 garçons
- ❖ Jonglage en groupe mixte

J'ai choisi d'observer plus de solos car le fait d'être seul sur scène pousse à se dévoiler beaucoup plus au public. Tous les regards sont sur l'artiste ; il ne peut pas se cacher, il ne peut pas tricher. Les jeunes qui présentent un numéro en solo travaillent peut-être plus leur personnage et leur rapport au public. Leurs idées sont vraiment personnelles. Les moniteurs-trices accordent un numéro solo aux jeunes qui sont suffisamment à l'aise avec la technique et le rapport à la scène. Souvent ce sont des jeunes passablement autonomes, qui créent leur numéro seuls. Si les moniteurs-trices sont mobilisé-e-s, c'est uniquement pour un regard extérieur, pour des conseils. Je présume que leur identité, leurs envies identitaires ou leur regard sur l'identité de genre se déploieraient davantage dans les solos. J'ai tout de même travaillé autour d'un duo et d'un groupe, afin d'observer les rapports inter-individuels mixtes et non-mixtes. Je voulais également observer des jeunes hommes sur scène, car comme je l'ai déjà mentionné, les filles sont largement majoritaires dans ce groupe de 21 adolescents et seul un garçon fait un solo.

Conformité du choix des disciplines en fonction des connotations sexuées au cirque :

Contorsion*	Connotation féminine. Numéro exécuté en solo par une fille. Conforme au stéréotype.
Jonglage	Connotation masculine. Solo exécuté par une fille et un groupe mixte. Non-conforme au stéréotype.
Aériens*	Connotation féminine. Numéros exécutés en solo par des filles exclusivement. Conformes au stéréotype.

Je n'ai pas inséré le numéro de fil ni la reprise de jeu d'acteur dans ce tableau, car ces disciplines ne portent pas de connotation sexuée.

Voici par numéros ce que j'ai observé sur ces vidéos :

JONGLAGE SOLO :

Ce numéro me semble s'inscrire dans l'imaginaire. C'est comme si une mystérieuse force magnétique liait la jongleuse à ses balles. Les objets paraissent aimantés à son corps.

Le personnage est plutôt unisexe. La jeune fille est vêtue d'une salopette noire sur un débardeur rouge. Ses balles, rouges, sont assorties à son costume. Ses cheveux sont tirés en arrière et dégagent son visage. Le maquillage est appuyé au niveau des yeux, ce qui accentue l'expressivité de son regard.

En dehors de cette mise en valeur des yeux, il n'y a pas de stéréotypes de genre. Les jongleurs étant majoritairement des hommes, cette jeune fille va à l'encontre de la norme et de la connotation.

Le rythme de la musique est marqué et riche de variations. Il s'agit d'un morceau de synthétiseur et guitare électrique. Cela ne ressemble pas aux musiques de cirque traditionnelles.

La jongleuse a une corporéité engagée et expressive. Elle rompt avec la manière de bouger habituelle des jongleurs. Ceux-ci sont souvent très statiques et ne bougent quasiment que les bras. Ici, le corps entier est engagé. La gestuelle est calquée sur la musique et symbolise la force magnétique qui émane des balles. La façon de bouger est proche de la danse contemporaine. L'artiste investit tout l'espace scénique.

Je sais que cette jeune fille est souple, pourtant cette année elle n'utilise pas cet atout dans son numéro. Elle mêle des figures techniques d'un niveau de difficulté très élevé, avec des innovations personnelles et des mouvements de fioriture symbolisant le magnétisme.

Son jeu d'acteur est basé sur sa relation avec ses balles. Elle exprime la découverte, la surprise et l'étonnement. Elle partage ses émotions avec le public par de nombreux regards. Elle a une présence scénique de qualité.



CERCLE AERIEN SOLO :

Ce numéro s'inscrit clairement dans un style esthétique ainsi que dans le registre de la séduction et de la sensualité. Le décor est posé par le numéro précédent : nous sommes dans un cabaret. La lumière, la fumée, la musique, le costume, la gestuelle et l'attitude des personnages du numéro précédent qui regardent la jeune fille sur son cercle ; tout cela constitue l'ambiance sensuelle du numéro.

La musique est un morceau de jazz langoureux. Il s'agit d'une



chanson en anglais de Diana Krall : *Temptation*.

Le personnage est clairement féminin, fortement sexué et convoque l'image de la femme-fatale. L'hexis corporelle traduit littéralement l'identité de genre féminine et le rapport femme-séduction. L'artiste est habillée d'un bustier rouge-grenat à lacets sur un justaucorps et une mini-jupe noirs. Elle a des bas résilles noirs. Une fleur rouge retient ses cheveux. Son maquillage est léger et met en valeur surtout ses yeux. Le jeu d'acteur de l'artiste exprime la sensualité. Elle adresse au public des regards langoureux et coquins. Elle lui fait les « yeux de biche ».

A la fin du numéro, l'artiste descend du cercle et s'approche des personnages du numéro précédent qui sont restés en fond de scène pour la regarder. Elle tend les bras vers deux jeunes hommes qui la portent avec galanterie pour l'aider à monter debout sur un piano. La relation homme-femme ainsi mise en scène illustre la galanterie et les rapports de séduction.

La gestuelle est sensuelle et voluptueuse. Les mains caressent le cercle et le corps. Les nombreux mouvements de jambes et de bras sont étirés et gracieux. La façon de bouger est calquée sur le rythme de la musique et présente parfois des accélérations pour surprendre le spectateur. Au sol, la jeune fille adopte une démarche balançante, langoureuse et cambrée.

Les figures requièrent peu de force et comportent peu de difficultés techniques. Elles font appel surtout à la souplesse. L'artiste a un bel écart des jambes et cambre fortement son dos. Elle a créé des figures personnelles qu'elle mêle à des figures plus classiques. Elle rajoute des poses en équilibre, ainsi que des fioritures visuelles et esthétiques.

Sa corporéité véhicule la sensualité et l'esthétique de la femme. La souplesse et la grâce symbolisent la féminité. L'image mise en scène est celle de la femme-séductrice, la femme-lascive, la femme-objet désirable. Cette identité de genre stéréotypée n'est ni tournée en dérision ni remise en question.

Les numéros aériens* sont principalement joués par des femmes et mettent traditionnellement en scène la féminité. Cette artiste va donc dans le sens de la connotation traditionnelle.

FIL SOLO :

Ce numéro se situe entre le réalisme et l'imaginaire. Il a un petit côté décalé et joue sur la dérision. Un homme en complet-veston entre en piste. Il aperçoit le fil et entend le son d'une guitare basse dans un style jazzy qui s'arrête brusquement. Il cherche à découvrir d'où vient le son, colle son oreille sur le tabouret et scrute le fil. Il fait vibrer de câble comme une corde de basse ; la musique reprend. Il va ensuite découvrir qu'il peut marcher sur le fil et part dans une exploration de ce qui est possible d'y faire.

Les enfants dans le public rient beaucoup devant le comportement de ce personnage. Le public applaudit même quand l'artiste chute du fil.

Le personnage est un homme adulte, vêtu d'un costume veste-pantalon beige rayé et d'une chemise violet foncé. Il porte des bretelles et un chapeau rayé noir et beige. Il a aux pieds des



chaussons de danse. Son maquillage est celui de base pour tout artiste : fond de teint et blush léger.

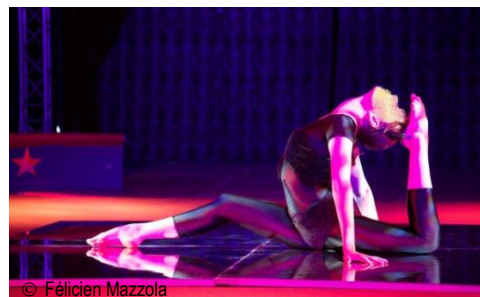
La gestuelle de l'artiste s'inspire de la motricité du quotidien. Elle est de l'ordre de l'explicatif : il cherche, regarde, écoute, scrute, observe. Le personnage est brusque et gesticule. Il exagère la recherche d'équilibre et le déséquilibre. Il chute parfois délibérément. Il fait claquer ses bretelles en signe de fierté lorsqu'il a réussi une difficulté technique. L'artiste mêle figures classiques, innovations et gesticulations. Il ne mobilise ni la souplesse ni la force.

Le jeu d'acteur est riche. Il exprime l'interrogation, l'observation, la recherche, la rationalité, la détermination, la perplexité, l'étonnement, la résignation, le défi, l'enjouement, la satisfaction et la fierté. Son regard s'adresse au fil et au public.

L'identité sexuée mise en scène est clairement masculine. L'hexis corporelle est celle de l'homme adulte. Plusieurs stéréotypes de la masculinité et du monde adulte sont mis en avant, tels que le costume et certaines émotions exprimées. Toutefois, le côté décalé semble tourner en dérision cette image de l'homme adulte.

CONTORSION-TRAPEZE SOLO :

Ce numéro s'inscrit dans le style esthétique et convoque l'image du chat. Il est composé de deux parties : contorsion* au sol et trapèze.



La contorsionniste effectue la première partie de son numéro sur un grand miroir parsemé d'empreintes de pattes de chat en auto-collants. Pour la seconde partie, elle monte sur un trapèze orné de fourrure noire.

Le personnage, entre l'humain et l'animal, est clairement féminin. L'artiste est vêtue d'un académique* moulant noir brillant et d'un shorty noir. Des morceaux de fourrure noire sont cousus vers la poitrine. Elle a un diadème dans les cheveux avec des oreilles pointues noires à paillettes. Son maquillage comporte un museau noir et des moustaches de chat. Ses yeux sont soulignés en noir et étirés en amande.

La gestuelle est gracieuse et explicative. Les mouvements sont esthétiques, étirés, amples et fluides. Ses jambes sont allongées et se terminent en pointe de pieds*. L'artiste fait mine de se lécher la patte, de donner un coup de griffe, s'étire et baille. Ses déplacements évoquent la symbolique du chat : proches du sol, souples, fluides et gracieux. Elle se calque sur le rythme de la musique, en faisant toutefois quelques accélérations, quelques mouvements plus « pointus », plus « griffus ».

La jeune fille mobilise une souplesse extrême qu'elle met en avant dans de nombreuses figures personnelles et esthétiques. Elle exécute aussi des difficultés techniques qu'elle mêle à des fioritures avec les bras, les poignets et les jambes évoquant le chat et la grâce.

L'artiste exprime peu d'émotion. Son jeu d'acteur se base sur quelques caractéristiques de la chatte qui sont par ailleurs attribuées à l'identité de genre féminine : douce, câline, joueuse.

L'hexis corporelle est donc clairement féminine. Elle met en scène l'image de la femme gracieuse. Les stéréotypes de genre sont nombreux et ne sont pas remis en question. Le trapèze et la contorsion* sont deux disciplines mettant généralement en scène la femme gracieuse. L'artiste véhicule donc la conception traditionnelle de ces disciplines et de la féminité.

REPRISE DE JEU D'ACTEUR EN DUO :

Ce numéro est une reprise de style comique. Elle met en scène deux personnages au bord de l'eau qui se disputent une rame. Cette reprise se déroule sans musique, quasiment en mime. Il y a très peu de paroles, surtout des onomatopées. Le premier personnage donne à sa voix un ton exagérément grave. Les artistes ont simplement le maquillage de base : fond de teint et léger blush.



Le premier personnage est joué par le jeune homme qui fait un numéro en solo de fil. Il arrive sur la piste en tirant une rame derrière lui. Il est vêtu d'un costume de bain d'homme à l'ancienne, orné d'une ancre marine sur le devant. Il a des flotteurs jaunes autour des bras qui symbolisent ses biceps. Il laisse la rame sur la piste et ressort par le rideau. Le second personnage est habillé avec le même costume de bain noir avec un pull blanc dessous. Il porte un petit bateau en bois autour de la taille, comme une bouée. Il ramasse la rame et commence à jouer à ramer avec et à naviguer. Lorsque le premier personnage revient, il cache la rame dans son dos. Le premier la découvre et ruse pour que l'autre la lâche, puis la récupère avec un air de victoire. Il est tellement fier de reprendre la rame qu'il prend la pose pour montrer ses muscles-flotteurs, comme devant des photographes. Il va jusqu'à embrasser ses biceps-flotteurs. Le deuxième personnage est vexé, puis semble avoir une idée pour prendre sa revanche. Il monte sur une plateforme, fait signe à un baigneur et grimpe pour s'asseoir sur ses épaules. Il agite les bras comme s'il avait des ailes et s'en va en flottant fièrement. La lumière s'éteint sur le premier personnage, bouche-bée.

Le premier personnage met en scène une identité de genre masculine à travers une hexis corporelle virile. Sa gestuelle et sa démarche symbolisent la virilité. Il se déplace en roulant des épaules et en frappant durement le sol de ses pieds, il joue avec ses muscles, il bombe le torse et se fait impressionnant. Ce personnage convoque l'intimidation, la confrontation, la ruse, la victoire, la gloire et la déconfiture. Il joue avec le registre de l'homme-guerrier. Il se met en scène dans un type particulier de rapport au corps : les muscles font la masculinité. Mais ses muscles sont en fait des flotteurs ; c'est de la gonflette ! Par ce détail et par la dimension comique de son attitude, il tourne en dérision cette image de l'homme viril.



Le second personnage est aussi un homme, identifiable à son costume de bain sexué. Néanmoins, son identité de genre n'est ni aussi explicite, ni aussi stéréotypée que celle du premier personnage. Rien chez lui n'évoque la virilité. Sa motricité est plus naturelle. Ses gestes sont plus fins. Sa gestuelle est symbolique ; il bat des ailes pour s'envoler, comme une allégorie de la victoire ou comme une illustration de la chanson « Maman les p'tits bateaux

qui vont sur l'eau ont-ils des ailes ? ». Il joue dans le registre de l'imaginaire, de la poésie, de la magie.

Cette reprise pourrait avoir pour titre « La victoire de la poésie sur les muscles ». Je la vois comme une caricature ou une satire de la virilité.

JONGLAGE EN GROUPE :

Ce numéro est joyeux, dynamique et chaleureux. Il met en scène trois personnages enthousiastes habillés en poncho qui jouent avec des maracas, puis jonglent avec des balles colorées en poussant en chœur des « Olé ! » pour souligner leurs exploits.

Le titre de ce numéro est « Les Mexicains ». C'est d'ailleurs plus cette identité culturelle qui est mise en scène qu'une identité de genre. La musique latino et les accessoires -maracas, chapeaux mexicains, ponchos, sac en coton tissé bariolé- transforment les artistes en mexicains.



Malgré la connotation masculine du jonglage, ce numéro est mixte. Il y a deux garçons et une jeune fille, la même qui fait un solo de jonglage. Les trois personnages sont très peu différenciés sexuellement. La jeune fille porte toutefois un leggings court alors que les deux garçons ont un pantalon plus ample et plus long. La jongleuse porte également un sac en bandoulière car c'est elle qui commence à jongler puis distribue les balles à ses partenaires.

Si le costume les différencie peu, leur gestuelle personnelle est marquée par quelques indices d'une hexis corporelle sexuée. La jeune fille arbore un grand sourire et adresse de nombreux regards au public. Son maquillage est plus appuyé au niveau des yeux. Lors de temps morts ou lors des déplacements, elle rajoute des petits pas de danse ou marque le rythme de la musique dans son corps. Elle a un port de tête haut qui rappelle la danse classique. Ses poignets et ses doigts sont souples, sa manière de saisir les balles est élégante et raffinée ; elle a presque le petit doigt en l'air. Les deux garçons semblent un peu moins à l'aise avec les pas de danse et ne font que ceux qui sont écrits dans la scénographie ; ils n'en rajoutent pas. Ils sourient au public mais de manière moins rayonnante. L'un d'eux a lui aussi une certaine élégance dans sa manière de bouger les mains.

Les jongleurs exécutent des figures en synchronisation, en trio, en duo ou en décalé. Ils présentent des formes différentes de passing*. Il y a également des passages de solos qui mettent en valeur l'un d'eux par des difficultés techniques. Quelques fioritures gestuelles sur le rythme et leur cri de victoire « Olé ! » caricaturent l'identité latino-américaine.

La répartition dans l'espace est scénographiée : elle est géométrique, symétrique et esthétique. Ils se placent soit en triangle, soit en ligne. La répartition de la place au centre se fait à tour de rôle et est assez équitable, chacun est mis en valeur.

Les rapports de sexe ne sont pas mis en évidence dans la construction du numéro, ni les identités de genre.

- *Entretiens et analyse*

J'ai réalisé six entretiens avec les jeunes. J'ai donc le point de vue direct des artistes sur les numéros que j'ai filmés. Je leur ai demandé de me parler librement de leur numéro, de leur personnage, de leur motivation, de leur costume et de leur gestuelle. J'ai guidé l'entretien en fonction des thématiques que je voulais aborder, tout en laissant une part importante de liberté et de spontanéité à mes interlocuteurs. La grille d'entretien se trouve en annexe 4. Par ailleurs, j'ai aussi de manière tout à fait imprévue mené un entretien sous forme de discussion avec la maman de l'un des jeunes artistes. J'ai choisi de quand même l'insérer dans mon travail malgré le manque de complémentarité évident –je n'ai pas d'interview d'un papa– car cette discussion a apporté des informations intéressantes pour l'analyse. Pour pouvoir analyser les discussions avec les jeunes artistes, j'ai retenu cinq indicateurs détaillés par des items en lien avec l'identité de genre et/ou la spécificité de la représentation en public :

- ❖ **Le rapport à soi :**

- Rapport à la déception, à l'échec, à la performance
- Rapport à son image
- Rapport à son corps, à sa gestuelle

- ❖ **Le rapport à son personnage :**

- Thème du numéro
- Description du personnage
- Proximité ou non avec son personnage

- ❖ **Le rapport à l'autre :**

- Rapport au public
- Regard des proches
- Relation entre les partenaires
- Reconnaissance et estime de soi

- ❖ **Le rapport au féminin et au masculin :**

- Rapport aux stéréotypes

- ❖ **Le rapport à différents registres de spectacle :**

- Rapport au comique/au ridicule
- Rapport à l'esthétique/à la séduction
- Rapport aux émotions/à l'imaginaire/à la poésie

Voici ce que m'ont raconté les jeunes et ce que j'ai pu percevoir au sujet de ces différents rapports :

ENTRETIEN AVEC LA JONGLEUSE

Il me faut préciser que j'ai discuté seule à seule avec elle de son numéro solo mais aussi de son numéro en groupe. Elle m'a également parlé de ses autres numéros : un duo mixte de jonglage en balle contact, un duo de tissu* avec une autre fille, un groupe mixte de jeu d'acteur-danse et un groupe mixte de jonglage feu.

Au niveau du rapport à soi, cette jeune fille précise qu'elle tient beaucoup à personnaliser sa gestuelle et sa manière de jongler. Elle en exprime d'ailleurs de la fierté. Pour son numéro de jonglage en solo, elle qualifie sa gestuelle de « magnétique ». En se voyant sur la vidéo, elle identifie ce qui à ses yeux la différencie des autres, ainsi que ses atouts.

Le personnage duquel elle se sent la plus proche est celui de son numéro de jonglage en solo. Elle le décrit comme un personnage pas forcément féminin, plutôt unisexe.

C'est vraiment un numéro personnel, que j'ai monté toute seule, donc du coup c'est mon personnage. Ça peut être n'importe qui mais je me vois vraiment, c'est moi qui va là-dedans, je tombe sur ces balles et c'est moi qui va aller jongler. Et même si ça peut être n'importe qui, je pourrais arriver en mexicaine et faire le même numéro, ou en chinoise, ben, c'est quand même celui qui me ressemble le plus, parce que je suis habillée vraiment normal, enfin normal, avec une salopette quoi, mais, c'est un peu des habits que plein de gens pourraient porter. [...] J'adore ce costume, il est trop bien ! Je me sens à l'aise dedans. Il est adapté au numéro je trouve et il est adapté à ma personne, donc du coup c'est un tout.²⁹

Son rapport au public et au regard de ses proches est marqué par la reconnaissance et semble renforcer son estime d'elle-même.

Il faut garder la présence sur scène, c'est ça qui est le plus important, qu'on soit dans un personnage masculin ou féminin, il faut, ben garder le sourire déjà, et puis transmettre au public. Et puis c'est ça qui fait que le public nous regarde et ressent quelque chose en fonction de nos numéros. Moi j'ai reçu beaucoup de compliments sur ça parce que j'ai beaucoup de présence sur scène et les gens ils adorent ! Et j'ai entendu plein de remarques du style : ouais on voit que toi sur la piste, alors qu'il y a plein de personnes autour, ouais tu transmetts, on ressent quelque chose avec toi. Enfin je sais pas comment je fais ça, je pourrais pas l'expliquer, c'est juste que j'aime tellement faire ça que j'ai envie de transmettre aux autres, donc du coup, tout ce qui est regard public, jeu d'acteur, ben j'adore et je me donne à fond !

C'est dans cette discussion seule à seule qu'elle se confie par rapport à sa relation, en tant que fille, avec ses partenaires dans le domaine masculin du jonglage.

Alors quand on construit les numéros, il faut vraiment avoir beaucoup de caractère (rire) pour se faire entendre, parce que sinon ça passe mal. Quand il y a beaucoup de garçons autour c'est dur de se faire entendre, faut avoir un sacré caractère quand même. Et puis dans le numéro des mexicains, c'est quand même moi qui ai assez dirigé parce qu'ils sont assez distraits (rires). Voilà, donc j'ai quand même remis un peu les choses en place et j'ai un peu gueulé pour certains trucs.

Cette jeune fille est quasiment la seule jongleuse du spectacle. Elle est consciente de la connotation traditionnellement masculine du jonglage et donne son point de vue là-dessus :

A ton avis pourquoi y'a pas beaucoup de filles qui font du jonglage ?

Alors ça, j'en ai aucune idée. Le jonglage, c'est... il faut vraiment rester concentré et motivé³⁰, parce que si on n'aime pas le jonglage c'est pas un truc qui est passionnant parce que ça tombe souvent, ça fait tomber la motivation. Et puis aussi c'est pas un truc genre très artistique, et les filles elles aiment bien le tissu, le trapèze parce que c'est trop beau à voir, c'est...

Esthétique ?

Voilà, le jonglage c'est pas trop esthétique. Ça peut être dans la gestuelle, mais ça donne pas aussi bien que sur un aérien, et ou de la contorsion ou comme ça. Et je pense pas qu'elles

²⁹ Retranscription littérale de tous les extraits d'entretiens

³⁰ sic. (à l'oral, la jeune fille accorde ces adjectifs au masculin)

soient vraiment intéressées pour faire ce genre de truc. Après on peut personnaliser le jonglage quoi. Moi j'ai réussi à le personnaliser dans mon numéro et ça rend bien quoi (rires).

ENTRETIEN AVEC LA JEUNE FILLE AU CERCLE AERIEN

J'ai posé très peu de questions lors de cet entretien. Cette jeune fille parle facilement et spontanément de son personnage, de son processus de création et de ce qui se passe en elle.

En se voyant sur la vidéo, elle ne voit d'abord que les imperfections. Elle a de la peine à être satisfaite de son image et de son numéro.

C'est plein de mouvements que quand je fais en fait, j'ai l'impression que ça donne quelque chose et en fait ça donne complètement différent. Et je suis un peu perfectionniste sur les bords, j'ai beaucoup de peine à me regarder et à trouver ça bien, aussi bien dans tous les trucs artistiques que je fais. Je me trouve bourrée de mimiques, bourrée de trucs qui vont pas du tout.

Elle aborde la construction de son numéro comme une recherche personnelle. Elle nomme ce que la dimension de spectacle rend invisible : le travail et la douleur. Le corps est mis à rude épreuve, particulièrement dans les disciplines aériennes*, car il faut sans cesse réessayer les figures pour les réussir et s'améliorer. Au cercle comme au trapèze, on se fait fréquemment des bleus et des brûlures.

C'était un peu galère au début parce que j'avais pas du tout de figures et pis y'a pas vraiment de prof de cercle ici, donc c'était vraiment de la recherche. J'ai pesté, j'ai pas du tout aimé mon cercle, j'ai eu mal (rires) et au final, j'ai trouvé deux trois petits trucs.

Son objectif était de jouer sur le registre de la sensualité. Elle raconte les étapes qu'elle a dû franchir pour arriver à l'assumer, en passant par le ridicule. Elle parle aussi des raisons de son choix de personnage et du décalage avec sa propre personnalité.

Je voulais faire dans une optique un peu sensualité. C'était un défi pour moi parce ce que je suis pas du tout comme ça, et vraiment j'ai dû énormément travailler parce que c'était super dur. Le plus dur, ça a été le jeu, parce que je me sentais tellement ridicule au début que je n'osais juste pas quoi. [...] Et ça aide pas du tout parce qu'à partir du moment donné où tu te sens ridicule, ben tu perds le personnage et tu deviens ridicule. Donc après, les samedis je suis venue m'entraîner et y'avais personne dans la salle, je pouvais complètement me laisser aller à mon jeu, je pouvais être ridicule pour personne donc je me suis laissé aller, je me suis approprié la musique, je me suis approprié le numéro, je suis rentrée dans le personnage et à partir du moment donné où c'est le personnage qui fait le numéro, ça a fait le déclic et j'ai pu m'entraîner dans une salle remplie de monde sans me sentir ridicule et maintenant je peux me présenter sous un chapiteau rempli sans me sentir ridicule.

Elle est consciente de la dimension de séduction qu'elle induit sur scène, tout en essayant de contenir et minimiser le niveau de cette séduction. Elle veut éviter ou semble ne pas assumer la dimension érotique, comme pour ne pas être associée à l'image de la fille facile ou à l'archétype de la « Putain ».

Mon personnage ? Elle est sensuelle mais sans être provocante, c'est pas genre saute-moi dessus. En tout cas c'est pas comme ça que je le voulais à la base (rires) [...] C'est pas la pire allumeuse qui va trop... ça reste assez soft quoi. C'est ce que je voulais. Je voulais pas être la pouf qui dit saute-moi dessus. Voilà, c'est juste attirer un peu les personnes comme ça mais sans forcément devenir provocante. Donc je dirais attirante mais pas provocante.

ENTRETIEN AVEC LE JEUNE HOMME AU FIL

Cet artiste est l'un des plus jeunes de mon groupe d'adolescents étudié. J'ai posé beaucoup de questions de relance lors de l'entretien. Il me répond de manière très succincte. Il montre moins de facilité à prendre du recul et à parler de lui que la jeune fille au cercle, qui est d'ailleurs la plus âgée.

En voyant son numéro sur la vidéo il m'explique sa déception : ça rend moins bien que ce qu'il voulait car il a été blessé et n'a pas eu le temps de monter correctement son numéro.

Je pense que j'aurais pu faire mieux.

Il me précise que c'est lui qui a eu envie de porter un costard. A propos de son personnage, il le décrit comme un homme d'affaires qui rentre du travail, un homme *curieux, un peu chiant* et *coincé*.

Il a pas trop l'habitude de changer ses habitudes, enfin c'est toujours le même train-train. Là, ça le perturbe parce qu'il y a le fil et il en a jamais vu.

Ce *train-train*, ou cette routine, c'est ce qu'il place comme différence entre son personnage et lui-même. C'est à cause de cela qu'il n'aimerait pas lui ressembler.

Tu te vois devenir un adulte comme lui ?

(Rires) J'espère pas !

Pourquoi ? C'est quoi que tu n'espères pas chez lui ?

Heu, le costard, toujours la même chose. J'essayerai quand je travaillerai de toujours changer un peu, pas toujours faire la même chose, parce que c'est un peu chiant.

Il imagine son personnage dans des rapports sociaux de sexe plutôt traditionnels : l'homme travaille et la femme reste à la maison. L'homme rencontre des femmes dans des soirées mondaines, bien habillé. Ce modèle ne lui plaît d'ailleurs pas.

Et toi, tu te vois dans un modèle comme ça, adulte ?

(Rires) Pas du tout ! J'espère pas !

En fait, il a créé son personnage en fonction de ce qu'il perçoit du monde des adultes et de ce qu'il ne veut pas devenir. C'est l'antithèse de sa vision pour son avenir. Il utilise le cirque comme un laboratoire de son identité de genre en construction, en jouant avec ce qu'il n'est pas et ce qu'il ne veut pas devenir.

Sa famille et ses amis lui renvoient l'image qu'il donne, habillé en costard.

Ils ont dit que j'avais la classe avec le costume. Mais pas grand-chose sur la technique.

Ses proches le reconnaissent en tant qu'homme en devenir, mais il ne veut pas coller à cette image. Il aurait aimé qu'on reconnaisse aussi ses prouesses techniques. Sa mère, le voyant porter un costume d'homme, l'a confondu avec son père. Il trouve cela étrange ; ça lui fait plaisir et ça le met mal à l'aise. Il semble souhaiter en même temps de devenir un homme et en même temps de devenir lui-même, de se différencier de son père. Cela me paraît proche des préoccupations classiques de l'adolescence : grandir, prendre de la distance avec ses parents et remettre en question les valeurs et les normes des adultes.

ENTRETIEN AVEC LA MAMAN DU JEUNE HOMME AU FIL

Cette maman fait partie de l'équipe de parents bénévoles. Elle s'occupe principalement des costumes.

Elle découvre son fils de 15 ans qui fait pour la première fois un numéro en solo. Elle me parle de la nouvelle image qu'elle se fait de lui, à travers ce numéro :

Alors déjà la première chose qui m'a vraiment choquée, enfin choquée... oui, c'est comment le costume le vieillit ! (rires) Il fait vachement grand !

Il fait homme, adulte ?

Waouh, ouais ! Alors que pour moi il rentre dans l'adolescence, quoi. Pis là tout d'un coup, waouh, il a l'air d'avoir au moins 18 ans quoi, il fait vraiment mec.

Elle me transmet les réactions du reste de la famille en voyant le numéro. Tous sont fiers de lui.

La grand-maman maternelle, elle a applaudi tout le long du numéro, non-stop. Je sais pas s'ils sont hyper objectifs (rires), je dirais que non.

Elle porte un regard plutôt critique sur le numéro, tout en montrant de l'empathie pour la déception de son fils, vis-à-vis de sa blessure qui l'a gêné lors de l'entraînement.

Je suis un peu déçue pour lui parce qu'il a pas pu le bosser autant qu'il voulait. [...] Je suis une horrible maman (rires) parce que je sais bien que c'est difficile et pourtant je me dis : oh, il aurait pu ci, il aurait pu ça, il devrait plus faire comme ci faire comme ça. Je ne le dis qu'à moi. Je le garde pour moi ou pour son père. A lui, je le félicite, je lui demande comment ça c'est passé et puis je sais qu'il fait le mieux qu'il peut.

Le jeune homme n'avait rien trouvé à sa taille dans le stock de costumes du cirque, alors ses parents ont décidé de lui offrir un costard, pour le récompenser de son investissement et lui permettre de donner corps à son personnage.

Tu penses qu'il va le remettre après, en dehors du cirque ?

Ça m'étonnerait beaucoup ! (rires) Je ne sais pas.

A ses yeux, ce numéro permet à son fils de grandir et de s'affirmer, par le fait qu'il soit seul sur la piste, par le type de personnage qu'il a choisi de jouer et à travers la déception :

Je pense qu'il a une part de déception, mais c'est aussi ça grandir, c'est de pouvoir faire même si c'est pas abouti comme on voulait, même si on s'est blessé. Et pis de faire peut-être moins haut que ses ambitions.

ENTRETIEN AVEC LA CONTORSIONNISTE-TRAPEZISTE

En se voyant sur la vidéo, cette jeune fille est un peu déçue du rythme de son numéro. Elle le trouve trop rapide et aurait souhaité disposer de plus de temps (les numéros ont une durée déterminée par les moniteurs-trices) pour pouvoir enrichir son jeu d'acteur.

Surtout que la musique elle est lente alors ça aurait été plus joli si je vivais chaque truc et pis que je le prenne plus en moi pour dégager quelque chose.

Néanmoins, elle est satisfaite du côté technique :

Les figures je suis contente parce que j'ai envie de montrer que j'avais progressé et pis que je savais faire des nouveaux trucs.

Pour créer son personnage, elle a pris comme point de départ sa façon personnelle de bouger : lente, étirée, gracieuse et en souplesse. Elle a trouvé que ça ressemblait à l'attitude du chat. Quand je lui ai demandé si son personnage-chat était un mâle ou une femelle, elle m'a répondu : « *Ben une femelle, parce que c'est plus gracieux. Une femelle, c'est élégant.* » Elle associe donc la grâce, l'élégance et la souplesse à la féminité. Ce qui est conforme aux attributs sexués traditionnels. Elle est consciente de la dimension de sensualité qui est traditionnellement rattachée à la contorsion*, mais elle n'a pas voulu rentrer dans le registre de la séduction. Ce qui l'intéresse, c'est le beau, l'esthétique.

Je me suis dit soit je partais dans un truc avec une musique cabaret et le faire vraiment « je suis une humaine déguisée en chat qui fait vraiment des trucs... », mais à la base je voulais pas partir dans ça. J'aurais pu mais je voulais pas. J'avais une petite musique qui faisait justement chat au début, pis moi c'était plus être un chat, pas trop l'humaniser, rester plutôt dans l'animal, tout en n'étant pas un chat pur quoi.

Et est-ce que tu trouves que dans ton numéro il y a un aspect de séduction ?

Ben, je pense pas trop. Après on peut en trouver un peu parce que bien sûr, c'est de la contorsion ; des moments je fais des petits trucs avec les mains, enfin ça peut faire penser. Mais c'est pas ce que je voulais dégager spécialement quoi. Le but c'était pas ça, c'était vivre le chat. Dans l'élégance du chat, il y a un peu de sensualité, mais c'était pas pour l'appuyer quoi.

Elle estime que sa personnalité est en accord avec sa gestuelle : douce.

Le regard de l'autre est important pour elle. Elle cherche à être reconnue pour ses prouesses et pour ses progrès, comme le démontre son envie de présenter des nouvelles figures. Elle tient compte de l'avis de sa copine. Celle-ci lui dit que les mouvements de chat (s'étirer, bâiller, etc.) « *ça le fait trop !* ». Alors la contorsionniste prend confiance et décide d'en rajouter quelques uns.

ENTRETIEN AVEC LES JEUNES DU DUO DE JEU D'ACTEUR

Pour des questions pratiques d'organisation, je n'ai pas pu discuter avec ces deux garçons. Je leur ai envoyé mes questions écrites et ils m'ont répondu chacun de leur côté par écrit. Leurs réponses sont plutôt brèves et il m'est plus difficile d'en retirer de la matière significative pour traiter de mon objet de recherche. J'ai par exemple peu de matière pour traiter du rapport à soi, mais des réponses intéressantes pour le rapport à son personnage. Ce numéro me paraît toutefois suffisamment riche et intéressant pour que je décide tout de même de travailler dessus par le biais principal de la vidéo.

Afin de soutenir la compréhension du lecteur, appelons JH1 le jeune homme qui joue le premier personnage ; celui qui a des muscles-flotteurs et qui incarne une image traditionnelle de la virilité. Rappelons que JH1 est aussi l'artiste du numéro de fil. JH2 désigne donc le jeune homme qui joue le second personnage ; celui qui porte un petit bateau en guise de bouée et dont la caractéristique principale n'est pas son attribution sexuée mais son recours à l'imaginaire et à la poésie.

JH1 décrit son personnage comme « *un peu fou... non, carrément fou* ». A ses yeux, son personnage est plus bizarre que celui joué par JH2. Cependant, il ne précise pas à quoi

tiennent cette bizarrerie et cette folie. Il associe encore la dimension comique à son personnage, à travers notamment son costume qu'il décrit comme rigolo et bien dans le thème de la reprise.

JH1 dit ne rien avoir de commun avec son personnage, tout en se reconnaissant une part de folie.

Je suis peut-être un peu fou parfois.

Il ne souhaite pas ressembler un jour à son personnage.

Cette reprise n'a pas de titre officiel, mais JH1 peut en imaginer un : *Il faut ramer pour avancer*. Ramer peut avoir un double sens : trimer ou utiliser la rame, objet convoité par les deux personnages. Le personnage de JH1 a besoin de la rame et est prêt à tout pour l'avoir. Mais finalement en voyant JH2 qui termine victorieux en ayant trouvé une autre solution sans la rame, JH1 est fortement désappointé et contrarié. Cela démontre son réel objectif : triompher aux yeux du public, et non pas simplement avoir la rame. Initialement, le personnage de JH1 est persuadé que la rame lui est nécessaire pour avancer, ou pour faire une action qui va impressionner le public. Mais finalement, JH2 déconstruit cette vision des choses ; il parvient à faire avancer son bateau sans la rame et gagne ainsi les applaudissements du public.

Ce qui est frappant dans les réponses de JH2, c'est le recours à l'opposition pour décrire son personnage et la relation entre les deux personnages du numéro. Il définit son personnage d'après la dichotomie débile/intelligent :

Je vois mon personnage comme un mec un peu paumé qui a l'air vraiment débile à première vue, mais qui pour finir n'est pas si bête...

Face aux muscles du premier personnage, celui de JH2 compense avec son intelligence et sa créativité.

Vu que je suis moins costaud, je dois faire en conséquence et utiliser ma tête.

Pour JH2 toujours, les deux personnages sont antagonistes. Ils se différencient sur la question de la frime, donc sur leur modalité de rapport à l'autre : impressionner autrui en lui en mettant plein la vue, ou être soi-même sans chercher à se mettre particulièrement en avant. La différence réside surtout dans l'opposition qu'ils créent entre « être costaud » versus « être intelligent », ou autrement dit : utiliser ses muscles ou sa tête.

JH2 précise ce qu'il entend par « utiliser sa tête ». Il donne comme caractéristique à son personnage l'inventivité et l'insouciance par rapport à la réalité. Ce personnage est capable d'inventer un stratagème pour détourner les principes physiques de la réalité qui définissent que les hommes et les bateaux ne peuvent pas voler. Sa créativité l'emporte sur les lois physiques et sur les muscles de son adversaire. JH2 se dit par ailleurs différent de son personnage par rapport à l'insouciance.

ENTRETIEN AVEC LE GROUPE DE JONGLEURS

Lors de l'entretien, c'est la jeune fille qui prend le plus facilement la parole. Ses réponses sont étoffées et développées. L'un des deux jeunes hommes est assez peu loquace, ses propos sont

vraiment succincts. L'autre garçon s'appuie sur ce que dit la jeune fille pour abonder dans son sens ou préciser quelques points. La répartition de la parole dans ce groupe semble donc assez éloignée des rapports sociaux de sexe traditionnels, dans lesquels ce sont les hommes qui investissent les espaces de parole, au détriment des femmes.

Les jeunes m'expliquent d'abord que le thème des Mexicains n'était pas leur idée de départ. A la base, la jeune fille avait proposé de jouer sur la confrontation et le défi entre elle et les garçons ; à qui serait le meilleur et ferait les figures les plus impressionnantes. Ils pensaient jouer des jeunes de banlieue américaine. Puis, lors d'une répétition à l'italienne* sans les balles, la jeune fille a lancé un « Olé ! » à la suite d'une figure dynamique. Cela leur a plu et ils ont décidé de modifier leur thème et leurs personnages.

Pour les garçons, ce numéro pourrait être joué indifféremment par des garçons ou des filles ; les personnages forment un groupe homogène qui ne tient pas compte du sexe. La jeune fille quant à elle nuance cela :

Oui, on est un groupe, pas l'un plus fort que l'autre, mais on a des dynamiques un peu différentes quoi.

C'est le rapport à l'échec et à la réussite qui semble dominer dans ce groupe. Cela définit l'énergie qu'ils mettent chacun dans le numéro ainsi que l'effort qu'ils font pour se mettre dans la peau des personnages et se calquer sur le rythme de la musique. Cela influe aussi sur leur rapport à l'autre. Le jonglage est une discipline où l'échec est visible : les balles tombent. Quand l'un des trois jongleurs rate ses figures personnelles, cela fait tomber sa motivation et son énergie. Il est moins souriant, moins dynamique, échange moins avec ses partenaires et partage moins avec le public. Quand c'est un passing* qui est raté, c'est l'énergie de tout le groupe qui retombe. Mais leur rapport à la réussite semble plus fort ; quand aucune balle n'est tombée de tout le numéro, ils ressortent en coulisse très fiers et leur estime gonflée à bloc.

Il vous plaît ce numéro ?

-Quand il est réussi, ouais, on assure vraiment !

-Moi j'ai eu des retours des mamans³¹, comme quoi quand on réussissait, c'était vraiment bien, même super. Ils s'attendaient pas à un truc aussi bien parce qu'au début on se loupait vraiment tout le temps, pis la première fois qu'on a réussi, y'a tout le monde qui était là « oh ! Il est trop bien ce numéro ! » Y a eu un déclic, parce qu'on a réussi le jonglage, parce que si on n'arrive pas, ça pète un peu l'ambiance, la dynamique du numéro.

Leurs copains sont venus les voir, ont trouvé le numéro marrant et l'ont apprécié. Certains ont même conseillé à l'un des garçons d'être plus énergique sur les « Olé ! ».

Les jeunes artistes décrivent leurs personnages comme joyeux, stupides et touristes. Ils s'amuse à être des Mexicains en s'appuyant sur des stéréotypes culturels. Ils jouent donc avec le registre du comique.

³¹ Ce cirque est une association dans la quelle les parents s'investissent en tant que bénévoles pour aider à la logistique avant, pendant et après le spectacle. Les mamans dont le jeune parle regardaient régulièrement le numéro de jonglage lors des spectacles et voyaient donc les progrès.

- *Mise en perspective des observations avec les entretiens*

A ce stade de la recherche, il est important de confronter l'image que les jeunes donnent à voir au public avec l'image qu'ils ont d'eux-mêmes ou encore avec l'image qu'ils aimeraient donner. Autrement dit, je vais considérer ici l'identité « représentée » et l'identité « dans le discours ». J'ai aussi envie de donner mon point de vue sur certains aspects de leur personnalité, étant donné que je les côtoie depuis plusieurs années et que j'ai inévitablement une idée à leur propos.

Chez la jongleuse, ce qui frappe c'est sa personnalité forte. Elle la revendique et l'utilise pour s'imposer en tant que fille dans un domaine masculin et dans un groupe non-mixte. Lorsqu'elle raconte comment elle interagit avec ses partenaires masculins de jonglage, elle nous laisse percevoir son côté combatif : elle ne veut pas se laisser dominer. Elle est consciente de ce qui pourrait être une position de faiblesse –être la seule fille dans une discipline masculine. Alors elle adopte une position forte en s'imposant comme leader. A travers son numéro individuel, elle n'a pas besoin de se faire une place dans un groupe de garçons, mais elle doit par ailleurs légitimer ses compétences dans le domaine masculin du jonglage. Elle féminise alors le jonglage en réinventant la gestuelle. Ce faisant, elle relie l'esthétique à la féminité, sans rentrer dans le rapport de séduction. Elle détourne également la connotation masculine de cette discipline par l'innovation et la personnalisation. Elle se réapproprie le jonglage comme une discipline qui peut aussi être féminine, ou plutôt unisexe et dégageée des stéréotypes de genre. Son costume, une salopette unisexe, lui plaît particulièrement et correspond d'ailleurs tout à fait à son style vestimentaire quotidien : des habits plutôt larges et confortables. Cela traduit en partie son hexis corporelle peu genrée, ou en tout cas peu conforme aux normes du féminin.

Pourtant, elle a un rapport actif au féminin et à sa définition. Cette jeune fille perçoit le côté normatif des stéréotypes de genre et manifeste sa volonté de s'en démarquer. Son côté revendicateur la pousse à affirmer sa personnalisation du « être une femme », à se démarquer et à résister aux stéréotypes. Si elle utilise des stratégies masculines pour s'affirmer –prise de pouvoir par l'espace de parole et la position de leader– elle ne laisse pas pour autant son identité de femme de côté. Son identité de genre ne bascule pas complètement du côté masculin, elle n'est pas un « garçon manqué ». En fait, elle redéfinit et se réapproprie la féminité en la dégageant des stéréotypes de genre et de l'opposition binaire homme/femme. En gommant les stéréotypes et les attributs du masculin et du féminin au profit de l'unisexe, elle met la féminité et la masculinité sur un pied d'égalité. Elle rompt avec l'image traditionnelle de la femme inférieure à l'homme.

Cette adolescente utilise le cirque comme un média pour affirmer socialement son identité de femme en devenir ; une femme qui refuse la domination masculine et la conformisation aux normes de genre, une femme qui s'approprie et construit activement son identité.

La jeune fille au cercle aérien illustre très bien la nécessité de compléter l'observation par un entretien. Cela permet de contourner le risque de la classer d'office dans les identités de genre conformes aux normes sexuées.

Pendant son numéro, elle donne l'image d'une femme très sexuée, sensuelle et séductrice. Elle semble en plein dans le stéréotype. Puis en discutant avec elle, elle précise que ce type de personnage est un défi qu'elle s'est lancée. Dans la vie de tous les jours, elle n'est pas comme ça, ne s'habille pas comme ça, ne se comporte pas comme ça et n'apprécie pas

particulièrement cela. Je me souviens que les années précédentes, elle a joué surtout sur le plan comique dans ses numéros et a parfois tourné en dérision des personnages féminins et stéréotypés (secrétaire, diseuse de bonne aventure). Cette année, elle a voulu se mettre au défi de jouer sur un registre qu'elle dit ne pas utiliser dans la vie quotidienne : la sensualité.

Elle profite donc de ce numéro et du regard du public pour expérimenter une féminité plus extrême par rapport à la sienne. Elle s'essaye à l'archétype de la Femme-Fatale. Elle se conforme relativement consciemment à la connotation sexuée des disciplines aériennes : souplesse, grâce, sensualité, esthétique, légèreté, féminité. Elle choisit un costume, des accessoires et une musique qui soulignent fortement le côté sensuel et séducteur de la Femme-Fatale. Depuis quelques années, je trouve qu'elle joue avec différentes identités féminines. Elle utilise réellement le cirque comme un laboratoire pour son identité de genre.

Son identité semble par ailleurs encore fortement en élaboration. La jeune fille est consciente de certains stéréotypes de la féminité, elle manipule avec aisance les codes et conventions de l'identité de genre féminine. Pourtant, bien qu'elle présente son personnage comme un défi et une expérimentation, il est difficile de démêler la part d'attrait de celle du questionnement pour cette forme de féminité. Quelle part de son hexis corporelle est-elle consciente et jouée ou incorporée ? Cette jeune fille ne paraît pas tellement remettre en question les types de rapports hommes-femmes. Il semble que pour elle, la différence entre les hommes et les femmes soit naturelle et n'ait pas à être questionnée.

A propos de l'identité de genre du **jeune homme au fil**, rappelons d'abord qu'il joue aussi l'un des personnages de la reprise de jeu d'acteur : **JH1**. Son identité représentée est dédoublée car ses deux personnages sont relativement différents. Il est intéressant de relever les critères qui se retrouvent et ceux qui diffèrent d'un numéro à l'autre.

Dans le numéro de fil, ce jeune homme joue sur une image de l'homme adulte qu'on peut considérer comme l'archétype de l'Homme d'affaires. Comme sa collègue au cercle aérien, il manie les codes et conventions de la masculinité, en s'attachant particulièrement au costume. Il ne présente pas son personnage comme un défi, mais se distancie de cette forme d'identité masculine et du monde adulte par le biais du comique. Il tourne en dérision le quotidien de l'Homme d'affaires et dit ne pas vouloir ressembler à son personnage une fois adulte. Son personnage, au premier abord sérieux et qu'il définit comme « coincé », se révèle joueur, insolite et aventurier. L'entretien permet de mettre en évidence que si d'une part il joue consciemment sur une identité de genre masculine stéréotypée, d'autre part il semble conforme aux attentes et connotations « masculines » relatives à un garçon dans la discipline artistique et sportive qu'est le cirque : il attache une grande importance à la technique et à la prouesse.

A travers son numéro de fil, cet adolescent semble définir son identité de genre en négatif. Il construit en effet son identité de genre par un contretype de lui-même et de ce qu'il ne souhaite pas devenir. Il se projette comme un homme en devenir à partir de sa position d'adolescent, entre le monde de l'enfance/du jeu et celui de l'âge adulte/du sérieux. Ce numéro lui permet de modifier l'image que sa famille se fait de lui ; il n'est plus un gamin en culottes courtes, il devient un homme qui peut porter un *costard* avec élégance. Ses parents s'habituent à l'idée qu'il grandit, qu'il devient un homme. La piste de cirque est pour lui l'occasion d'affirmer publiquement et socialement sa mutation, son passage de l'enfance à la maturité.

Dans la reprise de jeu d'acteur, ce jeune homme s'appuie encore plus sur le comique et la dérision. Il joue sur un autre archétype, celui de l'Homme Fort, en manipulant avec efficacité et humour les codes de la virilité. Les poses qu'il prend à la manière d'un haltérophile en exhibant ses manchons de natation en guise de biceps sont un exemple tout à fait parlant de cette virilité dérisoire mise en scène. La masculinité hégémonique est déconstruite par l'exagération comique ou par la mise en échec de ses critères ; ce n'est pas son personnage et l'image qu'il représente qui triomphent dans la reprise. A travers la discipline du jeu d'acteur, le jeune homme laisse la technique et la prouesse de côté pour se tourner avec un plaisir évident vers les registres « moins masculins » de la créativité et de l'imaginaire. Cette complémentarité illustre d'ailleurs bien son caractère tel que je le perçois : c'est un adolescent à la fois raisonnable, rationnel, rigoureux, posé, mais aussi déconneur, fou-fou, déjanté, décalé, créatif, inventif.

Enfin, dans ses deux numéros, ce jeune homme joue consciemment sur les stéréotypes de la masculinité. Il semble se positionner à l'encontre de ces critères et affirmer sa volonté de ne pas se laisser formater par les pressions de la société pour correspondre aux normes. Il déconstruit différentes formes identitaires du masculin mais il reste majoritairement sur des critères hégémoniques. Il se donne à voir dans une identité sexuée explicite et dominante. Il n'explore ni les catégories masculines dominées, ni du côté de l'unisexe, ni les critères connotés « féminins ».

La contorsionniste-trapéziste est la seule artiste à présenter sur scène un personnage animal. Si cela peut créer un décalage permettant une distanciation explicite par rapport à sa propre personnalité, il s'avère qu'à travers ce personnage elle transpose plutôt fidèlement la perception qu'elle a d'elle-même. D'ailleurs son point de départ pour la création a été sa façon personnelle de se mouvoir : lente, gracieuse, en souplesse. Ce style de mouvement lui a inspiré le personnage du chat, en le définissant femelle, car *c'est plus gracieux et élégant*. Elle ne joue pas avec un stéréotype ou un archétype ; au contraire, le côté félin associé à la souplesse, la grâce et la beauté forment comme la synthèse des critères identitaires par lesquels elle souhaite se définir.

Elle se distancie du registre de la séduction dans son discours, mais dans l'image qu'elle renvoie au public la sensualité est évoquée. La jeune fille est consciente de cette sensualité mais explique qu'elle ne la cherche pas nécessairement. La part de sensualité « malgré elle » réside dans la connotation de la discipline de la contorsion, dans la souplesse, la lenteur-langoureuse. Mais la sensualité « maîtrisable » est invoquée dans le costume, le maquillage, la présence de miroirs, la gestuelle, l'hexis corporelle. En est-elle consciente ? Est-elle prête à assumer cette sensualité qu'elle dégage ? Il est difficile de démêler la sensualité jouée, la sensualité comme construction sociale à partir de connotations culturelles/circassiennes traditionnelles et la sensualité incorporée dans l'hexis corporelle personnelle. La jeune fille assimile la sensualité à la féminité sans la remettre en question. Elle ne cherche pas plus à s'affranchir de la connotation de sa discipline ni des stéréotypes attachés à son type de personnage.

De même que pour le choix de son costume, cette jeune fille apprécie en général les tenues vestimentaires esthétiques qui mettent en valeur sa féminité. Elle se vit comme une jeune fille avec une appartenance forte et entière au genre féminin. Elle accorde de l'importance à l'image qu'elle donne d'elle-même en tant que femme. Elle estime avoir un caractère doux et

le trouve accordé à sa gestuelle dans son numéro. Son « identité pour soi » et son « identité pour autrui » semblent accordées et alignées sur les attentes et les conventions sociales.

Cette jeune fille me paraît utiliser le cirque non pas comme un laboratoire où expérimenter un autre soi, mais plutôt comme un moyen d'être reconnue en tant que femme féminine en mettant en valeur ses atouts (souplesse et grâce) dans une forme de féminité socialement conforme.

Le second jeune homme de la reprise de jeu d'acteur, JH2 se met en scène dans un personnage masculin complètement opposé à celui de JH1 et clairement non-conforme aux critères hégémoniques de la masculinité. Ce personnage est en décalage par rapport aux critères de genre et aux normes corporelles masculines d'une musculature surdéveloppée et mise en évidence. Il compense son manque de muscles par sa créativité et son imaginaire et cela le place en bien meilleure position car il finit la reprise en triomphe ! Il remet en question avec humour et poésie la virilité et la catégorie de la masculinité hégémonique.

JH2 est un jeune homme qui me paraît peu préoccupé par la conformité. Il est créatif et a plusieurs domaines d'expression artistique de prédilection : la musique, le cirque, le clown. Il semble s'habiller et se comporter comme il lui plaît sans se soucier de ressembler aux autres. Son « identité pour soi » et celle qu'il prête à son personnage semblent elles-aussi accordées mais clairement affranchies des attentes sociales et des normes sexuées. D'où viennent sa prise de conscience et sa prise de position quant à des critères normatifs ou réappropriés/personnalisés de l'identité de genre ?

Il reste encore **les deux garçons du trio de jonglage**. Il m'est peu aisé de mettre en perspective leur « identité pour soi » et leur « identité représentée » car la configuration de groupe de leur numéro et la dimension collective de l'entretien m'ont conduit à récolter peu d'informations sur le rapport individuel de chacun à son identité de genre ou aux normes sociales de sexe.

Leur numéro est construit sur le registre visuel : les placements dans l'espace des trois artistes sont géométriques. Les deux garçons se plaçant généralement de manière symétrique. Les trois personnages étant créés pour se ressembler, les trois artistes ont gommé leurs particularités et leurs individualités. La jeune fille se démarque légèrement, mais les deux garçons se différencient vraiment très peu. Ils se différencient par rapport à la fille à travers leur corporéité plutôt peu « féminine ». Ils sont moins à l'aise avec les critères « féminins » tels que la danse et le sourire. L'un d'eux a néanmoins une gestuelle plutôt élégante.

Dans l'entretien, comme je l'ai déjà mentionné, c'est la jeune fille qui occupe l'espace de parole. J'ai donc peu de matière sur l'« identité pour soi » de ces deux jeunes hommes.

D'une manière générale et dans trop d'indices précis, je dirais qu'ils ont une identité de genre peu appropriée et plutôt conforme. En même temps, ils ne revendiquent pas l'espace de parole ni le leadership dans le groupe, le laissant à la jeune fille. Malgré une identité de genre masculine conventionnelle, ils ne s'inscrivent pas dans un rapport de genre de type dominant-dominé. Enfin, ils ne semblent pas tellement se préoccuper d'identité masculine ni des rapports hommes-femmes et ne cherchent donc pas à les remettre en question. Pour eux, le cirque ne semble pas les amener à aborder particulièrement leur identité de genre.

- *Réflexion sur la négociation des normes genrées du cirque*

Nous l'avons vu, cette école de cirque, tout comme l'univers circassien en général, est peuplée de représentations et de normes genrées (connotation sexuée de certaines disciplines, grande place laissée aux garçons sur la piste, etc.), néanmoins ces dernières ne dictent pas tout.

En effet, si la forte participation féminine de cette école et des écoles de cirque en général peut être due au côté artistique du cirque, ces mêmes filles sont engagées dans une activité par ailleurs sportive et rigoureuse qui comporte de la technique et de la musculation, aspects plutôt connotés « masculins » ou même « virils ».

Il en va de même pour les garçons qui « jonglent » avec les catégorisations du masculin et du féminin, en conjuguant une prépondérance des performances techniques avec une dérision autour du corps musclé et des attributs de la virilité. La question du maquillage donne un éclairage intéressant sur la négociation que font les jeunes hommes entre les normes sociales du masculin –les hommes ne se maquillent pas– et leur propre identité de genre : les garçons rejettent complètement les paillettes, les couleurs sur les paupières et le rouge à lèvres. Ils tolèrent le fond de teint et le trait noir qui souligne le regard uniquement dans le contexte du spectacle et de ses nécessités techniques. En effet, puisque la lumière des projecteurs écrase et blanchit les visages, il faut donc en rehausser les parties expressives qui, pour les garçons, se résument aux yeux.

Les jeunes hommes redéfinissent donc chacun leur vision du « être un garçon » en négociant leur propre tolérance des écarts possibles aux normes de genre. Ces écarts, ils doivent les faire à cause de la spécificité du contexte du cirque, mais ce même contexte leur laisse une marge de manœuvre pour choisir jusqu'où ils se permettent de « féminiser » leur image. Pour certains, cela peut être l'occasion de jouer avec les attributs du féminin. Le cirque est un contexte où un garçon peut se travestir sans « danger » pour sa masculinité et son identité sexuelle. Le même garçon qui se maquille pour les spectacles de cirque ne se maquillera certainement pas pour aller en cours à l'école, par crainte des réactions des autres étudiants et par crainte que cette « féminisation » l'assimile à un « non-homme ». « *Dans la socialisation masculine, il faut, pour être un homme, ne pas pouvoir être assimilé à une femme* » (Welzer-Lang 2002, p.17). Être assimilé à un « non-homme » présente le risque d'être catalogué homosexuel ; l'homosexualité étant considérée par l'homophobie comme l'antithèse de la virilité. Daniel Welzer-Lang nous démontre l'importance mise sur les signes extérieurs « féminins », tels que les vêtements par exemple, pour cataloguer un homme comme étant homosexuel. « *Les hommes qui ne montrent pas des signes répétitifs de virilité sont assimilés aux femmes et/ou à leurs équivalents symboliques : les homosexuels* » (Welzer-Lang 2002, p. 18).

4.3. SYNTHÈSE DE L'ANALYSE

A travers ces sept portraits de jeunes artistes en herbe, nous pouvons apercevoir une large palette d'identités de genre : identité féminine ou masculine plus ou moins conforme, plus ou moins revendiquée, affirmée, plus ou moins négociée, remise en question, réappropriée, personnalisée...

Il y a autant de différents rapports au genre comme construction sociale. Certain-e-s adolescent-e-s en sont conscient-e-s, d'autres le sont moins ou pas du tout. En fonction de leur éventuelle prise de conscience et de leur positionnement quant à l'aspect normatif du genre, ces jeunes sont plus ou moins conscients et actifs dans la construction de leur identité de genre. Bien sûr, pour ces adolescent-e-s, leur rapport au genre et à leur identité de genre dépend également d'autres facteurs que cette recherche n'a pas pu saisir dans leur totalité et leur complexité. Il s'agit de l'influence de leur socialisation primaire, de leurs modèles parentaux et familiaux, de leur personnalité dans toute sa complexité et son intimité, de leur histoire personnelle, de leur perméabilité aux normes sociales perçues dans leur environnement général : famille, école, groupe de pairs, médias, marketing, etc.

La construction de leur identité de genre peut prendre plus ou moins d'importance pour les jeunes et transparaître plus ou moins dans leurs numéros de cirque. Pour certain-e-s, cette identité de genre est déjà bien installée et affirmée, pour d'autres, elle est en élaboration, ou en question, ou même absente de leurs préoccupations conscientes.

Ces jeunes circassien-ne-s développent chacun-e des techniques personnelles pour construire, traiter, négocier, affirmer, revendiquer, défendre leur identité de genre :

- Jouer sur des registres apparentés à un genre (par exemple la sensualité pour le genre féminin)
- Jouer avec les stéréotypes sociaux de sexe
- Convoquer des archétypes du masculin et du féminin
- S'approprier ou se démarquer des critères d'identité normatifs
- Se réapproprier une caractéristique du sexe opposé
- Redéfinir et se réapproprier sa féminité ou sa masculinité, ou son identité plurielle
- Déconstruire l'opposition binaire homme/femme, créer une troisième catégorie : unisexe
- Jouer sur la dynamique de groupe
- Innover, personnaliser pour se dégager des connotations sexuées traditionnelles des disciplines circassiennes
- Travailler sa gestuelle de manière consciente
- Choisir ses costumes et accessoires en ayant conscience de leur connotation
- Utiliser l'humour, la dérision, la poésie, le second degré

De cette prise de conscience et du positionnement qui s'ensuit, ces adolescent-e-s développent des formes identitaires différentes. Pour rappel, Christine Mennesson (2005) a répertorié quatre formes identitaires sexuées chez les sportives pratiquant des sports « masculins » : identité de genre *assurée* (conforme aux attentes et conventions sociales), identité de genre *négociée 1* (sans contestation malgré quelques difficultés à se conformer à certaines normes), identité de genre *négociée 2* (rejet des comportements et rôles traditionnels sexués mais conformité partielle selon les circonstances) et identité de genre *rejetée* (personnalisation des

critères du masculin et du féminin en fonction de l'être et non du paraître, car non-reconnaissance dans ces critères et refus devant les attentes sociales conventionnelles). Dans cette recherche sur les adolescent-e-s qui pratiquent le cirque, on retrouve également différentes formes identitaires sexuées, ainsi que des rapports différents à la dimension de spectacle, de représentation en public. Autrement dit, il y a divers rapports à l'« identité pour soi », à l'« identité représentée » et à la transaction entre les deux. Il y a aussi diverses utilisations du cirque et de l'espace scénique publique ainsi que diverses fonctions dans la création de personnage :

- ❖ **Identité de genre *conforme*** : l'appartenance à la catégorie du masculin ou du féminin est claire et affirmée, voire revendiquée. Le cirque est utilisé comme *miroir* : le personnage reflète l'identité de l'artiste et le dispositif de la représentation publique de spectacle de cirque renvoie à l'artiste une forme de reconnaissance publique et sociale d'une appartenance conforme à un genre défini. L'identité pour soi et l'identité pour autrui ou l'identité représentée sont accordées et alignées sur la norme, mais pas forcément consciemment. Il n'y a pas de remise en question de la construction sociale du genre, ni des catégories homme/femme, ni des rapports sociaux de sexe.
- ❖ **Identité de genre *non-conforme* ou *réappropriée*** : l'adolescent(e) est conscient(e) des attentes sociales normatives en matière d'identité sexuée. Il ou elle ne se reconnaît pas dans les catégories sociales du « masculin » et du « féminin » ou refuse d'adopter les rôles et comportements traditionnels et conventionnels. Il ou elle se réapproprie alors certains critères conformes ou non à son sexe ou attendus chez le sexe opposé, afin de redéfinir et personnaliser sa conception de son identité. Le cirque est alors utilisé comme *média* pour affirmer publiquement son positionnement, pour transmettre un message d'acteur social militant pour la remise en question des catégories sociales de genre, voire même des rapports sociaux de sexe. L'identité représentée est accordée et fondée sur l'identité pour soi, en se démarquant fortement de l'influence du contexte social. Ou alors, l'identité représentée est opposée à l'identité pour soi et se présente comme exagérément stéréotypée dans le but de tourner en dérision l'identité de genre normative et ses critères conventionnels.
- ❖ **Identité de genre *pas encore stabilisée*** : elle peut être *exploratoire* (en jouant sur plusieurs archétypes, plusieurs critères conventionnels ou définis pour le sexe opposé), *expérimentale* (en se lançant un défi, en s'essayant à divers modes de féminité ou de masculinité, en mélangeant les caractéristiques, en jouant consciemment sur les stéréotypes) ou encore *en négatif* (jouer un personnage opposé à sa propre personnalité, incarner une image de l'Homme ou de la Femme telle qu'on ne veut pas l'être ou le devenir). Le cirque est utilisé comme *laboratoire* et comme *espace de liberté* par rapport à des pressions identitaires normatives (par exemple les garçons peuvent se maquiller comme les filles, sans pour autant être targués d'homosexuels). La scène devient un espace transitionnel entre l'intime et le public, entre le personnel et le social. L'identité pour soi et l'identité représentée ne sont pas nécessairement en accord, elles peuvent même être complètement opposées. Le jeune joue devant le public avec son identité représentée afin de mettre au travail de manière plus intime son identité pour soi. Il ou elle crée son personnage à partir de critères du masculin ou du féminin qui l'attirent, le questionnent, le rebutent, etc.

5. CONCLUSION

5.1. RETOUR SUR LA QUESTION DE RECHERCHE

- **Comment la pratique du cirque comme loisir contribue-t-elle à la construction de l'identité de genre chez les adolescent-e-s ?**

La partie théorique de ce travail a permis de démontrer la dimension de construction sociale de l'identité de genre, faite de stéréotypes, de conventions, d'attentes, de normes et peuplée par des représentations, des images et des archétypes. Rappelons que l'identité de genre se définit sur plusieurs paramètres : le rapport à soi, à l'autre, aux normes sociales sexuées, la socialisation, le comportement, l'hexis corporelle, le positionnement par rapport à des critères du « masculin » et du « féminin », etc. Nous avons aussi traité de l'aspect dialogique dans lequel les adolescent-e-s doivent se construire pour eux-mêmes et aussi à travers le regard de l'autre. Ils et elles ont une double transaction à effectuer entre l'« identité pour soi » (qui il ou elle estime être à ses propres yeux) et l'« identité pour autrui » (caractéristiques identitaires définies selon des normes sociales établies et que la société pousse à incorporer dans leur identité de genre). Enfin, nous avons abordé l'existence de diverses formes identitaires, selon la correspondance aux normes sociales de genre, la prise de conscience et le positionnement par rapport à la pression normative de la société en matière de genre. Les jeunes doivent négocier et faire reconnaître sur le plan social leur identité de genre en fonction de leur niveau d'adéquation avec les normes identitaires.

La partie empirique a permis de comprendre comment les jeunes artistes de cirque se débrouillent avec leur identité de genre dans un contexte si complexe, entre pressions sociales normatives plus ou moins perçues, conventions sexuées traditionnelles spécifiques à l'univers du cirque et liberté créative propre à la création de personnage et à la mise en scène de soi. Sous la toile du chapiteau, les jeunes circassien-ne-s, garçons et filles, ont l'opportunité d'expérimenter ce qu'ils sont ou ne sont pas, ce qu'ils aimeraient être mais qu'ils n'osent pas toujours, ce qu'ils ne veulent pas devenir, ce qu'ils perçoivent et veulent critiquer ou remettre en question. Ils et elles se constituent alors une identité de genre *conforme*, *non-conforme* ou *réappropriée* ou poursuivent le chantier de leur construction identitaire en explorant et en expérimentant autour du masculin et du féminin. La dimension de représentation propre au spectacle leur permet d'obtenir une forme de reconnaissance sociale de leur identité de la part d'un public anonyme représentant la société en général, mais aussi de la part de leur famille et ami-e-s. C'est l'effet *miroir* du cirque. Le cirque a également une fonction de *laboratoire* car il permet aux adolescent-e-s l'exploration de leur propre identité devant le regard de l'autre et l'expérimentation plurielle de la féminité et de la masculinité sous de multiples facettes. Les jeunes artistes peuvent aussi faire passer un message public et social sur des questions identitaires genrées, exprimer leur point de vue, faire une critique de la normativité du genre et donc acquérir une posture d'acteur social qui participe à la réflexion sociale sur les questions de genre. Le cirque est alors utilisé comme *média*, comme plateforme entre la réflexion personnelle et l'espace public.

Ce contexte d'école de cirque se révèle être favorable pour la construction de l'identité de genre, mais aussi pour l'expérimentation par les adolescent-e-s des relations « homogène » et « hétérogène ». Certains jeunes artistes ébauchent un questionnement et un positionnement au sujet de l'opposition hommes/femmes, des rapports hommes-femmes et de la domination masculine : Comment se faire une place et se faire respecter en tant que fille parmi des garçons ? Est-ce que les garçons sont nécessairement meilleurs dans les domaines qu'on dit masculins ?

5.2. RETOUR SUR LES QUESTIONS SECONDAIRES ET HYPOTHÈSES

Au début de cette recherche, j'ai rencontré divers questionnements que j'ai suivis comme un fil tout au long de l'enquête. Ils m'ont guidée pour établir notamment les indices de la construction identitaire sexuée lors des observations et entretiens. J'ai aussi élaboré des hypothèses de recherche qu'il est temps de vérifier. Mes questions³² tournaient autour de la création de personnage et de ses caractéristiques proches ou non de l'identité et de la personnalité de l'artiste. J'ai voulu savoir également ce qu'il en était des stéréotypes de genre dans les numéros des adolescent-e-s. J'ai posé une hypothèse³³ à propos de la mise en scène de soi, de l'image de soi donnée à voir à un public. Une autre de mes hypothèses pressentait la fonction de *laboratoire* du cirque et au final le jeu sur différentes images de la femme ou de l'homme permettant de les questionner, de se positionner et par là de se construire.

Avant de répondre à ces questions je trouve important de rappeler la dimension qualitative de ma méthode de recherche. J'ai sélectionné un échantillon singulier de jeunes artistes d'une discipline particulière, le cirque, dans une école spécifique et dans un contexte socioculturel défini. Les résultats ne sont donc pas représentatifs de l'ensemble des adolescent-e-s ni de la complexité entière de la construction de l'identité de genre.

A propos de la création de personnage, l'enquête fait ressortir une certaine tendance chez les jeunes observés à jouer des personnages du même sexe. Une jeune fille cependant a créé un personnage plutôt unisexe ou non-défini. Les caractéristiques données aux différents personnages varient grandement en fonction de la forme identitaire sexuée de l'artiste et selon la fonction –miroir, média ou laboratoire– accordée au cirque. Certains jeunes circassiens créent des personnages qui leur ressemblent, d'autres jouent avec des archétypes dont ils se distancient plus ou moins. Il peut y avoir plus ou moins de stéréotypes de genre dans les numéros. La référence à des archétypes du Masculin et du Féminin (La Femme-Fatale, L'Homme Fort, etc.) en font partie, de même que la connotation sexuée des costumes et accessoires ou encore la gestuelle. En fonction de la distance identitaire entre l'artiste et son personnage, ces stéréotypes sont plus ou moins conscientisés et donc potentiellement intériorisés, véhiculés, détournés, critiqués ou réappropriés.

Le regard de la famille et des ami-e-s semble revêtir de l'importance pour les jeunes. Certains artistes en herbe questionnent et tiennent compte des remarques et avis de leur entourage sur leur numéro. Comme tous, ces adolescent-e-s ont besoin du regard de l'autre pour se construire et pour être reconnus dans leur nouvelle identité d'adulte en devenir. Pour le garçon au fil par exemple, son numéro lui permet de se faire reconnaître par ses parents dans sa transformation vers l'âge adulte, mais aussi de se différencier du modèle paternel. L'entretien avec sa mère dévoile un regard empathique, bienveillant et encourageant pour la construction identitaire de son fils. C'est aussi un regard filtré, où elle garde pour elle ses pensées plus critiques et renvoie à son fils un message pour l'encourager dans sa traversée de l'adolescence :

Je pense qu'il a une part de déception, mais c'est aussi ça grandir, c'est de pouvoir faire même si c'est pas abouti comme on voulait, même si on s'est blessé. Et pis de faire peut-être moins haut que ses ambitions.

³² Les questions secondaires se trouvent au chapitre 2.2. page 15

³³ Les hypothèses de recherche peuvent être consultées au chapitre 2.2. page 16

Enfin, le cirque présentant l'avantage de plaire à toutes les générations, les jeunes artistes peuvent donc devenir des héros aux yeux de leurs amis, de leurs frères et sœurs, de leurs parents et de leurs grands-parents. Ceci est grandement profitable pour leur estime d'eux-mêmes dans une traversée pas toujours facile de l'adolescence et dans une quête sans cesse reconduite de leur identité.

L'hypothèse de recherche sur la mise en scène de soi s'est avérée en écho avec l'ouvrage d'Hugues Hotier et confirmée par le biais de la recherche théorique sur le jeu d'acteur au chapitre 3.3. En effet, le jeu d'acteur en proposant la création de personnages joués en représentation devant un public stimule et favorise la construction identitaire.

« Le choix d'un enseignement lié à la construction d'états, de sentiments, de personnages favorise la construction de l'identité chez l'élève, notamment à l'adolescence » (Tribalat, in Hotier 2003, p. 130)

« Le jeu d'acteur [...] permet au travers du corps, d'articuler la personne que je suis et l'autre (le personnage) que je simule. L'exploration de l'espace intime entre le moi et l'autre représenté facilite, au-delà des compétences théâtrales acquises, la construction de l'identité personnelle. » (Tribalat, in Hotier 2003, p. 130-131)

La partie empirique de cette recherche contribue à valider concrètement cette hypothèse. L'identité représentée par le biais du personnage permet au jeune artiste de mettre en scène l'image qu'il a de lui-même ou qu'il aimerait renvoyer, ou au contraire de l'identité dans laquelle il ne se sent pas ou ne veut pas se sentir appartenir. C'est la notion d'accordage ou non de l'« identité pour soi » avec l'« identité représentée ». Ce travail de mise en scène de soi pousse donc le jeune à clarifier l'image qu'il a de lui-même et à prendre conscience de la notion de construction sociale des normes identitaires sexuées.

La mise en scène de soi permet de plus au jeune d'accéder à une forme de reconnaissance sociale mais aussi d'acquérir une posture d'acteur social, en s'affirmant dans l'espace public et en prenant position face à des questions sociales.

« Pourquoi le jeu d'acteur ?

-Parce que le jeu du personnage peut avoir laissé des traces et changé le regard des autres à l'égard de l'être social qu'est l'élève. » (Schmitt, Stoll et Genin 2008)

L'hypothèse sur le cirque comme laboratoire est non seulement validée mais complétée par l'analyse de la partie empirique de cette recherche. En effet, le cirque a non seulement une fonction de *laboratoire*, mais aussi de *miroir* et de *média*. Par laboratoire je veux parler du cirque comme espace d'expérimentation et d'exploration autour du genre, de ses catégories, de ses critères, de ses archétypes et de la liberté créative possible. Le cirque contient une marginalité potentielle, un affranchissement possible des normes identitaires sexuées. En même temps, le cirque est fait aussi de connotations sexuées traditionnelles attachées à des disciplines et à des images (la femme sexy en string à paillettes se jetant dans les airs, l'homme viril habillé de peaux de bêtes au milieu des fauves). Mais l'évolution socioculturelle et artistique du cirque permet aujourd'hui de se distancier de ces connotations traditionnelles.

La fonction de miroir du cirque tient au fait que le personnage peut refléter l'identité de l'artiste, avec une fidélité plus ou moins décalée.

« Jouer c'est être soi en étant un autre. » (Tribalat, in Hotier 2003, p. 130-131)

Le cirque peut aussi être utilisé comme média pour l'affirmation sociale de son appartenance sexuée. Pour certains artistes, le cirque les promeut en acteur social, exposant aux yeux de tous son point de vue et son positionnement sur la question sociale de l'identité de genre.

A la fin de l'enquête, il apparaît que le jeu avec différentes images de la femme et de l'homme amène une partie des jeunes à les questionner, à se positionner et à construire leur identité de femme et d'homme en devenir. Il est complexe de déterminer pourquoi certains jeunes ne semblent pourtant pas conscients de ces images comme constructions sociales et ne semblent pas mobilisés consciemment dans leur construction identitaire. Nous avons déjà évoqué plus haut les dimensions complémentaires peu abordées dans cette recherche comme la socialisation primaire, les modèles parentaux et familiaux, la trajectoire personnelle, l'école, les médias ou encore les groupe de pairs.

5.3. LES LIMITES DE LA RECHERCHE

L'objet de ma recherche, la construction de l'identité de genre, est un processus long, complexe, personnel et interne. Il n'est pas aisément objectivable et difficilement observable. Comme explicité dans la partie théorique, l'identité de genre se construit d'abord lors de la socialisation primaire. Il serait donc nécessaire d'avoir aussi un aperçu de l'enfance des jeunes observés ainsi que des valeurs et normes qu'ils ont intégré en famille et à l'école. Cette anamnèse permettrait éventuellement de mieux comprendre la manière dont ils s'identifient aujourd'hui comme jeunes femmes ou jeunes hommes. Il serait même intéressant de connaître leur manière d'interagir actuellement dans différents espaces de socialisation autres que le cirque, où leur identité de genre se construit aussi : le système familial actuel, l'école/le lieu d'apprentissage, les amis hors du cirque, d'autres espaces de loisirs (groupe de musique, sorties, etc.). Mais la socialisation primaire et la socialisation secondaire extérieure au cirque n'ont pas été abordées dans ce travail car cela déborde largement du cadre et du terrain d'enquête défini. Cela aurait par ailleurs nécessité d'autres moyens, notamment en termes de technique d'enquête (histoire de vie par exemple).

Je n'ai pas interviewé les vingt-et-un jeunes qui constituaient mon groupe de recherche initial par manque de moyens (temps, disponibilité, envergure du travail). En choisissant de mener mon enquête plus particulièrement avec certains jeunes plutôt que d'autres, j'ai certainement influencé les résultats. Du moins, cela a renforcé l'orientation qualitative et non quantitative de cette recherche. Avec d'autres jeunes, ou dans une autre école, ou encore dans d'autres circonstances socioculturelles, les résultats différeraient sûrement.

Comme souligné à plusieurs reprises dans ce travail, l'identité se construit notamment à travers les interactions. J'avais prévu d'observer les rapports des jeunes entre eux pendant la période d'entraînement et de construction des numéros. Or, cela a été plus compliqué que prévu. En fait, ma double casquette de monitrice et de chercheuse m'a donné du fil à retordre. Au moment où les adolescent-e-s se retrouvaient pour monter leurs numéros, c'est-à-dire pendant les tranches horaires prévues dans le programme d'entraînement du mercredi, j'étais occupée dans ma fonction de monitrice, dans la salle principale, à coacher un groupe. Je ne voyais pas les groupes qui utilisaient d'autres espaces (la salle du haut, le hall, l'extérieur).

J'ai remarqué que les adolescent-e-s ont tendance à laisser passer beaucoup de temps avant de se mettre réellement au travail. Ils créent dans l'urgence. Deux duos de garçons âgés de 17-18

ans se sont mis en place la dernière semaine avant les spectacles, alors que la période d'entraînement-création dure près de huit mois ! Par ailleurs, les plus âgés n'utilisent pas toujours les tranches horaires prévues et se voient parfois à d'autres moments ou dans d'autres lieux et souvent sans l'aide ou même la présence de moniteurs ou d'adultes ; je n'y étais donc pas forcément.

De plus, j'ai encadré aussi et surtout des enfants cette année. Des trois numéros d'adolescentes dont j'étais responsable, je n'en ai réellement coaché qu'un seul : celui de quatre jeunes filles dont deux seulement étaient dans la tranche d'âge que j'avais délimitée. Les deux autres filles, plus jeunes, étaient nouvelles au cirque. J'ai dû   cadrer ce groupe de très près et leur donner beaucoup d'idées. J'ai donc fortement influencé leurs interactions, notamment en ne laissant pas tellement de place à un éventuel leader. Pour les deux autres numéros, mon rôle a consisté finalement en «   il extérieur ». Ces adolescentes étaient plus âgées, plus expérimentées et surtout plus indépendantes. Elles illustrent à mon avis très bien la prise de distance des adolescent-e-s dans leurs relations avec les adultes afin de s'autonomiser, de s'affirmer et de s'affranchir de leur autorité. Au début, elles discutaient longuement de leurs envies pour leur numéro et d'autres choses (potins, etc.). Mes encouragements à faire des essais concrets plutôt que perdre trop de temps à parler, couch  es sur les tapis, leur ont fait peu d'effet. Puis, quand elles ont commencé à trouver des figures et créer des enchaînements, elles ont consenti parfois à me montrer des passages. Elles m'ont donné un rôle de consultation, d'avis extérieur, qu'elles choisissaient de prendre en compte ou non. Mais du coup, j'avais un regard ponctuel et très technique, duquel il m'était difficile de me détacher pour remettre ma casquette de chercheuse et observer leur manière d'interagir.

Je n'ai donc pas récolté beaucoup de matériel lors de cette période d'entraînement, surtout au sujet des interactions. Au moment des spectacles, je me suis concentrée sur ma caméra, en filmant les numéros que je voulais analyser ensuite, sur les entretiens avec les jeunes et sur mon travail de monitrice. Les adolescent-e-s arrivaient souvent en retard pour se préparer pour le spectacle, courbaient régulièrement l'échauffement en commun, se maquillaient dans leur coin et attendaient leur entrée en scène hors des coulisses, quand ils n'étaient pas sur le côté de la piste à s'occuper du matériel du spectacle. Je les ai donc peu observés ensemble. En fait, l'adolescent-e est comme un animal sauvage qui disparaît sans cesse et ne montre sa vraie nature que dans sa meute -ou son groupe de pairs-, quand aucun étranger -ou adulte- n'est présent ! Je pensais que mon âge, pas si éloigné du leur, instaurerait une certaine proximité, me permettant de les observer facilement pour ma recherche. Mais en fait, j'ai réalisé qu'ils me perçoivent comme une adulte et me tiennent à distance pour certaines choses, surtout lorsqu'ils sont en groupe. Finalement, ne faisais-je pas la même chose à leur âge ? Je crois bien que si !

Au niveau du cadre théorique de cette recherche, on pourrait affiner les concepts sociologiques de référence définis au chapitre 3.4. pour rajouter les rapports sociaux de sexe, la domination masculine et la question de l'opposition binaire homme/femme, bien que j'aie consciemment tout d'abord éloigné ces aspects de ma recherche, pour des raisons d'envergure du travail. Il aurait toutefois été pertinent de rajouter ces notions car elles ont émergé lors de la mise en perspective des observations avec les entretiens. Il aurait également été intéressant d'organiser une discussion en groupe avec les adolescent-e-s de l'  cole de cirque sur ces thématiques, à travers par exemple ces quelques questions : Les garçons et les filles sont-ils différents ? Si oui, en quoi ? A quoi tiennent ces éventuelles différences ? A la nature/au biologique/au génétique ? A la culture/à l'éducation/aux normes sociales ? Est-ce que les garçons sont forcément et toujours meilleurs au jonglage et nuls aux disciplines aériennes ?

Comment se faire une place et se faire respecter dans un groupe du sexe opposé ? Je n'ai pas organisé ce débat pour des questions matérielles de temps à disposition pour réaliser ce travail de Bachelor ; cela dépassant malheureusement l'envergure de ma recherche.

J'ai effectué un entretien avec la maman d'un jeune artiste. J'ai eu l'occasion de manière inattendue de discuter avec cette maman avec mon dictaphone à portée de main. J'ai par la suite décidé d'utiliser cet entretien comme matière empirique afin de dégager le point de vue des parents –partenaires importants des adolescent-e-s lors de leur construction identitaire sexuée. Mais finalement je me rends compte que s'il est vrai que j'ai pu en tirer des informations intéressantes sur le regard de la famille sur le jeune artiste, cela reste extrêmement spécifique à une situation. Par ailleurs, je n'ai même pas le point de vue d'un papa, ce qui aurait amené une parité et une complémentarité.

Ainsi, idéalement, il aurait été intéressant de compléter cette recherche par :

- l'histoire de vie de chaque jeune observé, mettant en lumière l'impact de sa socialisation primaire sur son identité de genre en construction et complétée par un entretien avec les parents,
- l'analyse du rapport au genre et des représentations sexuées des moniteurs-trices et leur influence sur les jeunes artistes,
- une comparaison avec une autre école de cirque, dans un autre contexte socioculturel (par exemple dans un pays où les relations de genre sont plus traditionnelles et fortement inégalitaires),
- une comparaison avec un autre sport ou activité artistique mixte contenant la dimension de spectacle, comme la danse classique ou rock acrobatique,

5.4. QUESTIONNEMENTS SOULEVÉS ET PERSPECTIVES

Cette recherche me conduit finalement à plusieurs questionnements nouveaux tout en ouvrant différentes perspectives.

Tout d'abord, je me questionne au niveau de l'influence des adultes encadrants sur la construction identitaire sexuée des adolescent-e-s. L'étude de Marie-Carmen Garcia sur le cirque à l'école³⁴ démontre l'impact de la vision genrée des professeurs de sport sur une différenciation sexuée des pratiques par les jeunes, débouchant alors sur des rapports sociaux de sexes inégalitaires entre adolescentes et adolescents. J'ai présenté l'école de cirque où j'ai mené mon enquête comme laissant une très grande part de liberté aux jeunes pour créer leurs numéros. En effet, pour le spectacle de cette année-là, les moniteurs-trices ont décidé spécialement et consciemment de laisser carte blanche aux jeunes artistes, particulièrement aux plus âgés, dans leurs choix (constitution des groupes, choix artistiques, etc.). Mais qu'en est-il du rapport au genre de ces moniteurs-trices ? Que transmettent-ils/elles inconsciemment aux jeunes ? Là encore, ma recherche n'a pas décortiqué cet aspect-là, de part l'envergure de ce travail, mais cela reste une question intéressante.

Je pense que selon les représentations genrées des encadrant-e-s, une école de cirque ou une autre peut renforcer plus ou moins l'aspect normatif des questions de genre. J'ai participé à plusieurs reprises à un festival de cirque réunissant différentes écoles suisses. J'ai pu observer que certains adultes accompagnant une école (directeurs-trices, moniteurs-trices, entraîneurs)

³⁴ Présentée au chapitre 3.5.

entérinaient inconsciemment une différenciation sexuée du cirque, à travers l'imposition de modèles ou de choix artistiques (costume sexy pour les filles, chorégraphie plaçant un garçon au centre et les filles autour comme faire-valoir, style de cirque plus traditionnel, etc.). Si les jeunes ont tendance à se distancier des adultes au moment de l'adolescence, ces derniers n'en restent pas moins des modèles que les jeunes vont appliquer ou remettre en question. Dans une école de cirque qui véhicule des représentations sexuées, différencie les compétences en fonction du sexe, impose une corporéité sexuée et valide des rapports de genre inégalitaires, comment les jeunes peuvent-ils expérimenter librement autour de leur rapport au genre ? Cette question est valable pour les jeunes dans une école de cirque, mais également dans d'autres contextes institutionnels tels que la famille, l'école, la maison de quartier, le foyer éducatif, ou autres institutions sociales, médicales, pédagogiques, éducatives. Je pense que les adultes ont une responsabilité envers les jeunes quant à la réflexion possible sur les questions de genre.

La rencontre avec ces adolescent-e-s sous ma casquette de chercheuse me laisse avec les interrogations suivantes : Quelles femmes et quels hommes vont devenir ces adolescent-e-s ? Dans quels types de rapports hommes-femmes vont-ils/elles s'inscrire lorsqu'ils/elles seront en couple ? Auront-ils/elles des préoccupations féministes ? En quoi ces expérimentations autour de l'identité de genre les aideront-ils/elles à s'affranchir des normes et des stéréotypes ? Cette question est proche de ma question de recherche, mais ce n'est pas étonnant dans la mesure où l'identité de genre n'est jamais achevée. Et lorsqu'un homme et une femme s'établissent en couple, ce sont deux identités de genre, accompagnées de toutes leurs images du couple et de leurs idées des rapports hommes-femme qui doivent être négociées.

A travers la discussion avec la jeune fille au cercle aérien, mon questionnement autour de l'identité de genre s'est élargi à l'angle du corps et du rapport à la douleur. Des recherches en sociologie du sport, comme celle de Yannick Le Hénaff (2009) sur les marques corporelles qui surviennent involontairement suite à une pratique sportive, ont stimulé chez moi un intérêt pour ces modifications corporelles découlant de la pratique du cirque. Les artistes de cirque, professionnels ou non, voient leur corps se transformer de manière assez impressionnante pour eux-mêmes et pour leur entourage. La peau est mise à rude épreuve ; brûlures, écorchures, callosités, laissant des traces pendant des années. Les articulations, tendons et muscles accusent régulièrement les chocs et les étirements. La musculature se développe rapidement et modifie complètement la silhouette. Selon la discipline de prédilection, les jeunes femmes se retrouvent avec une carrure d'épaule plutôt « masculine ». Comment se positionnent-elles en regard de leur image ? Revendiquent-elles ou non ce décalage à la norme ? Quelles stratégies développent-elles pour concilier ou non l'aspect de leur corps peu conforme aux normes du féminin avec leur identité de genre ? Ces questions ont déjà été abordées par des sociologues comme Marie-Carmen Garcia, Magali Sizorn et Betty Lefèvre, mais au sujet des femmes artistes adultes et professionnelles. Il serait intéressant d'observer les pratiques et stratégies corporelles des circassiennes adolescentes, au moment où leur corps change le plus. Leur choix vestimentaire met-il en valeur leurs attributs « féminins » ou leur musculature particulière ? Modifient-elles leurs habitudes alimentaires, leur hygiène ? Comment vivent-elles leurs marques corporelles ? Soignent-elles leurs blessures, brûlures ? Les cachent-elles ou les mettent-elles en avant face à leur entourage ? Cet aspect plus corporel de mon questionnement a dépassé l'envergure de mon travail, mais il reste intéressant à mon point de vue pour une autre recherche complémentaire.

Enfin, une autre perspective soulevée par cette recherche concerne la potentialité éducative et sociale du cirque. Les adolescent-e-s que j'ai observés et interviewés n'ont pas de problématique sociale ou psychique particulière. Il serait intéressant de faire le même travail d'observation avec des jeunes fréquentant une structure de Cirque Adapté, des jeunes qui présentent un handicap physique, psychique ou une situation sociale difficile. L'identité de genre n'est peut-être pas pour ces populations le but principal à travailler, mais chaque personne, handicapée ou non, doit pouvoir développer son identité de genre en ayant plusieurs cadres de références différents et en ayant la liberté de jouer avec pour se forger sa propre identité. En France et en Belgique, les potentialités sociales et éducatives du cirque semblent mieux mises en valeur et en pratique qu'en Suisse. A quand une structure de Cirque Adapté en Suisse ?

5.5. APPORTS DE LA RECHERCHE

Ce travail m'amène à affirmer ou du moins à avancer les points suivants :

- La construction de l'identité de genre est un thème fondamental à l'adolescence et peut prendre une grande importance aux yeux des adolescent-e-s. Les travailleurs sociaux ont à disposition plusieurs outils pour réfléchir à l'identité de genre, dont la sociologie, la recherche féministe ainsi que des concepts-clés présentés dans ce travail.
- Cette construction est indissociablement marquée par son contexte global (sociétal, historique, familial, culturel, groupe de loisirs, groupe de pairs, ...).
- Le cirque est à la fois un sport et une activité d'expression et de créativité. Ces aspects en font un outil de médiation intéressant pour le travail social. En effet, cette activité, en général appréciée par les enfants et les jeunes, permet de travailler de manière plus ou moins évidente la personnalité, l'identité, le rapport à soi, le rapport à l'autre, le positionnement par rapport à des questions de genre et l'identité de genre.
- Jouer avec les aspects de sa propre personnalité, les stéréotypes de genre, les identités sexuées (mâle/femelle), les attributs sexuels, les différentes identités de genre (femme ou homme avec une féminité ou une masculinité conforme à la norme ou pas), les archétypes du féminin et du masculin ou encore l'hexis corporelle, cela peut amener la personne à se questionner et à se positionner au sujet de sa propre identité de genre, mais aussi peut-être à propos des rapports sociaux de sexe.
- La création d'un personnage pour la scène permet au jeune artiste de mettre à distance l'identité de genre et quelques uns de ses paramètres (stéréotypes, attributs, corporéité). Cette distanciation permet l'exploration, jusqu'à s'essayer à l'homme ou à la femme que l'on ne veut pas être ou que l'on ne pense pas être. Cette prise de recul favorise pour certains jeunes une réflexion sur les questions de genre.
- Le cirque, de part la dimension de spectacle, peut être utilisé comme média pour affirmer son identité de genre et obtenir une reconnaissance sociale, mais aussi pour jouer un rôle d'acteur social en questionnant dans l'espace public autour du genre .

J'espère que cette recherche puisse intéresser et être utile aux professionnel-le-s du social qui travaillent auprès d'un public adolescent. Malgré les luttes féministes, le contexte social actuel ne peut pas faire l'impasse sur les questions de genre, tant la féminité et la masculinité sont encore fortement normées. Au moment de l'adolescence, les jeunes (re)visitent leur identité de genre et leur sexualité et ne se retrouvent pas toujours dans les normes sociales qu'ils perçoivent. La pression pour correspondre à la norme est tellement importante pour un-e adolescent-e que cela peut lui créer un malaise de ne pas se sentir « normal-e », ou le-la placer dans une situation d'exclusion. A mes yeux, les travailleurs-euses sociaux-ales doivent donc favoriser des contextes où la réflexion sur des questions de genre puisse s'élaborer et où chaque jeune puisse se positionner, s'affirmer et se sentir reconnu. Par ailleurs, les travailleurs-euses sociaux-ales ont aussi une mission plus large de permettre à chaque jeune de se construire en tant qu'acteur-trice social-e, capable de se positionner de manière respectueuse envers les autres, hommes ou femmes. Je pense que l'évolution sociétale des rapports sociaux de sexe devrait être un but primordial du travail social, particulièrement en regard des adolescent-e-s. C'est en travaillant avec les jeunes sur une ouverture aux questions de genre que l'on peut influencer sur les rapports de pouvoir et prévenir des problématiques graves comme la violence conjugale par exemple.

Cette recherche m'a apporté sur le plan personnel une réflexion sur mon identité de femme et sur mon rapport aux questions de genre. J'ai également enrichi ma vision du travail social, mon identité professionnelle et les valeurs que je souhaite défendre. J'ai eu aussi l'occasion de mieux connaître un domaine qui m'est cher : le cirque. A travers mes recherches sur l'histoire du cirque et sur le lien entre cirque et féminisme, j'ai expérimenté la position de chercheuse avec plaisir car j'ai pu allier un intérêt professionnel avec une passion personnelle. Cette recherche a engendré une vision personnalisée du travail social, teintée de féminisme et d'attrait pour les outils de médiation à caractère sportif et créatif.

6. ANNEXES

ANNEXE 1. PETIT LEXIQUE CIRCASSIEN

Académique : Justaucorps long, couvrant les jambes et parfois les bras, composé d'une seule pièce. Vêtement moulant, en tissu synthétique et élastique, généralement brillant ou en velours. Costume fréquent dans le cirque, la danse classique, la gymnastique artistique et rythmique.

Acrobatie : Catégorie regroupant différentes disciplines du cirque, souvent proches de la gymnastique, ayant pour seul agrès le sol : acro-dynamique, acro-porté, pyramides, main à main, banquine, acro-contact ou danse-contact, contorsion, équilibre sur les mains, etc.

Acro-porté : Discipline de la catégorie de l'acrobatie, consistant en portés acrobatiques au sol et comprenant au moins un/une porteur/euse et un/une voligeur/euse. Proche du main à main, de la banquine, des pyramides humaines et de l'acroport.

Aériens : Catégorie regroupant tous les agrès circassiens suspendus : le trapèze fixe, le trapèze ballant, le trapèze porteur, le trapèze volant, la corde, le tissu, le cercle, les sangles, etc.

Banquine : Discipline de la catégorie de l'acrobatie, comprenant au moins trois porteurs et un/ou voltigeur/euse. Les porteurs joignent leurs mains pour propulser le/la voltigeur/euse en l'air.

Circassien : A l'origine, ce nom décrit les habitants de la Circassie, dans le Caucase. Cependant, dans l'univers du cirque il s'agit d'un adjectif couramment utilisé par les artistes et dans la littérature spécifique (revues, livres, recherches) pour désigner ce qui s'y rattache. C'est aussi une appellation alternative à « artiste de cirque », souvent revendiquée par les artistes eux-mêmes.

Condition physique : Capacité musculaire ou exercices de renforcement musculaire. Désigne aussi de manière générale le travail de la force, de l'endurance, de la vitesse et de la souplesse.

Contorsion : Discipline de la catégorie de l'acrobatie, caractérisée par une souplesse extrême.

Jeu d'acteur : Voir chapitre 3.3.

Main à main : Discipline de la catégorie de l'acrobatie. Synonyme d'acro-porté, mais plus généralement en duo seulement.

Passing : Type de figure au jonglage. Plusieurs jongleurs jonglent en s'échangeant des balles mutuellement.

Pointe de pieds : Position classique des pieds dans l'apprentissage notamment de l'acrobatie et des aériens. La pointe du pied est alignée avec la jambe pour former une ligne esthétique et allonger la jambe. Position provenant de la danse classique. Appelée aussi « pointe effacée ». Par opposition à la position « pieds flexes » dans laquelle l'angle de la cheville est fortement marqué pour casser la ligne esthétique de la jambe allongée.

Répétition à l'italienne : répétition d'un numéro ou du spectacle sans les figures et sans les engins ou agrès. Les artistes nomment à voix haute les enchaînements et les transitions pour les mémoriser.

Tissu : Discipline de la catégorie des aériens, tirant son nom du matériau. Agrès dérivé de la corde.

ANNEXE 2. GRILLE D'OBSERVATION DES ENTRAÎNEMENTS

❖ Rituels de début

- **Transitions avant le début**
 - Discussions dans les couloirs, vestiaires, hall, dehors : Qui ? Où ?
 - Jeu de groupe autogéré, spontané : Qui ? Quoi ? Comment ?
 - Autres formes de transition avant le début ?
- **Discours du début (par les moniteurs ou la directrice)**
 - Les élèves s'asseyent comme ils veulent : Qui à côté de qui ♀/♂ ?
 - Quelle posture les uns envers les autres : Contact physique ? Comment ?
- **Echauffement collectif**
 - Positionnement les uns par rapport aux autres et répartition dans l'espace : ♀/♂
 - Discussions : Qui ? ♀/♂ ?
 - Attitudes, réactions face à deux types d'exercices :
 - souplesse ♀, souplesse ♂
 - musculation ♀, musculation ♂

❖ Rituels de fin

→ Déterminer s'il y en a et s'ils sont pertinents pour la recherche

❖ Choix des numéros

- **Qui avec qui ?**
 - Choix par les filles de numéro en groupe mixte, en groupe non-mixte, en individuel ?
 - Choix par les garçons, idem ?
 - Le choix de la mixité ou non est-il imposé par les moniteurs ?
- **Connotation masculine ou féminine des disciplines circassiennes**
 - Dans le cirque traditionnel : recherche iconographique et historique
- **Choix à l'encontre des connotations traditionnelles**
 - Y a-t-il un garçon qui choisit une discipline « féminine » / Y a-t-il une fille qui choisit une discipline « masculine » ?

ANNEXE 3. GRILLE D'OBSERVATION DES NUMÉROS FILMÉS

Items inspirés par la recherche de Sizorn et Lefevre (2003).

Numéro observé Discipline Mixte, non-mixte, solo	
Style	
Connotation sexuée de la discipline	
Thème/Personnage	
Identité sexuée mise en scène	
Costume, accessoires	
Maquillage	
Musique	
Gestuelle (mouvements de danse, motricité du quotidien, symbolique/explicative)	
Catégorie de figures, de mouvements (en force, en souplesse, difficultés techniques, fioritures visuelles, esthétiques)	
Expression d'émotions/ Jeu d'acteur	
Présence de stéréotypes de genre	

ANNEXE 4. GRILLE D'ENTRETIEN

Entretiens semi-directifs avec quelques lignes directrices et thèmes induits.

1). Visionnage du numéro filmé avec le, la ou les artistes

2). Réaction, commentaires libres

Qu'est-ce que tu penses de ton numéro ?

Qu'as-tu envie d'en dire ?

3). Description des personnages

Peux-tu me parler de ton personnage ? Son âge, ses caractéristiques, sa personnalité, etc. ?

4). Identité sexuée ou non des personnages

Ton personnage est-il humain ? Est-il un homme ou une femme ?

Qu'a-t-il de masculin ou de féminin ?

5). Aspect(s) essentiel(s) du numéro ou du personnage selon l'artiste/les artistes

Peux-tu qualifier ton numéro ou ton personnage par un ou deux adjectifs ?

6). Proximité ou différenciation entre l'artiste et son personnage

Vous ressemblez-vous, ton personnage et toi ? Si oui, en quoi ? Si non, en quoi ?

Aimerais-tu lui ressembler ?

7). Idée, motivation

Comment t'es venue l'idée, l'envie de créer ce personnage ?

8). Gestuelle, façon de bouger

Comment qualifierais-tu ta façon de bouger ? A-t-elle quelque chose de masculin ou de féminin ?

Penses-tu avoir la même gestuelle que tes partenaires de numéro ou que d'autres artistes dans la même discipline ?

9). Rapports hommes-femmes

Quels rapports ont vos personnages entre eux sur la scène ?

Comment se sont passés vos rapports entre vous pendant la construction et répétition du numéro ?

10). Costume

As-tu choisi ton costume toi-même ?

Ton costume a-t-il quelque chose de masculin ou de féminin ?

Ton costume te plaît-il ? Le porterais-tu en dehors du spectacle ?

11). Musique

As-tu choisi ta musique toi-même ?

12). Regard des proches

Tes amis, ta famille sont-ils venus te voir jouer ton numéro ?

Quels retours t'ont-ils fait ?

7. BIBLIOGRAPHIE

Livres et revues :

- ◆ DAFFLON-NOVELLE Anne (2006) Filles-garçons. Socialisation différenciée ? Editions PUG, Collection Vies sociales, Grenoble
- ◆ DAVISSE Annick (2006) Filles et garçons dans les activités physiques et sportives, in DAFFLON NOVELLE Anne Filles-garçons. Socialisation différenciée ? Editions PUG, Collection Vies sociales, Grenoble, p. 287-299
- ◆ DEPELTEAU François (2000) La démarche de recherche en sciences humaines, Editions De Boeck, Bruxelles
- ◆ DOLTO Françoise, DOLTO-TOLITCH Catherine (1989) Paroles pour adolescents ou Le complexe du Homard, Editions Hatier, Paris
- ◆ DORLIN Elsa (2008) Sexe, genre et sexualités, Editions PUF, Collection Philosophies, Paris
- ◆ DUBAR Claude (1991) La socialisation : construction des identités sociales et professionnelles, Editions Armand Colin, Paris
- ◆ GROSENICK Uta (2005) Women artists. Femmes artistes du XXe et du XXIe siècle, Editions Taschen, Köln
- ◆ GUY Jean-Michel (novembre 2001) Avant-garde, cirque ! Les arts de la piste en révolution, Editions Autrement, Collection Mutations, n° 209, Paris
 - ACHARD Jan-Rok (2001) Pères, maîtres et professeurs, in GUY Jean-Michel, Avant-garde, cirque ! Les arts de la piste en révolution, Editions Autrement, Collection Mutations, n° 209, Paris, p. 201-209
 - BARRE Sylvestre (2001) Le « nouveau cirque traditionnel », in GUY Jean-Michel, Avant-garde, cirque ! Les arts de la piste en révolution, Editions Autrement, Collection Mutations, n° 209, Paris, p. 37-45
 - JACOB Pascal (2001) L'innovation au cirque, une histoire de récupération, in GUY Jean-Michel, Avant-garde, cirque ! Les arts de la piste en révolution, Editions Autrement, Collection Mutations, n° 209, Paris, p. 25-35
- ◆ HERITIER Françoise (2000[1998]) Masculin Féminin, la pensée de la différence, Editions Odile Jacob, Paris
- ◆ HOTIER Hugues (2003) La fonction éducative du cirque, Editions L'Harmattan, Collection Arts de la Piste et de la Rue, Paris
 - HOTIER Hugues (2003) Au bord de la piste : l'enfant spectateur, in HOTIER Hugues, La fonction éducative du cirque, Editions L'Harmattan, Collection Arts de la Piste et de la Rue, Paris, p. 23-38
 - HOTIER Hugues (2003) En piste : l'enfant acteur, in HOTIER Hugues, La fonction éducative du cirque, Editions L'Harmattan, Collection Arts de la Piste et de la Rue, Paris, p. 39-52

- HOTIER Hugues (2003) Le programme cirque et remédiation, in HOTIER Hugues, La fonction éducative du cirque, Editions L'Harmattan, Collection Arts de la Piste et de la Rue, Paris, p. 213-220
- MONTAGNER Hubert (2003) En quoi le cirque peut-il aider l'enfant-élève à se construire ou à se refonder ?, in HOTIER Hugues, La fonction éducative du cirque, Editions L'Harmattan, Collection Arts de la Piste et de la Rue, Paris, p. 53-99
- TRIBALAT Thierry (2003) Le cirque dans les programmes d'EPS, in HOTIER Hugues, La fonction éducative du cirque, Editions L'Harmattan, Collection Arts de la Piste et de la Rue, Paris, p. 127-134
- ◆ KEVASSAY Sophie (2006) Mémoire de recherche, Editions Vuibert, Collection Théories et Pratiques Sociales, Paris
- ◆ LE BRETON David (2000 [1992]) La sociologie du corps, Editions PUF, Collection Que sais-je, Paris
- ◆ MACE Gordon, PETRY François (2000) Guide d'élaboration d'un projet de recherche en sciences sociales, Editions De Boeck, Collection Méthodes en sciences humaines, Bruxelles
- ◆ MAUCLAIR Dominique (2003) Histoire du cirque. Voyage extraordinaire autour de la terre, Editions Privat, Toulouse
- ◆ MAUCLAIR Dominique (2002) Planète cirque. Une histoire planétaire du cirque et de l'acrobatie, Editions Balzac, Collection L'Envers du Décor, Baixas
- ◆ MATHIEU Nicole-Claude (1991) Identité sexuelle/sexuée/de sexe ? Trois modes de conceptualisation du rapport entre sexe et genre, in *L'Anatomie politique. Catégorisations et idéologies du sexe*, Paris : Côté-femmes, chapitre VI, pp. 227-266
- ◆ PAGES Michèle (2001) Corporités sexuées : jeux et enjeux, in BLOSS Thierry, La dialectique des rapports hommes-femmes, Editions PUF, Collection Sociologie d'aujourd'hui, Paris
- ◆ ROUYER Véronique (2007) La construction de l'identité sexuée, Editions Armand Colin, Paris
- ◆ ROVENTA-FRUMUSANI (2009) Concepts fondamentaux pour les études de genre, Editions des archives contemporaines, Paris

Mémoires, recherches et articles :

- ◆ BERTHELOT Jean-Michel (1983) Corps et société, in Cahiers internationaux de sociologie, vol. LXXIV, n°2, Paris, p. 119-131
- ◆ CHAMBERLAND Line, THEROUX-SEGUIN Julie (2009) Sexualité lesbienne et catégories de genre. L'hétéronormativité en milieu de travail, in revue Genre, Sexualité & Société n°1 Printemps 2009, Paris, p. 2
- ◆ DAMBA Rachel (2008) Liberté, Egalité, Féminité. Les enjeux de la construction identitaire adolescente face aux inégalités de genre, mémoire de fin d'études, ies-hets, Genève
- ◆ GARCIA Marie-Carmen (2007) Représentations « genrées » et sexuation des pratiques circassiennes en milieu scolaire, in Sociétés & Représentations, n° 24 -2007/2, Editions Nouveau Monde, p. 129-143

- ◆ ISPERIAN Tamara (2000) Cirque et psychomotricité, histoire d'une rencontre, travail de mémoire, ies, Genève
- ◆ LABERGE Suzanne (2004) Les rapports sociaux de sexe dans le domaine du sport : perspectives féministes marquantes des trois dernières décennies, in *Erudit Revue Recherches féministes*, vol.17, n°1, Montréal, p. 9-38
- ◆ LACHEREF Isabelle, (2009-2010) La compagnie de cirque Cabas, les femmes l'œil ouvert, in *L'école des parents* n°582-déc. janv. 2009-10, Editions FNEPE, p. 32-33
- ◆ LE HENAFF Yannick (2009) Les transformations corporelles : ses marques corporelles involontaires du rugby féminin à la chirurgie esthétique, In *Revue Horizon sociologique*, dossier thématique : Sociologie du sport et du corps. <http://www.revue-sociologique.org/node/24>
- ◆ MENNESSON Christine (2005) Les « formes identitaires » sexuées des femmes investies dans des sports « masculins », in *Science & Motricité* n° 54 - 2005/1, Editions De Boeck Université, p.63-90
- ◆ SIZORN Magali, LEFEVRE Betty (2003) Transformation des Arts du Cirque et identités de genre, in *Revue STAPS*, vol. 24, n°61, Faculté des Sciences du sport et éducation physique, Université de Rouen, p. 11-24
- ◆ WELZER-LANG Daniel (2002) Virilité et virilisme dans les quartiers populaires en France, in *VEI Enjeux*, Centre National de Documentation Pédagogique, n° 128, mars 2002, p. 10-32

Conférences :

- ◆ VUILLE Marilène (2008) La construction de l'identité sexuelle : une vision sociologique actuelle, http://www.infodrog.ch/txt/conf/2008/Praesentation_M_Vuille.pdf
- ◆ SCHMITT David, STOLL Stéphane, GENIN Philippe (2008) Compte-rendu des stages FPC « Art du cirque : entrer par le jeu d'acteur » du 17 et 18 janvier 2008 au Collège Lamartine – Bischheim, et 21 et 22 janvier 2008, Centre Sportif Régional – Mulhouse. <http://www.ac-strasbourg.fr>

Interview :

- ◆ GARCIA Marie-Carmen, par BEGHDAI Salim et DELAVICTOIRE Quentin pour la revue horizon sociologique. <http://www.revue-sociologique.org/Marie-Carmen-Garcia>

Encyclopédies et dictionnaires :

- ◆ Wikipédia : article sur le cirque <http://fr.wikipedia.org/wiki/Cirque#Historique>
- ◆ Wikipédia : article sur l'acteur <http://fr.wikipedia.org/wiki/Acteur>

Sites Internet :

- ◆ <http://www.argonautes.be>

- ◆ <http://www.afca-cirqueadapte.net>
- ◆ <http://www.daidale.com>
- ◆ Sociologie du corps et du sport :
<http://www.revue-sociologique.org>
- ◆ Corporéité :
http://socio.ens-lyon.fr/agregation/corps/corps_fiche_berthelot.php
<http://scenecontemporaine.blogspot.com/2010/01/decliner-le-corps-etats-de-corporeite.html>