

ÉLAN. SAUT. ENVOL.

Exaltation poétique

ÉLAN. SAUT. ENVOL.

Exaltation poétique

Julie VUITON

École Supérieure de Design et Métiers d'Art d'Auvergne

DSAA 2 - 2022

Mention produits

Sommaire

Avant-propos	7
Introduction	8

01 L'impulsion poétique	
L'acrobate comme allégorie de l'acte poétique	12
La poésie entre transcription du réel et expression de sentiments	18
Le rêve de légèreté	20

02 La voltige	
Le mouvement comme source de réflexion	26
Retranscrire la gestuelle du voltigeur	32
Figurer l'abstraction	38

03 Défis gravitationnel	
Le caractère ambivalent du vertige : la « terreur délicieuse »	46
Sur le fil : La quête du funambule	48
Un design de l'apesanteur	54

Conclusion	60
Bibliographie	62
Remerciement	65
Annexe	66



Fig. 1 : Illustration de l'auteur.
Spectacle de sphère aérienne avec
Justine Villermet et Mélouna Tifra, 2016.

Avant-propos

Depuis toute petite, j'ai été confrontée à la sensation de vide. En effet, mes parents, passionnés d'escalade, nous ont souvent emmené, mon frère et moi, grimper sur les falaises, adhérer au rocher pour toujours aller plus haut. C'est au travers de cette pratique que, pour la première fois, j'ai mis mon corps en suspension, j'ai appréhendé la peur du vide, mais aussi l'excitation du vertige. Ainsi, j'ai commencé à prendre goût aux émotions fortes. J'ai retrouvé ces émotions en m'inscrivant à des cours de gymnastique. Les cours de cirque que je pratiquais en parallèle m'ont permis de me surpasser, mais surtout de m'exprimer. Le cirque est un art à part entière qui m'a libéré des conventions très strictes imposées par les compétitions de gymnastiques. En effet, pour les spectacles, nous apprenions à composer nos propres numéros. Ainsi, nous inventions des figures acrobatiques, nous imaginions des chorégraphies et réfléchissions aux enchaînements de ces prouesses. Petit à petit, ma pratique du cirque s'est naturellement orientée vers les agrès aériens. J'ai expérimenté le trapèze, le mât chinois, la corde, le cerceau, la sphère et enfin le tissu aérien. Ce dernier a particulièrement retenu mon attention et je me suis pris d'affection pour ce tissu suspendu. Je me sentais transportée dans les airs par ce textile aux propriétés élastiques. Monter, chuter, remonter pour chuter à nouveau, je ne m'arrêtais plus, je voulais voler.

Introduction

Élan. Saut. Envol. Ainsi se décompose la suspension. Mot d'origine latine, *suspendo* est composé de *pendo* "pendre, peser" et du préfixe *sub-*. La suspension correspond donc à l'état de quelqu'un ou de quelque chose suspendu, c'est le résultat d'une action.

Synonyme de flottement, arrêt, trêve, répit, inaction et abandon, elle s'applique à plusieurs domaines.

Nous approfondirons la thématique du corps en suspension dans l'espace. Certains êtres vivants détiennent la capacité physique de se suspendre. Ils jouent alors avec la gravité, la défient, oscillent entre la peur du saut dans le vide et la jouissance du déséquilibre.

Ce mémoire s'intéressera aux hommes et à leurs performances aériennes. Au cirque, la suspension correspond à un état "d'entre deux". « Le point de suspension est celui où le corps ne va plus ni en haut, ni en bas », affirme C. Anderson. C'est un état transitoire : entre ciel et terre, entre lévitation et chute mais aussi entre tension et relâchement. À cet instant très particulier où, après s'être élané et avoir pris un maximum d'élan, l'acrobate, le funambule ou encore le voltigeur, se retrouve alors brièvement dans le vide, entre l'agrès qu'il vient de quitter et celui qui doit bientôt lui succéder.

C'est le moment de tous les dangers, où le public retient son souffle. Les sensations éprouvées sont non seulement une source de plaisir, une prise de risque artistique, mais aussi un moyen de communiquer et d'insuffler des émotions auprès des spectateurs.

L'enjeu de ce mémoire est de répondre à la question suivante : en quoi la suspension, l'élan, le saut, l'envol, sont des principes plastiques, générateurs de création dans le champ des arts du cirque et au-delà ?

Nous verrons, dans un premier temps, l'origine de l'impulsion créatrice qui anime artistes, écrivains ou poètes. Nous analyserons les nombreuses allégories qui émanent de l'univers du cirque, ancrant parfois l'acrobate dans un registre macabre, sinon divin, ou encore, en comparant ses évolutions acrobatiques au monde de l'écriture. Après avoir développé le processus poétique et ses effets, nous conclurons cette première partie en mettant en lumière, par le biais d'une œuvre, la poésie qui émane de la notion de légèreté.

Nous introduirons ensuite, une deuxième notion, celle du mouvement. Nous nous intéresserons d'abord à la thématique du corps en mouvement dans toute sa complexité. Cette thématique, d'ailleurs très présente dans l'univers du cirque, n'a pas laissé ses spectateurs indifférents. En effet, nous mettrons en lumière le travail d'Alexander Calder, fervent admirateur des voltigeurs. Dans son œuvre, *Le Cirque miniature*, il a cherché à retranscrire l'élan et le mouvement de l'acrobate qui en découle. Toujours dans sa quête de réalisme, Calder imagine ses "mobiles".

En dernier lieu, nous nous pencherons sur la question du vide, défi gravitationnel. Nous mettrons en lumière l'ambivalence des sentiments ressentis par l'Homme face à l'immensité du vide. Nous décrirons, ensuite, la figure du funambule, celle qui ose défier et se confronter au vertige. Enfin, nous montrerons que l'espace, vide spatial, n'est plus réservé qu'aux astronautes, et que ce mode de vie, en apesanteur, a inspiré de nombreux designers.



Fig. 1 : Illustration de l'auteur. Spectacle de tissu aérien avec Justine Villermet, 2017.



01

Impulsion Poétique

Clowns, jongleurs, dompteurs d'animaux, trapézistes... Le cirque est une pratique qui a longtemps inspiré les artistes et les poètes. Mais la figure mystique qui a par-dessus tout animé, impressionné et émerveillé les créateurs, c'est celle de l'acrobate, un corps en mouvement dans le vide. Dans cette partie, nous mettrons en évidence le lien qui s'établit entre cirque et impulsion poétique.

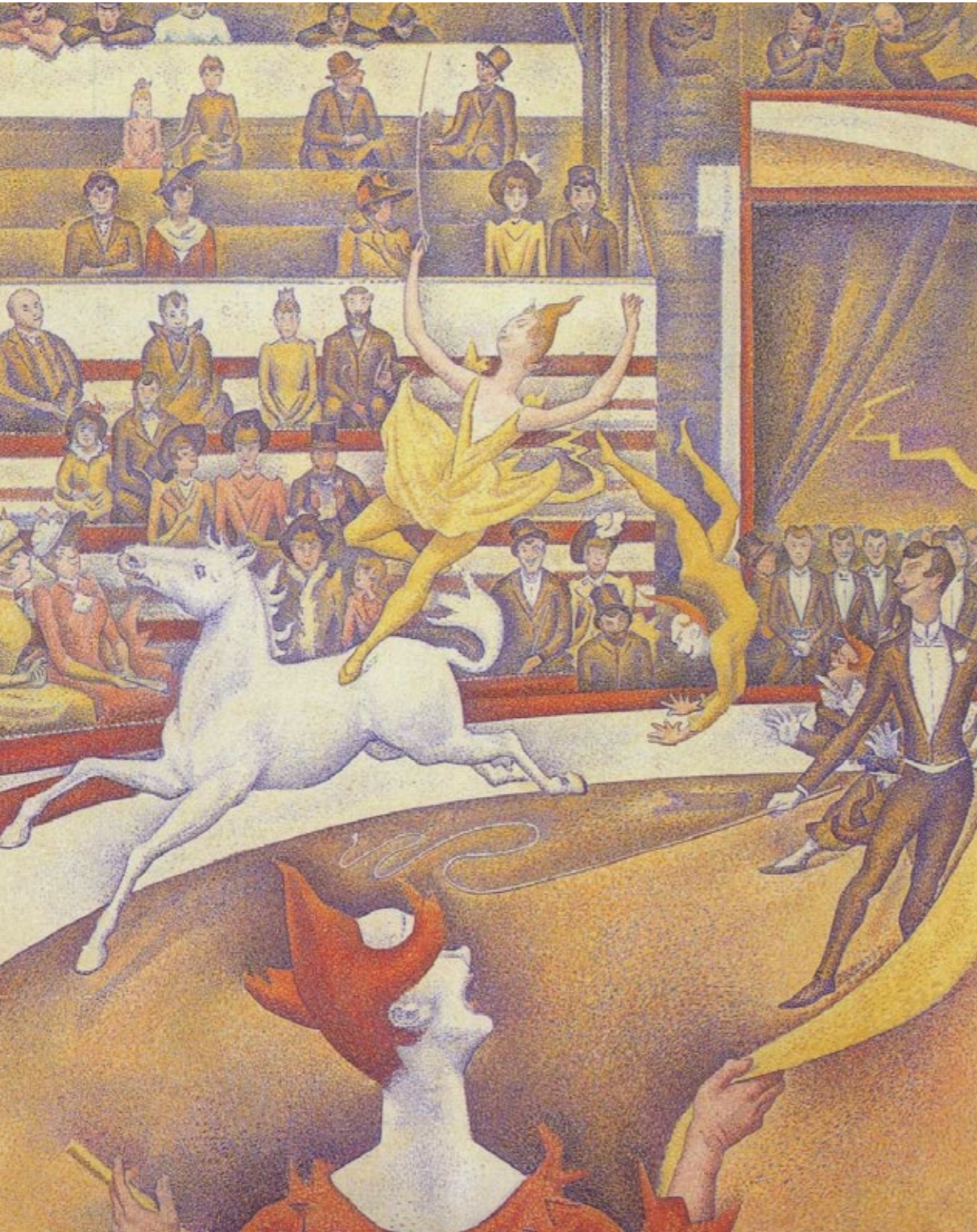


Fig. 1 : SEURAT, Georges. *Le cirque*.
1891, huile sur toile, 186 x 152 cm.
Musée d'Orsay, Paris.

L'acrobate comme allégorie de l'acte poétique

On peut se demander quel est le souffle créateur qui anime l'écrivain, l'artiste ou le poète. Le moment d'inspiration est souvent bref, comme une illumination. Les pensées semblent se présenter d'elles-mêmes. Pourtant elles ne sont pas des effets sans cause ; elles sont précédées d'un lent mûrissement (dont on ne prend conscience qu'après-coup), elles concentrent en un instant décisif toute une histoire, tout un réseau de cheminements intérieurs. André Breton conseillait : « Partez sur les routes »¹. Alain Jouffroy, lui, avait dit : « Marchons en plein air avec une femme, un ami, ou seul »². D'autres artistes, quant à eux, ont choisi le cirque comme source d'inspiration. Par définition, l'acrobate correspond à une personne qui exécute des exercices d'équilibre et de gymnastique plus ou moins périlleux. A travers ses sauts vertigineux, ses exploits miraculeux et ses chutes sensationnelles, l'acrobate a insufflé un véritable souffle de créativité à de nombreux artistes, qu'ils soient peintres, sculpteurs, poètes, musiciens, photographes, cinéastes, écrivains, philosophes ou encore scientifiques. Le thème de l'acrobate a traversé les siècles, a imprégné les styles, à tel point qu'il s'est imposé comme l'incarnation de l'idéal artistique. Myriam Peignist, dans son article « Inspirations Acrobes », nous présente les pouvoirs de l'acrobate. Elle s'efforce de nous montrer l'impact qu'a eu l'image de l'acrobate dans notre histoire. Se pose alors la question suivante :

Pourquoi l'acrobate et l'univers du cirque, ont-ils constitué un tel engouement et une telle source d'inspiration de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle au début du XXI^{ème} siècle ?

Premièrement, dans le contexte d'une société en voie d'industrialisation, l'acrobate apparaît comme « une tâche claire dans la grisaille d'une époque cendreuse »³. En effet, le cirque et sa piste seraient ce lieu à partir duquel la société se rêve, se regarde, s'inquiète, se travestit, se décompose. Ainsi, le cirque adopte une portée révolutionnaire où se joue la déconstruction des normes sociales, idéologiques, sexuelles et culturelles. Des artistes tels que Picasso, Calder, Seurat, Chagall, Léger et tant d'autres fréquentent régulièrement des spectacles, s'approprient le thème de l'acrobate et travaillent à le représenter. Le cirque devient alors un lieu « naïf de la représentation du beau »⁴, il est l'espace prédestiné où « les formes et les couleurs se donnent la plus libre carrière, où les postures, les draperies, les mouvements peuvent varier à l'infini »⁵. Les artistes se fascinent pour cet univers si particulier, et ainsi, ils font du cirque l'un des thèmes de la modernité. Clowns, écuyers et acrobates deviennent les personnages, souvent emblématiques, des artistes qui rejettent l'académisme des Beaux-arts.

¹ BRETON, André. « Lâchez tout ». *Littérature*, 1er avril 1922.

² ORIZET, Jean. « Les aventures du regard : des poètes et de la poésie ». 1998.

³ DACHET, Pierre. « La privation volontaire », *Communications*. 1996, n°61, p. 30 : citation reprise par M. Peignist.

⁴ PEIGNIST, Myriam. « Inspirations Acrobes ». *Sociétés*. 2003/03, n°81, p.31.

⁵ STAROBINSKI, Jean. *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Éd. Gallimard, 2004, p. 13 : citation reprise par M. Peignist.

Fig. 1 : Artiste inconnu. *Acrobatic dancing*. 1905, carte postale illustrant un acrobate des années 1600, British Museum, Londres.

Cependant, l'acrobate, en plus d'être motif de peinture, devient motif de littérature. En effet, la pratique de l'acrobatie s'accorde également à celle du texte pour l'écrivain ou le poète. Chaque geste, chaque posture s'apparente à un fragment d'alphabet, indispensable à l'écriture d'une phrase ou d'un vers, et formant ainsi un écrit chargé de sens. Par ailleurs, Myriam Peignist nous éclaire sur la parenté étroite entre l'acrobate et l'acte d'écrire. En effet, ce lien se découvre aux sources même de l'écriture, puisque « dans l'Égypte antique, l'acrobate au corps renversé est le hiéroglyphe du verbe "danser" »¹. La figure de l'acrobate, très fréquente dans l'art égyptien et indépendante de toute décoration, est « naturelle et instinctive »². Ainsi, un véritable lien s'est créé entre les évolutions acrobatiques et le monde du verbe. Les artistes et écrivains du XIXe siècle vont jusqu'à s'inspirer directement des évolutions corporelles acrobatiques :

¹ DEONNA, Waldemar. « Le symbolisme de l'acrobatie antique ». *Revue de l'histoire des religions*. 1954, p. 80 : citation reprise par M. Peignist.

² Ibid. p. 82 : citation reprise par M. Peignist.

³ PEIGNIST, Myriam. « Inspirations Acrobes », *op. cit.*, p. 33.

« L'acrobate est le gardien d'un imaginaire du corps qui rencontre son équivalent poétique à travers l'acte d'écrire, lui insufflant l'éclat d'une forme folle, fermentée et flamboyante au revers d'une mathématique grammaticalement correcte et contre toute stricte didactique ».³



ACROBATIC DANCING.

(Royal MS. 10 E. iv, f. 58.)

¹ GENET, Jean. *Le Funambule*. Éd. Gallimard, 1955. p. 114 : citation reprise par M. Peignist.

² BAYER, Raymond. « Essais sur la méthode en esthétique ». *Revue des Études Anciennes*. 1954, p. 537 : citation reprise par M. Peignist.

³ LOTI, Pierre. *Aziyadé*. Bibebook, 2015, p.49 : citation reprise par M. Peignist.

⁴ PEIGNIST, Myriam. « Inspirations Acrobes », *op. cit.*, p. 33.

En célébrant la danse et l'acrobatie, l'acrobate atteint un certain degré de folie : « Qui, s'il est normal et bien-pensant, marche sur un fil ou s'exprime en vers ? C'est trop fou. Homme ou femme ? Monstre à coup sûr »¹. Les poètes s'offrent à toutes les fantaisies et parviennent à jongler avec les mots comme pourrait le faire un jongleur avec ses balles. Les créations acrobatiques peuvent ainsi épargner la monotonie dès lors que « l'esprit entretient cette élasticité d'extrême éveil »² venue du corps et vouée à y retourner. Prenons comme exemple Pierre Loti, le romancier et officier de marine, cité par Myriam Peignist dans son article. Inspiré par le courant hygiéniste, qui prône le développement personnel par l'éducation physique, il s'adonne à la gymnastique et s'intéresse aux performances des acrobates jusqu'à intégrer une troupe de cirque. L'acrobatie lui a non seulement permis de réaliser son souhait, qui était de « toujours épicer de son mieux le repas si fade de la vie »³, mais elle lui a également permis de nourrir ses écrits qui sont empreints d'allégories de toutes sortes d'évolutions corporelles acrobatiques.

Par conséquent, la figure de l'acrobate en vient à jouer un rôle majeur jusqu'à imprégner le style d'écriture lui-même. Le circassien à l'agilité redoutable éveille et fait porter un regard nouveau. Il invite à un « dépassement de la pensée journalière, à l'inversion des formes, aux déplacements des significations, aux mises en danger des corps, âmes et mots »⁴.

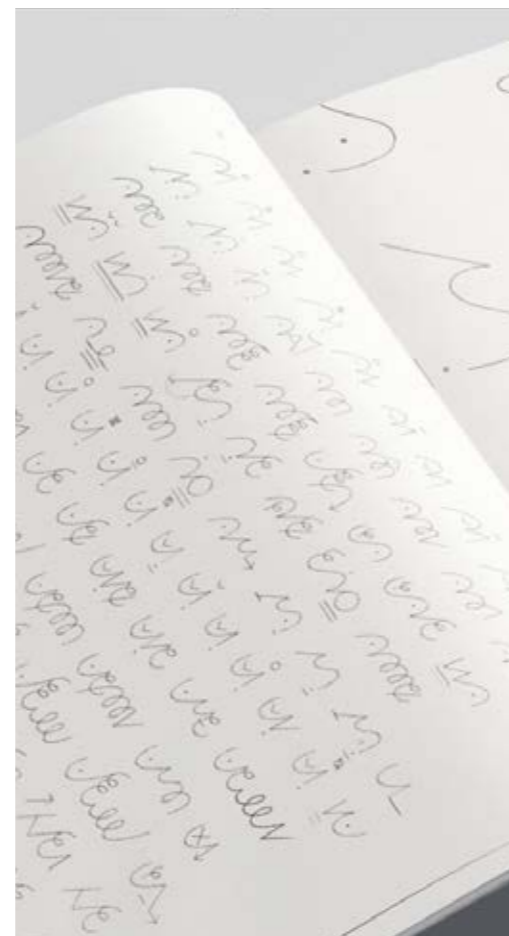


Fig. 1: TRIMARDEAU, Camille « Gymnographie_4.jpg », 2021.

Mais à quel prix l'acrobate défie-t-il la monotonie et se surpasse-t-il ?

Bien qu'il paraisse intouchable, l'acrobate est soumis à la même fragilité que le commun des mortels. Sans cesse tiraillé entre le vol et la chute, il échappe à la gravité le temps d'un bond et lutte constamment pour ne pas perdre cet équilibre si précaire « entre vie et mort, entre hantise et exaltation, angélisme et satanisme, angoisse et extase »⁵. En effet, l'acrobate « établit un équilibre que la souplesse, l'enchevêtrement, et la variabilité des lignes pourront à tout instant dénouer, renouer, assembler en combinaisons neuves, pour rompre l'instant d'après »⁶. Et pourtant, malgré sa position fragile et instable, on semble être face à un être surhumain. En effet, selon Myriam Peignist, le corps de l'artiste, en extase sur la pointe des pieds, marque le passage vers la résurrection. D'ailleurs, la racine grecque du terme renvoie à *akrobatos* : « celui qui marche sur la pointe des pieds ». L'acrobate n'adopte donc pas la démarche des hommes, il invente une autre manière de se mouvoir dans le plan vertical. Ces chorégraphies macabres ancrent alors l'acrobate dans un tout autre registre : celui du divin. Il se voit assimilé à un caractère mystique : « Acrobate, image de Dieu »⁷. En trompant la pesanteur qui l'entraîne, « la pesanteur même accroît, par un sublime paradoxe, l'aisance, la légèreté, la liberté de ses jeux »⁸. Myriam Peignist nous révèle ce culte voué à la figure de l'acrobate.

En somme, la figure de l'acrobate qui se dispute le sol et les airs, passe de l'état lourd à l'état subtil, est empreint de poésie et fait appel à plusieurs imaginaires. L'acrobate bondit, tournoie, se renverse, se disloque, virevolte, voltige. Il évolue sur la piste à l'image du cheminement de la réflexion du poète. En effet, la pensée se dégage, se précise, en jaillit une première lueur, une intuition, puis « c'est un va-et-vient entre enchaînements d'idées et de mots avec des retours et rectifications (ajustements, remaniements, approfondissements), où ce qui vient d'être exprimé semble relancer, parfois même ouvrir la pensée »⁹. En ce sens, l'acrobate est allégorie de l'acte poétique.

⁵ Ibid., p.42.

⁶ FAURE, Élie. « L'acrobate, image de dieu ». *Histoire de l'art. L'Esprit des formes*. Paris : Éd. G. Crès, 1927, p.248 : citation reprise par M. Peignist.

⁷ Ibid. : citation reprise par M. Peignist.

⁸ PEIGNIST, Myriam. « Inspirations Acrobes », *op. cit.*, p. 31.

⁹ ORIZET, Jean. *Les aventures du regard : des poètes et de la poésie*. Éd. FeniXX réédition numérique, 1998.

La poésie entre transcription du réel et expression de sentiments

« Poésie » vient du verbe *poiein* en grec ancien, qui signifiait « fabriquer, construire, faire ». De ce verbe est dérivé le nom *poiësis* qui signifie « création, fabrication », « composition d'œuvres poétiques » et « genre poétique ». En passant au latin, le mot *poiësis* est devenu *poesis* avec les sens « genre poétique » et « œuvre poétique, poème ».

Le français a repris le mot poésie au latin, avec ces mêmes sens. Ainsi, on peut définir la poésie comme un certain genre d'ouvrage mais aussi comme un genre littéraire associé à la versification et soumis à des règles prosodiques particulières, variables selon les cultures et les époques, mais tendant toujours à mettre en valeur le rythme, l'harmonie et les images. Par ailleurs, si l'on parle de la poésie que nous retrouvons dans les spectacles de la nature, dans les tableaux, dans la musique, le mot éveille alors l'idée d'une sorte de vertu qu'ont certains objets qui frappent nos sens, pour produire chez nous une impression particulière.

¹ Définition du dictionnaire en ligne Larousse.

*La poésie est « l'art d'évoquer et de suggérer les sensations, les impressions, les émotions les plus vives ».*¹

Après avoir défini la poésie dans sa globalité, nous pouvons également nous questionner sur les liens qu'entretiennent la poésie avec le réel. La poésie exprime d'abord une certaine part de réalité car elle puise son inspiration dans le monde qui l'entoure. En effet, le poète est attentif à son environnement. Il analyse ses modes de perception sensible, cherche à comprendre ce que sont la beauté, le sentiment du beau. De temps à autre, il met son art au service de causes humanitaires. En ce sens, il vise à nous faire prendre conscience de la réalité sociopolitique. Il fait de sa poésie une « arme chargée de futur »², affirme Gabriel Celaya, et s'engage pour que les lendemains soient meilleurs. Par ailleurs, le langage poétique nous permet de nous éloigner de la réalité. Il nous invite à « s'élancer vers les champs lumineux et sereins »³, de fuir loin de la réalité. En effet, il a mille façons de transfigurer la réalité. Premièrement, la poésie ressuscite d'autres mondes, d'autres époques. En regardant une œuvre, en écoutant une mélodie ou en lisant un récit, on peut se sentir transporté par la poésie, elle nous fait voyager dans le temps. Le poète peut également donner vie à des mondes nouveaux. Pour cela, il a recours aux images (comparaisons, métaphores...) qui, en juxtaposant des réalités ordinairement séparées, font découvrir de nouveaux liens entre les éléments du monde. Rimbaud donne vie à une fleur qui lui « dit son nom » ; Eluard invente une « terre [...] bleue comme une orange » ; Ponge dans Le Parti pris des choses tisse des liens inattendus entre les petites choses du quotidien telles que « L'Huître », « Le Pain » ... etc.

Ainsi, les deux fonctions de la poésie, exprimer le réel et le transfigurer, se rejoignent : c'est précisément en la transformant que la poésie fait mieux comprendre la réalité. Finalement, la poésie perce la réalité car elle fait voir d'un œil neuf une réalité habituelle, usée. Le postulat de toute création artistique est ce regard soudain « lavé » de celui qui voit les choses comme pour la première fois, le poète « laveur de mots »⁴. La poésie peut également constituer un but en soi. Selon Mallarmé, « La poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence : elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle »⁵. Tout comme l'acrobate s'envole physiquement dans les airs, la poésie constitue, elle aussi, une manière de « monter vers les libres hauteurs d'une âme qui a soif d'étoiles »⁶. Le saut ne représente alors plus le seul moyen de s'envoler.

² CELAYA, Gabriel. « La poésie est une arme chargée de futur ». *Revue internationale de théorie critique*. 2013/05, Variation n°18.

³ BAUDELAIRE, Charles. « Élévation ». Recueil : *Les Fleurs du mal*. Alençon : Auguste Poulet-Malassis, août 1857.

⁴ SABATIER, Robert. « L'état princier », 1961.

⁵ Définition de la poésie envoyée par Mallarmé à Léo d'Orfer, *La Vogue*, avril 1886.

⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris : Le Livre de Poche, 1972, p. 59.

Fig. 1: RAMETTE, Philippe. *Sans titre (Éloge de la paresse I)*. 2000, c-print, mntd on aluminum, 32 x 24 cm.

¹ TalenCO, « Éloge du pas de côté » : interview vidéo du sculpteur Philippe Ramette, 16 octobre 2020.

² Idem

Premièrement, le terme “éloge”, nom masculin, désigne un discours pour célébrer quelqu’un ou quelque chose, il correspond également au jugement favorable qu’on exprime sur quelqu’un. La paresse, quant à elle, est, par définition, une propension à ne rien faire, une répugnance au travail ou à l’effort.

Dans l’*Éloge de la paresse I*, Philippe Ramette se met lui-même en scène vêtu de son costume. D’ailleurs, le corps du plasticien est souvent le sujet de ses photographies. En supprimant les frontières entre l’œuvre et son propre corps, Philippe Ramette se met en jeu. Le corps devient alors objet d’expérimentation de ses propres réflexions. Dans la photographie, il est présenté sur un rocher. Au-dessus de lui, un ballon gonflé à l’hélium de trois mètres de diamètre est relié à sa tête par un cordon de fixation et des sangles en cuire. L’artiste semble admirer le paysage. En effet, selon lui, la paresse ce n’est pas de l’inactivité, ce n’est pas non plus de la fainéantise. Il conteste la définition même du dictionnaire en affirmant que « la paresse c’est un temps suspendu nécessaire »¹. À travers cette œuvre, il questionne notre manière d’occuper nos journées en affirmant que « l’hyper-activité doit être équilibrée par des moments de réflexion, de contemplation, sans se demander quel en sera l’utilité »². Il nous incite alors à prendre le temps de faire une pause, de regarder ou penser le monde différemment en adoptant de multiples points de vue. D’une autre façon, Philippe Ramette nous convie à sortir du cadre, et par la même occasion, à libérer notre créativité.

S’élever par l’esprit, c’est le thème sur lequel a travaillé l’artiste Philippe Ramette. Notamment connu pour ses photographies et ses mises en scène improbables, l’artiste aime jouer avec les codes de la perception, en défiant les règles de l’équilibre et de la pesanteur du monde. Il questionne, avec humour et poésie, la présence humaine dans l’espace.

En plus de l’*Éloge de l’adaptation*, l’*Éloge du pas de côté*, l’*Éloge de la transgression* et l’*Éloge de la discrétion*, le plasticien a également mené un projet sur l’*Éloge de la paresse*.



L'artiste fait appel à l'absurde pour poser un nouveau regard sur l'oisiveté et la contemplation. Dans ses œuvres, il incarne des situations incongrues dans l'espace réel sans aucun trucage. Les seules manipulations consistent à inverser, renverser les images pour désorienter le spectateur, lui faire perdre ses repères. Philippe Ramette tend à s'émanciper des règles, échapper aux contraintes du réel voire renverser l'ordre établi. Ce désir de transgression conduit souvent l'artiste à se mettre physiquement en danger. Par ailleurs, la prise de vue de certains de ces projets a nécessité plusieurs essais et une importante logistique. Mais « au-delà d'une absurdité contemporaine, il donne à voir une angoisse existentielle »¹. Autrement dit, l'action des objets de Philippe Ramette est double et ambivalente. Ces sculptures sont à mi-chemin entre la prothèse et l'instrument de torture. En effet, dans *l'Éloge de la paresse I*, le ballon gonflé assure un rôle de soutien, mais, il a un effet terrifiant. Il suggère une relative dépossession de soi par la contrainte. « Il émane de telles pièces quelque chose qui rappelle les pratiques ascétiques des mystiques recherchant dans la souffrance physique une voie d'accès à la félicité céleste »². Ainsi, à travers son œuvre, l'artiste met en évidence le lien entre la contrainte infligée au corps et l'élévation de la pensée, lien qu'il avait d'ailleurs auparavant mis en scène dans son Socle à réflexion en 1989. L'enfance est la période où tout est source de ravissement et de terreur.

Finalement, les œuvres de Philippe Ramette pourraient faire écho à son enfance. C'est vrai qu'il y a des jours où l'on se passerait bien des complications de la vie d'adulte pour retrouver la légèreté et l'insouciance de nos années d'enfance. Ce qui caractérise l'enfant, c'est sa capacité à s'émerveiller de tout.

« Outre mille influences, il y a beaucoup de choses issues de l'enfance, même si ce n'est jamais de manière démonstrative ».³

L'adulte est « marqué par ses croyances, le transgénérationnel et ses expérimentations passées »⁴, tandis que l'enfant est exclusivement guidé par le plaisir et l'enthousiasme. Il apprend tout, découvre tout, par le jeu notamment. Dans l'éloge, le ballon gonflé à l'hélium permet de se délester du poids, un « allègement d'environ 20Kgs ». Il serait alors la métaphore de la libération de notre charge mentale. Le rêve d'enfant de chacun n'est-il pas, au fond, que tout lui soit dicté et qu'il se voit délesté du fardeau de son écrasante liberté ? L'artiste a, ici, représenté la tentation de s'en remettre à une instance supérieure : le ballon. Ce qui expliquerait les termes écrits dans son croquis de *l'Éloge de la paresse I* : « Sensation de "légèreté mentale" ».

¹ SAUSSET, Damien. « Philippe Ramette, rêveur surréaliste ». *Connaissance des Arts*. 2006.

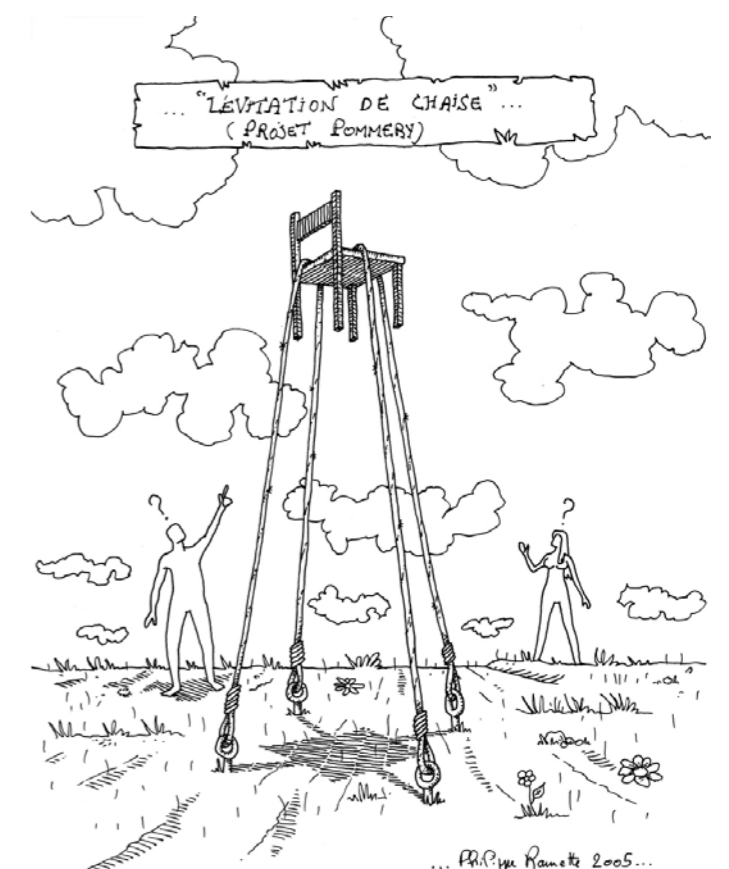
² BERNARD, Christian et FRANCBLIN, Catherine. Pourquoi on aime Philippe Ramette. *Beau-Art*. 2001/09, n°208, p. 68-75.

³ SAUSSET, Damien. « Philippe Ramette, rêveur surréaliste », op. cité., p. 68-75.

⁴ MARTIN, Franck. *Les super-pouvoirs de l'innocence. Comment retrouver la part de génie de notre enfance*. Eyrolles, 2018

La fuite dans le léger serait due au poids d'une existence jugée trop lourde, d'un corps devenu fardeau. En définitive, le travail de Philippe Ramette est une invitation à s'émanciper des règles, à renverser l'ordre établi, mais surtout, à échapper aux contraintes du réel. En effet, il nous propose des visions mentales et des situations irrationnelles avec une dimension "méditative". Ainsi, il nous partage son univers empreint de poésie et d'humour et nous nous émerveillons et nous élevons par la contemplation de ses *Éloges*.

Fig. 1: RAMETTE, Philippe. *Lévitacion de chaise (Projet Pommery) PRA05 5. 2005, encre sur papier, 32x24cm.*



The background of the left side of the page is a light red color. Overlaid on this are several abstract, hand-drawn red lines of varying thickness. These lines form a complex, overlapping pattern that resembles a stylized figure or a series of connected shapes, possibly representing movement or balance. The lines are more prominent on the left and fade towards the right.

02

La Voltige

L'acrobate montre un corps en mouvement, un corps qui s'exprime ou encore un corps en équilibre. Plus subtilement, on peut également voir en l'acrobate un corps qui inspire. Ce sont ces questions que l'on abordera ici.

Selon le dictionnaire Larousse: « Le mouvement, ou l'action de se mouvoir est le fait de changer de place, de modifier la position d'une partie du corps ». Dans la galerie des différentes cultures et des arts, l'étude du mouvement a longtemps été au centre des préoccupations des chercheurs. Ces recherches ont d'ailleurs été motivées par la volonté d'éduquer le mouvement ou d'en évaluer la qualité. L'apparition de la *postmodern dance* ou du théâtre *postdramatique* dans les années 80, a entraîné un renouveau dans l'orientation de cette recherche. Désormais, l'art du mouvement, son aspect esthétique et sa quête de sens, figurent également dans les préoccupations des chercheurs. Avant de s'intéresser au mouvement du corps, une question reste encore en suspens :

*Qu'entendons-nous,
au juste, par le terme
"mouvement"?*

Fig. 1 : MEYER, Lucile.
*Photographie d'un corps
en décomposition, en
mouvement.* 2016.





Fig 1 : EDGERTON, «Doc»
Harold. NOVA - Back Dive.
1903.

Tout d'abord, dans la compréhension de l'analyse cinématique et/ou dynamique du mouvement, les notions de gravité, verticalité ou poids sont essentielles. Quelle que soit son orientation dans l'espace et ses appuis, le corps humain est traversé par des forces. « Se lever, tenir debout, bouger : aucun mouvement ne se fait sans impliquer la gravité, sans engager un échange avec elle »¹, raconte Ushio Amagastu, chorégraphe, pédagogue et figure emblématique de la danse *butô*. D'ailleurs, un des premiers lieux où nous expérimentons l'équilibre, le déséquilibre ou le mouvement est notre propre corps. Équilibre dans l'immobilité du corps assis ou debout, mouvement dans la marche ou la danse et déséquilibre dans la chute. L'homme est en équilibre sur ses deux

pieds qui sont ses points d'appui au sol. Par extension, le corps en position immobile, assis ou couché, est en équilibre. Toute rupture de cette position crée un déséquilibre, un mouvement. La thématique corps en mouvement peut dès lors être comprise de multiples manières. Le manuel pédagogique *Verticalité, Pesanteur et Gravité*, nous présente le travail de Clare Anderson, professeure d'aériens au *National Center for Circus Arts* à Londres. Son travail repose sur la compréhension des principes physiques du mouvement sur l'agrès. Ainsi, selon elle, le mouvement repose sur quatre notions : le transfert de poids, l'équilibre, la tension ou la friction avec l'agrès, et l'idée du tempo. « Une rotation par exemple, est une sous-catégorie du principe de transfert de poids. C'est un transfert de poids autour d'un point de pivot »². Ainsi, le transfert de poids peut se définir très simplement comme le « déplacement du centre de gravité d'une position en équilibre à une autre » et sera mis en jeu dans les mouvements de rotation, d'inclinaison et de transition. Les transferts de poids interviennent également lors des transitions. Clare Anderson affirme ceci : « En aérien, une transition intervient lorsqu'on bouge d'une figure à l'autre. On identifie souvent le langage aérien comme une succession de mouvements (équilibre avant, arrière, se tenir debout, s'asseoir). Les transitions sont ce qui fait le lien entre ces éléments, comme une danse qui n'aurait ni début ni fin, mais qui est un mouvement continu »³.

¹ UAMAGASTU, Ushio. *Dialogue avec la gravité*. Arles : Actes Sud, 2000.

² ANDERSON, Clare. Séquence II. « Situations pédagogiques ». *Les principes de mouvements pour le développement des programmes d'enseignement*. 2016.

³ Idem.



Fig. 1 : RAGEYS, Mélina.
Danse tracée, 2019. Inspiré
de la chorégraphie de
William Forsythe, *Solo*.

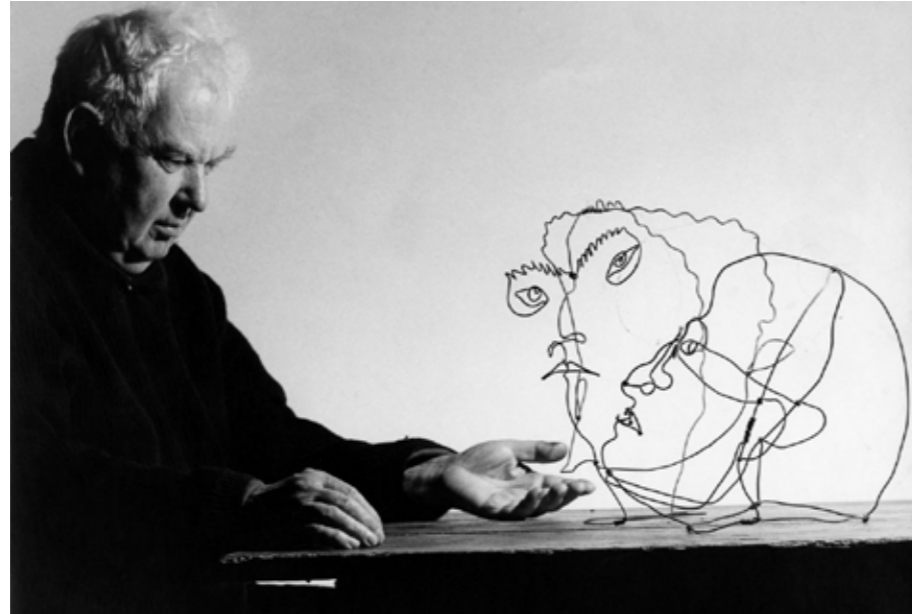
Bien que le mouvement dépende des lois physiques, c'est le corps qui est à l'origine des déplacements. Il est action, performance, tout autant que déplacement spatial. Il peut également être porteur de sens. C'est sur ce dernier point que nous allons nous pencher. En effet, le mouvement est une traduction matérielle de la pensée, d'une intention dans l'espace physique, dont le corps est le médiateur. Notre corps nous permet de faire, d'écrire, de tracer une ligne au pinceau, de dessiner une courbe, de propulser un son ou encore de modeler la matière. Mais, il n'y a pas là qu'une simple action motrice volontaire, mais quelque chose de plus subtil, qui est impulsée par la mémoire du corps et qui traduit les mouvements intérieurs de l'esprit. Ainsi, le corps peut être vecteur d'expression des mouvements de



Fig. 2 : RAGEYS, Mélina.
Danse tracée, 2019. Inspiré
de la chorégraphie de Jif
Kylián, *No more play*, 1988.

l'âme, des passions, mais aussi support des fantasmes de l'artiste. Danser, c'est faire du corps un média de communication, c'est le choisir comme support de l'expression artistique. Cependant, il ne s'agit pas d'un matériau-objet, passif et façonnable de l'extérieur, mais d'une matière humaine et vivante, d'un corps à la fois psychique et organique. Le danseur ne possède pas un corps comme un outil qui servirait d'intermédiaire entre lui et sa pensée : il est un corps. Et ce corps n'est pas le fabricant de gestes, mais le révélateur d'une entité sensible, alors « le corps se meut, le mouvement se déploie. Il n'est pas dans l'ignorance de soi, il n'est pas aveugle pour soi, il rayonne d'un soi ».

Fig. 1 : MULAS, Ugo.
Alexander Calder. 1963.



Le mouvement en tant que phénomène, constitue un espace de liberté intéressant. Sa façon d'être et de réagir a inspiré de nombreux artistes. De fait, face au mouvement d'autrui, notre propre corps ne reste pas impassible. Le spectateur absorbe et éprouve véritablement le spectacle par ce qu'on appelle l'« empathie kinesthésique »¹. Par empathie kinesthésique, nous entendons le « phénomène au cours duquel le spectateur ressent dans son propre corps charnel le mouvement de l'interprète sur scène. » Ainsi, tous les spectateurs éprouvent, face à une évolution acrobatique, des ressentis différents. Les mouvements réveillent chez les témoins des ressorts profonds de la perception de soi. Ainsi, chacun peut tirer de la représentation une « richesse foisonnante des expériences sensibles »². D'ailleurs, l'artiste Calder,

qui avait pour habitude de fréquenter les spectacles de cirque, a longtemps travaillé sur la question du mouvement. En effet, à travers son œuvre : *Le Cirque*, il nous délivre sa fascination pour les figures acrobatiques et cherche à retranscrire avec le plus de réalisme possible, le mouvement du voltigeur. C'est en découvrant sa vie, son parcours et ses créations que l'on parvient à comprendre ses motivations à travailler sur le mouvement et surtout, sur la manière dont il le matérialise.

¹ LEROY, Christine.
« Empathie kinesthésique,
danse-contact-improvisation et
danse-théâtre ». *Staps*. 2013/4,
n° 102.

² MASSOUTRE, Guylaine.
« Pour dire l'intelligence du
mouvement, Poétique de la
danse contemporaine ». *Jeu
Revue de théâtre*. 1998, n°87.

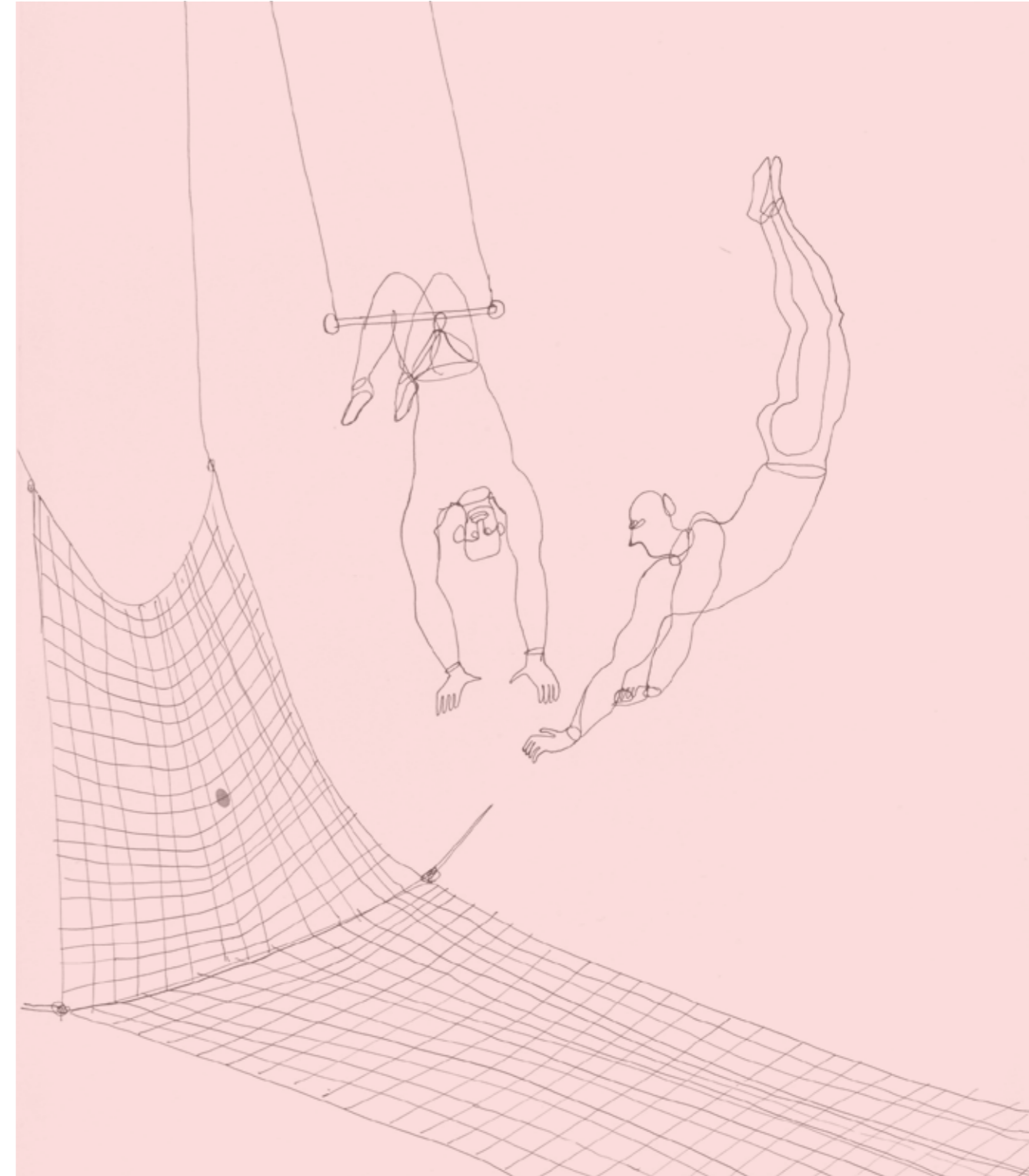


Fig. 2 : CALDER, Alexander.
The Catch II. MoMA, 1932.

Tout d'abord, Alexandre Calder, né à Philadelphie en 1898, est issu d'une lignée de talentueux artistes, son grand-père Alexander Milne Calder, son père Alexander Stirling Calder et sa mère Nanette Lederer. De nature bricoleur, il a toujours aimé fabriquer de multiples objets tels que des jeux ou encore des cadeaux destinés aux membres de sa famille. En reconnaissance de ses talents, ses parents lui allouèrent son premier atelier : « J'ai reçu mes tous premiers outils et l'on m'a réservé la cave avec son soupirail comme atelier »¹. Cependant, pour ses études, il n'est pas encore question d'art mais plutôt de technique et d'industrie, loin de la tradition artistique familiale : « Non pas que je n'avais pas du tout envie de devenir sculpteur à ce moment-là. Ni peintre »². Ainsi, il entame des études d'ingénieur dans lesquelles il met à profit son esprit pragmatique et son mode opératoire au service de notions plus abstraites telles que la force, le mouvement et l'équilibre. Bien que sa voie semblait toute tracée après ses études d'ingénieur et contre toute attente, il devient peintre. Soucieux d'un certain réalisme, ses peintures, dessins et caricatures « reflètent tous la même avidité envers le quotidien, le même œil toujours ouvert sur le spectacle du monde extérieur »³.

Quelques années plus tard, c'est dans son petit manuel *Animal Sketching*, qu'il traduit, pour la première fois dans son art, la question du mouvement. En effet, il essaye de capter la vie animale et dessiner les choses comme il les voit. Ainsi, pour se rapprocher de la vérité, il prône, non pas le naturalisme le plus précis, mais plutôt un autre réalisme basé sur des traits allusifs et des courbes synthétiques. En 1924, Calder travaille comme illustrateur

pour la *National Police Gazette*, sous le pseudonyme de Sandy Calder. En 1925, il se découvre une passion pour le thème du cirque en réalisant l'illustration des spectacles du cirque *Ringling Bros. and Barnum & Bailey Circus*. C'est cette expérience qui le conduit à créer son célèbre *Cirque* composé de nombreuses figurines en fil de fer.

Tordre du fil de fer pour en faire des sculptures est dans le prolongement naturel de son style graphique. On retrouve ici l'humour, le souci d'expressivité, le tracé et surtout l'attention portée au mouvement dans ses dessins d'animaux simplifiés à l'extrême et ses croquis de presse réalisés au cours de sa jeunesse new-yorkaise. Les fils de fer marquent les contours de ses personnages comme si la forme avait été dessinée d'un seul trait de crayon, sans quitter le papier. Cependant, comme ses caricatures d'animaux, ses figurines décrivent moins les formes qu'elles ne retranscrivent les mouvements et l'élan dont il naît, « ce ne sont plus des formes mais des signes d'énergie »⁴.

À l'opposé de l'univers figé et immuable de la sculpture inscrit dans la durée et dans la dureté, les personnages de l'artiste américain, restent attentifs au mouvement et sensibles à l'espace qui les environne.

Par la suite, Calder a donné lieu à de véritables spectacles. À l'image des circassiens qui s'entraînent, l'artiste a répété, jour après jour les mêmes mouvements complexes, jusqu'à intégrer parfaitement le geste. Il travaille son spectacle jusqu'à atteindre la perfection. Il fixe la version la plus parfaite de son numéro et, à chaque performance, essaie de s'en rapprocher.

Tel un marionnettiste et à l'aide de ficelles et de leviers, il expédiait les acrobates en l'air, faisait voler les trapézistes, rythmait la danse du ventre de la danseuse Fanni.

Ainsi, il actionnait les très nombreux personnages qui composaient ce cirque miniature, soit près de deux cents figurines à sa taille définitive. D'abord réservé à ses proches, *Le Cirque* a intéressé un cercle grandissant d'amis puis de critiques jusqu'à devenir un véritable happening. Plusieurs dizaines de personnes y assistaient parfois, notamment, le dessinateur français Marc Réal, des spécialistes réputés tels que Gustave Fréjaville, Legrand Chabrier ou encore Pierre Lazareff. Telle une véritable œuvre d'art totale, le spectacle, en plus des enchaînements de voltige les plus vertigineux, était également accompagné de musique et de bruitages. De plus, Calder, à l'image d'un bonimenteur, commentait les numéros.

« Depuis cinq ans, ce grand jeune homme blond aux yeux bleus, fils d'un sculpteur américain connu, travaille - pour son plaisir - à cette collection unique de jouets. Et de temps en temps, il donne devant quelques amis une représentation [...]. Car les artistes d'Alexander Calder, sous la mystérieuse pression de ses doigts, s'animent. Et nous assistons à un spectacle captivant, émouvant et curieux : acrobates, clowns, écuyères, jongleurs et même, animaux dressés, exécutent en effet leur travail avec un réalisme qui n'est pas seulement superficiel, mais qui interprète avec exactitude tous les mouvements professionnels que doivent exécuter les vrais artistes de cirque! [...] »⁵

¹ PIERRE, Arnauld. *Calder la sculpture en mouvement*. Paris : Éd. Gallimard, Avril 2019, p. 13.

² Ibid., p. 14.

³ Ibid., p. 18.

⁴ Ibid., p. 22.

⁵ LAZAREFF, Pierre. « Un cirque dans un couvercle de carton à chapeau ». *Paris-midi*. 21 mai 1929.

Par conséquent, *Le Cirque* peut être considéré comme l'un des premiers exemples de performance artistique, au sens où celle-ci se définit par la présence même de l'artiste et par le rôle de l'improvisation. Performance artistique, qui, par ailleurs, se met au service d'une plus grande fidélité de l'observation. Les critiques vont même jusqu'à qualifier *Le Cirque* comme un art « plus réel que la réalité même », ou encore décrire « l'exactitude frappante d'attitudes et de "temps" dans laquelle se déroulent les numéros ». André Legrand confirme en ajoutant :

« Tout était combiné et équilibré selon les lois de la physique en action telle qu'elle permet les miracles de l'acrobatie de cirque ».¹

¹ LEGRAND-CHABRIER, André. « Un petit cirque à domicile ». *Candido*. 1927.

A travers ce travail, Alexander Calder prouve qu'il existe un lien indissociable entre réalité et mouvement. Ces deux notions semblent même être interdépendantes. En effet, c'est à partir du mouvement qu'il retranscrit la vie. Ainsi, ses figurines du cirque exposent la vision dynamique de Calder, celle d'une réalité en mouvement. *Le Cirque* est une expérience centrale dans son oeuvre. Il annonce avec sa mise en mouvement d'objets à trois dimensions, les futurs mobiles.



Fig. 1 : Installation conçue pour le hall du Whitney Museum of American Art. *L'univers de Calder*. 1976. (Photographie par Jerry L. Thompson).

Figurer l'abstraction

L'œuvre de Calder ne se concentre pas uniquement sur le cirque. En effet, l'année 1930 marque la conversion de l'artiste à l'abstraction géométrique, laquelle, comme Calder l'a souvent raconté, est le résultat de ce qu'il a décrit comme un choc, sa rencontre avec Mondrian. Naît alors une nouvelle forme d'abstraction où le mouvement devient matériau à part entière. En effet, on retrouve dans une lettre envoyée à un collectionneur, un récit de la visite qu'il fit à l'atelier de Mondrian à l'automne 1930 : « Ma première incitation à travailler dans l'abstrait m'est venue lors d'une visite à l'atelier de Mondrian, à l'automne 1930 [...] Je ne sais pas si vous savez comment était son atelier - un mur blanc, assez haut, avec des rectangles de carton peint en jaune, rouge, bleu, noir, et une variété de blanc, punaisés de manière à former une belle et grande composition. J'ai été bien plus touché par ce mur que par ses peintures ». Cependant, Calder, en regardant ce mur, entrevoit un autre potentiel à son œuvre. Il suggère alors à Mondrian l'idée, qui fut mal reçue par ce dernier, de faire bouger les cartons sur le mur afin de créer une peinture en mouvement : « Je me rappelle avoir dit à Mondrian que ce serait bien si on pouvait les faire osciller dans des directions et à des amplitudes différentes ». Ainsi Calder surimpose à la vision des œuvres abstraites de Mondrian, une vision dynamique qui lui est propre. De cette vision vont naître ses futurs mobiles qui affranchissent la sculpture de la masse et pour laquelle le mouvement va devenir un matériau à part entière. Après quelques essais de construction linéaire, la nécessité d'une

sculpture mobile s'impose à Calder. En effet, le principe de mobile lui offre un support dans lequel il peut exprimer sa propre manière d'appréhender l'espace. Il développe alors des sculptures mobiles qu'il combine, à l'aide de ses connaissances d'ingénieur, au principe de l'équilibre dynamique : « les formes sont construites autour d'une position d'équilibre vers laquelle elles reviennent spontanément dès qu'elles en sont écartées par une cause extérieure (poussée, mouvement d'air...) »¹. Dans *Object with Red Discs*, par exemple, une grande branche noire porte à son extrémité basse une sphère. À son autre extrémité se déploie une cascade de tiges en fil de fer, qui se prolongent presque à l'horizontal par des disques rouges. Ces tiges, rattachées les unes aux autres, sont maintenues en tension par la traction d'une autre boule, tout à l'extrémité haute du système. Ici, c'est de la mise en tension permanente que résulte la capacité de mouvement de l'objet. De plus, ses couleurs inaugurent la palette emblématique de l'artiste : le rouge, le noir, le blanc, qui sont aussi les couleurs fondamentales des constructivistes russes.

¹PIERRE, Arnaud. *Calder la sculpture en mouvement*. Op. cité.

Fig 1 : CALDER, Alexander. *Object with Red Discs*. 1931.

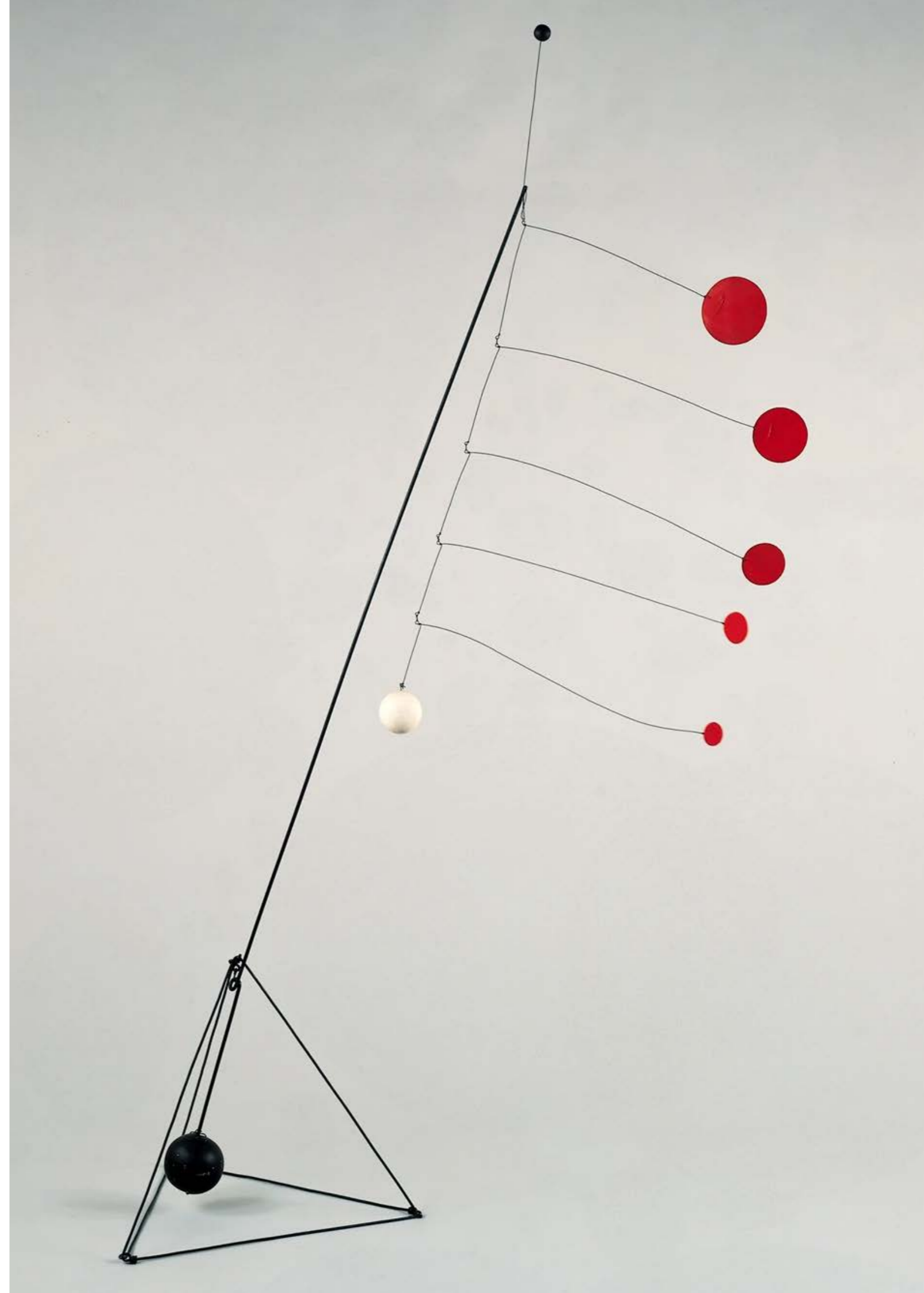




Fig. 1 : SCHAAL, Eric. *Calder with Red Disc and Gong*. Roxbury studio, 1944.

Au fur à mesure de ses créations, Calder tend à s'affranchir du socle. En effet, comme l'avait fait Tatlin en 1915 avec sa série de Contre-relief, Marcel Duchamps ou encore Aleksandr Rodchenko, Calder s'attaque à la sculpture suspendue. Le dispositif de suspension aérienne se substitue alors au dispositif classique. Les suspensions dérogent à une conception traditionnelle de la sculpture qui ne serait « qu'une forme en appui sur un sol ou un socle, soumise à l'action de la gravité »¹. Traduit par base en anglais, le mot "socle" l'est aussi par *pedestal* (piédestal), ce qui relève dès lors un rapport de hiérarchie, voire d'autorité de l'objet et a fortiori de son auteur sur son regardeur. Le socle est ce qui donne à voir, ce qui identifie l'objet supporté comme digne d'être contemplé tout en le préservant de toute distraction visuelle. Dès lors la suspension aérienne, par la circulation du regard et les points de vue multiples auxquels elle invite, relève d'une modernité envisagée comme une remise en question de l'unité autoritaire de l'œuvre.

Par ailleurs, en s'affranchissant du socle, Calder amplifie la capacité de mouvement de ses mobiles et ainsi gagne ce qu'il appelle « Le grand espace ». En effet, dans ses mobiles comme dans le cosmos, les mêmes forces et lois y agissent. Ces œuvres suspendues semblent conçues comme des modèles réduits de l'univers dont les mouvements lents évoquent la gravité astrale : « plusieurs de ses sculptures d'un nouveau genre suggèrent le balancement majestueux des planètes, des satellites et des soleils »². En 1933, le critique Anatole Jakovsky écrit :

¹ POIRIER, Matthieu. *Suspension. Une histoire aérienne de la sculpture abstraite (1918-2018)*. Paris : Skira Paris, 2018.

² PIERRE, Arnaud. *Calder la sculpture en mouvement*. Op. cité., p. 40.

L'atelier de Calder devient le rendez-vous des planètes. Dans des rythmes et des compositions magnifiques, il sut rendre avec exactitude, l'arrivée, les départs et les gravitations des planètes et de leurs satellites.»

L'art de Calder pourrait alors être appelé réaliste selon une autre définition du terme. Il se définirait selon Calder, par « des abstractions qui ne ressemblent à rien de la vie, sauf par leur manière de réagir ». Ainsi, le mouvement occuperait une place centrale et c'est par son biais que Calder exprimerait le réel.

En même temps que ses mobiles à mouvement libre, Calder crée des mobiles dont le mouvement n'est plus initié par l'équilibre mais par des moteurs intégrés. Ses sculptures, à l'image des supports picturaux, ne suggèrent alors au spectateur, qu'un seul point de vue frontal, frontalité qui est d'ailleurs due à sa méthode de travail : composition à plat. Ainsi, Calder donne forme à son intuition née dans l'atelier de Mondrian et réalise des peintures en mouvement : « Tout comme on peut composer des couleurs, ou des formes, on peut composer des mouvements »¹, déclare Calder en 1933. Dans l'exemple de ses Cadres, la composition du mouvement fait partie intégrante de l'œuvre. Cette dernière est composée d'une structure en fil de fer à laquelle s'accrochent des formes géométriques mises en mouvement par un mécanisme intégré, soit un moteur. Les formes décrivent dans l'espace des rotations, des translations ou encore des orbites, le tout, accomplis à des vitesses variables.

²PIERRE, Arnauld. *Calder la sculpture en mouvement*. Op. cité.

Parmi ces mobiles, *Untitled*, 1931 est composé d'une forme en fuseau, d'une petite sphère noire et d'une autre sphère noire plus grosse. Le tout est mis en mouvement par un mécanisme intégré à l'œuvre et entraîné par un petit moteur. Cette œuvre a un caractère historique puisque c'est en la regardant que Marcel Duchamp inventa le terme de "mobile". Calder devint alors le promoteur de l'art en mouvement en France et dépassa les expériences isolées menées avant lui par futuristes et constructivistes.

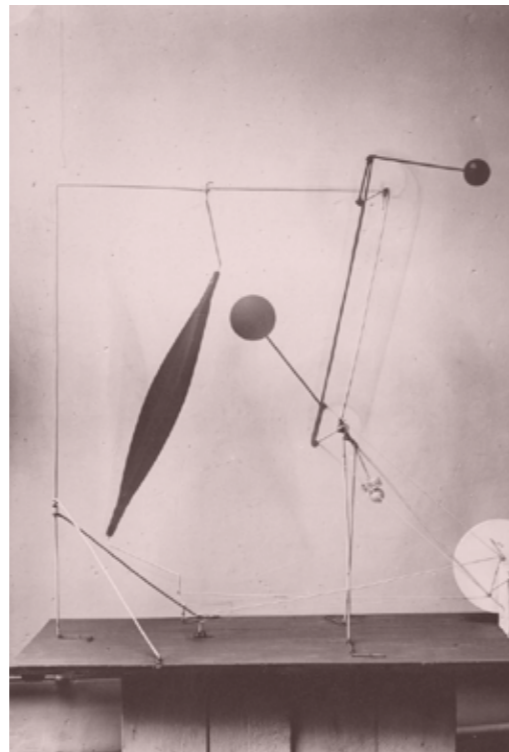


Fig. 1 : VAUX, Marc. *Untitled*. 1931, Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou, Paris.

La grande révolution qu'induisent ces sculptures cinétiques abstraites est que ces œuvres retournent complètement la question du mouvement. Le mobile a ceci de particulier qu'il est une composition d'équilibre, or l'équilibre évoque l'immobilité. Le mouvement, tel que l'entend Calder n'est pas la recherche du dynamisme, du paroxysme de la vitesse, comme chez les futuristes, il est, au contraire, recherche de retour à l'équilibre. Il découle d'une appréhension de l'espace comme séjour de forces et d'énergie. D'ailleurs, conscient du pas qu'il a fait accomplir à son œuvre, l'artiste écrit à son ami Kiesler en 1932 : « Je pense maintenant que la beauté du mouvement est quelque chose de bien réel - sans rapport aucun avec un quelconque machinisme. Que j'y sois entièrement parvenu, bien sûr, c'est une autre question. Mais je pense que c'est parfois le cas et au moins j'en ai montré la possibilité ». C'est à son exposition à la galerie Colle en 1933 qu'il finit par convaincre les plus incrédules de la possibilité d'une sculpture cinétique. L'art cinétique caractérise une forme d'art plastique fondé sur le caractère changeant d'une œuvre par effet optique ; ce changement pouvant résulter d'un mouvement réel ou virtuel. Dans le cas des mobiles de Calder, il s'agit d'un mouvement réel. En effet, il a presque exclusivement consacré son art à l'expression et à l'intégration du réel.

Il a marqué la sculpture abstraite à tel point les réalisations d'autres artistes qu'elles soient antérieures ou postérieures, souffrirent durablement d'être considérées comme mineures dans cette conquête du registre aérien de l'espace d'exposition.

En effet, les mobiles de Calder semblent s'intégrer avec fluidité à l'histoire de la sculpture du XX^{ème} siècle jusqu'à l'incarner dans le regard de nombre commentateurs et historiens généralistes.

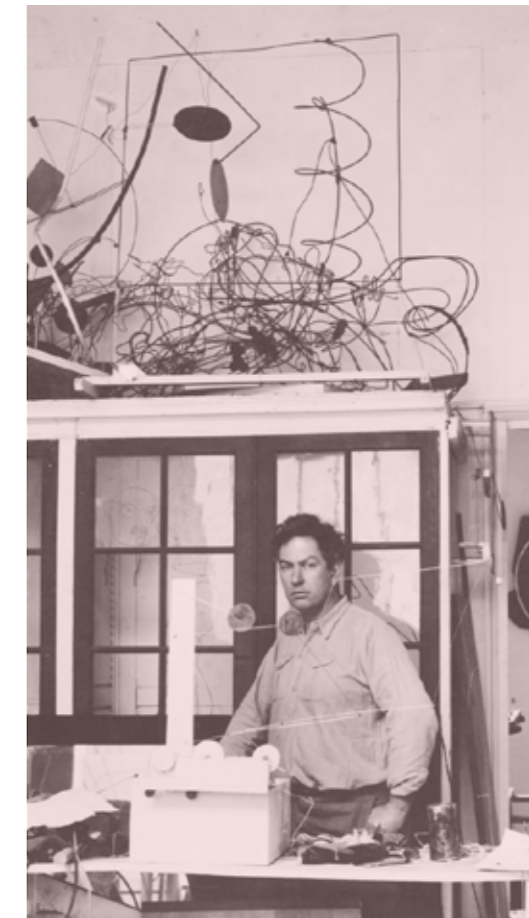


Fig. 2 : VAUX, Marc. *Calder in his studio at 14 rue de la Colonie*. 1931, Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou, Paris.



03

Défi
gravitationnel

L'acrobate a cette faculté de s'élancer dans le vide. C'est pourquoi, on ne pourra qu'évoquer en dernier lieu, le rapport au vide. Entre plaisir et vertige, le vide est une notion appréhendée par la philosophie. La notion renvoie également à la question de la gravité, de l'espace et de ses limites.

Le caractère ambivalent du vertige : « La terreur délicate »

Pour parler de vide, il nous semble judicieux d'aborder la notion de vertige, ou plus particulièrement du caractère sublime du vertige. Par définition, le vertige correspond à l'impression par laquelle une personne croit que les objets environnants et elle-même sont animés d'un mouvement circulaire ou d'oscillations. D'après Danielle Quinodoz : « l'étymologie du terme "vertige" provient du latin *vertigo*, qui signifie "tournoiement", son sens étant lui-même dérivé du verbe *vertere* : "tourner". Le vertige, dans son acception la plus large, est relatif à la peur du vide. D'un point de vue somatique, le vertige est causé par l'incohérence d'information d'un des trois systèmes sensoriels qui régissent l'équilibre : l'appareil opto-cinétique – renseignant d'un point de vue optique –, l'appareil proprioceptif – informant sur le positionnement du corps selon les muscles et les tendons – et le plus important des trois, l'appareil vestibulaire – qui comprend le système otolithique et les canaux semi-circulaires logés dans l'oreille interne qui renseignent sur la pesanteur et l'équilibre »¹. Le vertige d'origine psychique, comme le souligne la psychanalyste Danielle Quinodoze, présente les mêmes symptômes, ou manifestations, que le vertige somatique. Des termes sont affiliés pour exprimer la sensation de vertige, tels que "malaise", "phobie", "saisissement", "oppression", "choc", "présence"...



Fig. 1 : BOURGEOIS, Yoann. *Cavale*. 2021. (Source : cinedansnl).

¹ QUINODOZ, Danielle. *Le vertige: entre angoisse et plaisir*. Éd. Presses universitaires de France, 1994.

Cependant, le vertige peut également être perçu comme une source de plaisir, ce que les philosophes tels que E. Kant et E. Burke, décrivent par le Sublime. Ce terme provient du latin : *sublimis*, "qui va en s'élevant" ou "qui se tient en l'air". Il évoque dans le langage quotidien un ressenti grandiose, impressionnant voire renversant, qui ne peut néanmoins être perçu ou compris qu'avec une sensibilité exacerbée. Comme concept esthétique, le sublime est né de l'obscurité, de la grandeur, de l'infini spatial et temporel, de l'indéfinissable, du pouvoir, de la complexité et de la volonté d'exprimer l'inexprimable. Il désigne une qualité d'extrême amplitude ou force, qui transcende le beau. Devant une tempête déchaînée ou une symphonie de Beethoven, c'est le sentiment du sublime qui dominerait plus que du beau. En effet, le beau ne heurte pas, ne contient pas de violence, ni de danger. « Il est petit, inoffensif, fragile, tout en courbes progressives et en couleurs claires »², selon Edmund Burke. Le sublime, c'est la contemplation d'un danger assez lointain qui ne peut pas nous menacer directement. C'est une tension, un ravissement de l'esprit qui l'emplit tout entier et l'empêche de raisonner. Le sublime de Burke peut s'élever à différents niveaux : « L'étonnement, comme je l'ai dit, est l'effet du sublime dans son plus haut degré, les effets inférieurs sont l'admiration, la vénération et le respect »³. Le concept d'esthétique du sublime fait son apparition en Angleterre avec le développement du *Grand Tour*. Les jeunes hommes, et plus rarement les jeunes femmes, des plus hautes classes de la société européenne

voyagent et apprennent à contempler les splendeurs immenses de la Nature, ce qui les amènent à décrire leurs sensations en faisant appel au sens du sublime. C'est en particulier le cas de Joseph Addison, qui part effectuer son *Grand Tour* en 1699, et écrit que « les Alpes remplissent l'esprit d'un plaisant sentiment d'horreur »⁴. Face à l'immensité des montagnes, le ressenti de l'homme se situe à la frontière du plaisir et de l'effroi d'une manière assez paradoxale. Il s'agit là d'un plaisir qui est issu de l'émotion d'horreur en tant qu'oxymore : la "terreur délicate" ou « *delightful horror* »⁵. L'homme expérimente alors ce qu'on appelle le vertige.

⁴ ADDISON, Joseph. *Remarks on Several Parts of Italy, &c. in the Years 1701, 1702, 1703*. 1672-1719.

² BURKE, Edmund. A. *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Op. cité.

² BURKE, Edmund. A. *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. 1757.

³ Ibid.

⁵BERGLER, Edmund. *The Psychology of Gambling*. Université de Virginie : Hill and Wang, 1957.

Sur le fil la quête du funambule

Cette sensibilité au sublime induite par la sensation de vertige, peut inciter l'Homme à adopter un comportement à haut risque. Il est motivé par le besoin de jouer avec la mort ou de revitaliser son existence, c'est ce qui qualifie un comportement ordalique. La confrontation aux risques est l'occasion d'émotions puissantes, de vertiges. Un psychanalyste Edmund Bergler a décrit cette excitation particulière, ce « *mysterious thrill* » comme « une tension composée autant de douleur que de plaisir, caractéristique d'un état renversant »¹. C'est de leur propre adrénaline que les pratiquants de sports extrêmes deviennent dépendants. Ils provoquent ce fameux frisson du risque qui serait, en fait, une forme de stress répété et désiré. Ces derniers seraient, au quotidien, plus susceptibles de prendre des risques, de rechercher des stimulations et des éprouvés violents destinés à leur fournir une excitation, une activation cérébrale suffisante. Sans peur, ni harnais de sécurité, dans l'univers du cirque, on pense aisément à la figure du funambule pour parler du jeu avec la peur du vide.

Le funambule connu pour ses traversées entre deux monuments, c'est Philippe Petit, jeune français aux cheveux roux et à la silhouette fluette. Nous allons justement nous intéresser à son numéro sur le sommet du monde le plus connu : sa traversée illégale entre les sommets des deux tours du *World Trade Center*, à New York le 7 août 1974. Elle est d'ailleurs relatée dans les films *Le Funambule* (Oscar 2009 du meilleur film documentaire) et *The Walk : Rêver plus haut* (2015).



Fig. 1 : STF / AFP. *Le funambule* Philippe Petit évoluant entre les tours de Notre-Dame. 1974, Paris.



Fig. 1 : WELNER, Alan. *Le funambule français Philippe Petit sur un fil tendu entre les tours jumelles du World Trade Center.* New York, 1974, AP / SIPA.

Tout d'abord, c'est à l'âge de 18 ans que Philippe Petit a pensé son projet, en lisant un article d'un magazine au cabinet d'un dentiste en 1968. Il y était question de la construction de tours jumelles à Manhattan. Durant six années, il a planifié son idée qu'il a appelée le "crime artistique du siècle". Il s'est rendu à New York à plusieurs reprises pour recueillir le plus possible d'informations, mais surtout, pour faire du repérage. En effet, il a dû travailler sur la résolution de nombreux problèmes. Il fallait d'abord trouver comment gérer le balancement des tours dû au vent et comment gréer un câble d'acier sur 61 mètres entre les deux tours à une hauteur de 417 mètres: « Les *Twin Towers* avaient été dessinées et construites pour pouvoir bouger et respirer. Je les regardais comme des créatures: elles allaient osciller, et donc créer une pression considérable sur mes câbles, au risque de les faire exploser. Comment installer un filin entre deux tours oscillantes sans perdre la tension? »¹. Il fallait également se pencher sur la question de la surveillance: comment atteindre les terrasses des tours avec ses collaborateurs sans se faire appréhender? Comment acheminer l'équipement lourd sur la toiture? En s'infiltrant dans les étages supérieurs et sur les toits des bâtiments inachevés, il a pu étudier, avec son équipe, les mesures de sécurité, mais aussi analyser la construction et identifier les lieux d'ancrage du câble. Le matin du 7 août 1974, peu après 7 heures, et après quelques imprévus rencontrés avec son équipe, il commença la traversée. Avec son balancier et sans aucune attache de secours, il resta pendant 45 minutes sur le câble, à plus de 400 mètres au-dessus du sol, faisant huit passes

(4 allers-retours), au cours desquelles il a marché, dansé, s'est couché et s'est mis à genoux pour saluer les observateurs. Lorsque les agents de la police new yorkaise (NYPD) et celle du Port Authority (PAPD) ont appris son coup, ils sont venus sur les toits des deux bâtiments pour tenter de le persuader de descendre du câble et l'appréhender. Les employés de bureau, les équipes de construction et même les policiers l'ont acclamé lors de son arrestation. Son exploit a été apprécié du grand public et célébré dans le monde entier. Philippe Petit a donc mis sa vie en danger pour traverser ce fil, une question nous vient alors en tête: pourquoi a-t-il fait ça?

*« Enfant j'adorais grimper partout, au psy de dire pourquoi. Pour échapper à mon époque? Pour voir le monde sous une autre perspective? J'étais un explorateur ».*²

Ce qui l'attire c'est oser l'impossible et faire quelque chose de beau. Il recherche des tours sans cesse plus hautes, avec envie: « d'ordinaire l'objet d'un rêve est tangible. Il est chimérique mais il est présent à vous narguer. À vous confronter. Mais l'objet de mon rêve n'existe pas encore »³. Son ambition tournait presque à l'obsession, on disait de lui qu'il y avait dans ses yeux une telle folie et une telle rage.

¹ MARSH, James. *Man on Wire*. 2008.

² Idem.

³ Idem.

Fig. 1 : WELNER, Alan. *Le funambule français Philippe Petit regarde le photographe lors d'une pause entre deux traversées sur un fil entre les tours jumelles du World Trade Center. New York, 1974, AP / SIPA.*



Fig. 2 : *Philippe Petit répond aux questions des journalistes alors qu'il est escorté de l'hôpital Beekman par un officier de police des autorités portuaires. New York Daily News Archive/Getty Images*



¹ Idem.

En effet, il était prêt à tout pour réaliser ce rêve qui l'obsédait : « La douleur n'est rien à côté de l'acquisition de mon rêve »¹.

² Idem.

Malgré son envie, le jour de sa traversée, il se retrouve, comme tout être humain, confronté à ses doutes : « En pleine nuit j'ai comme un cauchemar. Je me réveille. J'ai oublié de clouer la caisse. J'y vais, il pleut et ... J'ai dû réveiller les voisins. Je ne cloue pas une caisse mais un cercueil. C'est comme ça que je vois les choses. Pourquoi cette pensée ? La mort me regarde peut-être à travers le cadre doré de ce rêve. La réalité pourrait me tuer en m'étranglant »². Être funambule c'est jouer avec la mort. Ce jeu doit être pris très au sérieux car un petit demi-millimètre d'erreur ou un quart de

³ Idem.

seconde d'inattention et c'est fini. Les acrobates le savent, leurs mouvements doivent être justes, aucun geste parasite ne doit venir entraver l'équilibre si fragile qui les maintient en vie. Face au vide, sur le toit des tours Jumelles, Philippe Petit ne peut plus nier ses peurs, il hésite : « Je devais prendre une décision. Balancer tout mon poids du pied encore posé sur le toit, sur le pied posé sur le câble, c'est probablement la fin de ma vie. En même temps, je ne pouvais pas résister et je n'ai fait aucun effort pour résister, "On m'appelle sur le câble" »³. Son goût du risque est plus fort que tout. Alors, il se lance sur ce fil qu'il n'a pas arrimé lui-même et qu'il ne connaît pas : « J'ai vu son visage changer. Il était très tendu, et tout à coup, j'ai lu comme un

soulagement. A partir de là je me suis dit qu'il ne craignait rien, que c'était bon »⁴. Il a apprivoisé le fil et dompté sa peur.

Ainsi, le reste du monde s'efface peu à peu pour ce pratiquant du vertige, il rentre dans un état de conscience de soi, il est centré sur lui-même et sur ses capacités physiques. Ce n'est pas la virtuosité de la performance qui est donnée à voir, mais l'intensité de la concentration : « Je n'entends plus la rumeur de New York, tout est devenu silencieux. Je ne vois plus que le fil qui flotte tout droit vers l'infini. Je sens le fil qui me porte »⁵. Il a fait le vide et laisse ainsi place à l'expression de son corps. Selon Philippe Petit, il ne s'agit pas de défier la mort, mais plutôt de challenger la vie. Le regard est ailleurs, dans le

vague. Ils sont plusieurs à s'approcher de lui mais Philippe Petit semble ne voir personne, redescendu de son câble mais pas encore de sa transe. « Mes amis me disent : quand tu finis une traversée, tu es comme un zombie, un extra-terrestre. Tu es toujours sur le fil »⁶, confiait-il.

La sensation engendrée par ce jeu avec le vide est tellement intense que le funambule perçoit le monde différemment. Il est transporté dans une autre temporalité où le temps s'étire, une autre dimension : « Ce jour-là, j'étais mi-homme, mi-oiseau »⁷. Il est dans cet état d'éveil et de vigilance sensorielle accrue où tous ses sens s'ouvrent, il est relié à l'espace.

⁴ Idem.

⁵ Idem.

⁶ Idem.

⁷ Idem.

Fig. 1 : NASA. Astronaut David A Wolf is anchored to a foot restraint on the space station's robotic arm in this 2002 spacewalk. 2002.

Un design de l'apesanteur

Dans le contexte d'une société axée sur la sécurité, la prise de risque apparaît comme une forme de rébellion. Le funambule, à travers son numéro, s'en émancipe, la défie, et en cherche les limites. Bien qu'autrefois, les acrobates étaient condamnés par les pères de l'Église, ils ne cessèrent de poursuivre leur quête du défi gravitaire. C'est en s'échappant de la gravité que le corps peut, métaphoriquement, échapper à l'ordre social, moral et politique. Mais qu'en est-il de ceux qui s'échappent réellement physiquement de la gravité ? Avant tout, le corps humain a évolué sur Terre, dans un champ de gravité. Il s'est habitué et adapté aux effets de la force d'attraction de la terre. Au cours de leur séjour à bord de la Station spatiale internationale (ISS), les astronautes sont amenés à vivre et à travailler dans un environnement extrêmement différent du milieu terrestre. Leurs besoins restent les mêmes : se laver,

aller aux toilettes, boire et manger, faire de l'exercice pour rester en forme et en bonne santé. Les conditions à bord les obligent cependant à adapter ces activités en conséquence. En effet, en impesanteur, même les opérations les plus simples sont plus complexes. Là-haut, l'absence de gravité installe une lutte constante entre l'homme et son environnement. Les astronautes perçoivent difficilement les mouvements, car leur organisme n'a plus la pesanteur comme référence. Ainsi, ils doivent s'attacher solidement pour éviter de flotter et dériver. Par ailleurs, la plupart des objets, conçus sur Terre, deviennent gauches et malhabiles lorsque le sens, le poids, l'équilibre et les plus élémentaires lois de l'ergonomie disparaissent. La vie dans une station spatiale peut donc s'avérer infernale : on ne peut rien poser, les objets flottent, les formes n'ont ni haut ni bas. Et si l'apesanteur était le nouveau défi des designers ? Octave De Gaulle, jeune designer diplômé de l'ENSCI en 2013, rêve d'espace et décide, dès ses études, de se pencher sur les habitacles spatiaux. L'homme, à travers les époques, a toujours rêvé de conquérir l'espace mais le projet d'Octave De Gaulle adopte, quant à lui, un nouvel objectif, celui de "civiliser l'Espace". Il ne s'agit, alors, plus de concevoir un espace de survie, réduit à l'essentiel, mais plutôt de repenser l'habitacle en abordant les notions d'ergonomie, de confort.



Fig. 1 : MASSON, Tanguy.
Octave De Gaulle, Bouteille
de vin Haut Bailly. 2009.
(Conçue pour l'apesanteur).



«La réalité du voyage spatial, ce sont des formes très brutales, conçues bien souvent par des ingénieurs militaires. On est à mille lieues des formes glamour du Space Age, des robes d'André Courrèges ou des fauteuils d'Eero Aarnio».¹

Il s'agit donc de s'émanciper de l'univers technique hérité du domaine militaire où les intérieurs sont austères et exigus.

C'est à partir de cette réflexion que son projet *Distiller* voit le jour. En effet, l'espace fascine tout le monde, à tel point qu'on observe un accroissement d'entreprises spatiales privées et le développement de l'aviation spatiale civile : « Une nouvelle ère civile spatiale est proche. Il faut imaginer un autre environnement que l'environnement technique. Il faut installer une nouvelle vie et une nouvelle culture »². Bien que de nos jours, les designers n'ont pas une place très importante dans le dessin des espaces spatiaux, les travaux d'Octave de Gaulle constituent une proposition qui démontre combien le designer a sa place dans l'aventure aux côtés des ingénieurs et des scientifiques.

L'aventure spatiale d'Octave de Gaulle démarre avec une mise au point : « je ne suis pas dans la fiction mais dans la réalité »³. Son but est de définir un autre rapport avec les objets en se basant sur un nouveau cahier des charges : celui de l'apesanteur.

Pour penser son projet, il s'est d'abord interrogé sur ce qui fonctionne en absence de gravité. Il ne s'agit pas seulement de s'adapter à l'apesanteur mais aussi d'en tirer profit.

De fait, sa bouteille de vin exploite la capillarité. Ce phénomène, limité sur terre à cause de l'attraction terrestre, se retrouve, au contraire, amplifié en apesanteur. En plus de profiter d'un principe physique dominant en apesanteur, Octave de Gaulle apporte une autre dimension moins "militarisée", plus sensible.

En effet, bien que l'alcool soit présent dans les stations spatiales, aucun dispositif ne permettait véritablement "de boire un verre". L'alcool est uniquement pensé dans son transport et pour l'ingérer. Contrairement aux dispositifs classiques de poches fermées, la bouteille d'Octave De Gaulle s'utilise de la manière suivante : par une simple pression des doigts le tube scellé par une "lèvre" en silicone libère une bulle de vin. Ensuite, on utilise une tige en guise de verre. Semblable aux appareils à bulles de savon des enfants, elle capture la bulle d'alcool au sein d'une forme circulaire en acier émaillé. Cet objet constitue alors une sorte de "squelette pour la bulle de vin". Enfin on se fait passer cet anneau tubulaire de main en main pour déguster et partager un moment convivial. Le prototype a d'ailleurs été testé en apesanteur par Jean-François Clervoy de l'Agence spatiale européenne, lors d'un vol parabolique.

Cependant, malgré la forme de la bouteille qui semble s'écarter des codes de la bouteille traditionnelle, le designer a choisi de garder la couleur verte du contenant ainsi que la forme classique de l'étiquette. Octave De Gaulle s'est véritablement questionné sur la notion d'intuition face à ses objets.

Comment peut-on reconnaître la fonction d'un objet s'il rompt totalement avec les codes terrestres ? En effet, il affirme que ces codes sont très importants car ils permettent de conserver un rapport familier à l'objet. Ce sont les derniers éléments qui rappellent que cet objet est une bouteille.

¹ CÔME, Tony. *Octave De Gaulle : Distiller*. Strabac. 2015.

² DE GAULLE, Octave. *Exposition du 11 décembre 2015 au 10 avril 2016, « Civiliser l'Espace »*. Musée des arts décoratifs et du design de Bordeaux.

³ Idem.

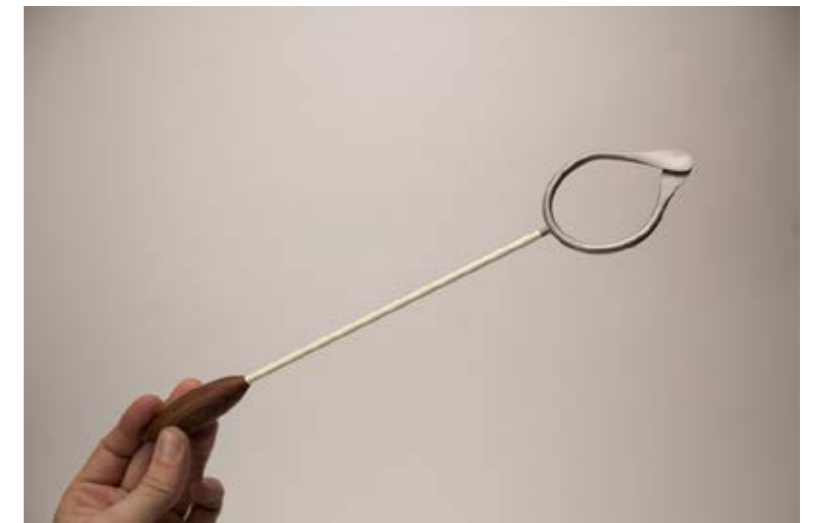


Fig. 2 : MASSON, Tanguy. *Projet Distiller, bulle, verre filaire permettant de recueillir une petite quantité de vin et de la porter à ses lèvres*. 2009. (Conçue pour l'apesanteur).



Fig. 1 : DE GAULLE, Octave. Présentation du projet *Distiller* lors des portes ouvertes de l'ENSCI. 2014. (Photographie : Matthieu Barani).

Dans cette même logique, Octave De Gaulle élargit sa réflexion pour se concentrer sur d'autres usages de la station spatiale. Le second projet mené concerne alors un système d'aménagement intérieur dans lequel les sangles, le Velcro et le ruban adhésif ne doivent plus s'éparpiller un peu partout dans la navette. En effet, en impesanteur on ne peut plus se fier à l'attraction terrestre, tout doit être attaché et encordé. Il faut même se ceinturer pour pouvoir manger, ce qui est relativement contraignant pour être à l'aise dans ses mouvements. Ainsi, le designer a imaginé un aménagement inspiré des habitacles de voitures. À base de tissus techniques et de mousses polyuréthanes, dans cette structure on n'attache pas, on "coince". En effet, pour tenir en place, il suffit désormais de glisser sa jambe, son bras ou encore ses objets dans des plis. Ce système relativement intuitif permet alors de se libérer des sangles et constitue, en quelque sorte, « un premier pas vers le confort en apesanteur ». De fait, nous vivons une révolution dans le domaine du voyage spatial et celle-ci implique des changements radicaux. Finalement, un lien semble se dessiner entre les pratiques des acrobates avec celles des astronautes. Tous deux défient la gravité, travaillent à se surpasser, voltigent dans les airs et laissent derrière eux un public béat d'admiration. À la seule différence près que les astronautes, contrairement aux voltigeurs, ne sont pas considérés comme des rebelles. Il leur est, en outre, adressé un sentiment collectif de reconnaissance.

Conclusion

A travers ce mémoire, j'ai pu explorer certains aspects de la suspension dans l'univers du cirque, l'élan, le saut, l'envol.

De l'acrobate au funambule, ils sont tous deux guidés par une impulsion, une volonté créatrice. Les évolutions acrobatiques des artistes sollicitent, certes, la vue des spectateurs, mais elles les stimulent également à un tout autre niveau, plus intime. En effet, la poésie qui émane des spectacles plonge le public dans un autre imaginaire, qui l'éloigne de la réalité et qui a, dans le temps, influencé de nombreux artistes. Par ailleurs, les circassiens ne sont pas les seuls à nous faire rêver. Les poètes nous transportent également. Jeux de corps, jeux de mots, les acrobates et écrivains nous inspirent et nous font voyager. Une chose est sûre : l'envol, par le corps ou par l'esprit, représente un idéal à atteindre pour un bon nombre d'artistes. Nous avons poursuivi l'investigation en essayant de comprendre le mouvement et en quoi il constitue une source d'inspiration. Élan, saut, envol, ces mouvements que l'on peut observer dans une évolution acrobatique ne sont pas que de simples déplacements. Le corps qui se meut, est, certes soumis à des lois physiques, mais, il partage également une intention, une : celle du voltigeur. En effet, notre corps traduit et exprime nos pensées intérieures. Ainsi, les acrobaties aériennes ont, de fait, inspiré de nombreux artistes, dont le fameux sculpteur Alexander Calder. Ce dernier consacra la majeure partie de sa vie à l'expression du mouvement réel, au travers de son Cirque et de ses différents mobiles. Le mouvement devient alors une matière à part entière. Un autre aspect du spectacle aérien à prendre en compte dans notre analyse est le vide.

Lorsque l'homme se confronte au vide, ses émotions passent de la peur voire de la terreur, au sentiment de plaisir. Il captive tout autant celui qui défie la gravité que son spectateur. Comme le démontre l'exemple du funambule Philippe Petit, la sensation engendrée devient un moyen de se sentir vivant, qui tourne parfois à l'obsession. La fascination pour le vide est telle que des designers, dont Octave De Gaulle, travaillent à habiter le vide et à rendre les habitacles spatiaux plus accommodants et confortables en apesanteur. Élan. Saut. Envol. Appliqués au cirque ou à un univers tout autre, les corps en mouvement dans le vide émerveillent. Face à une telle prouesse, on ne peut être qu'en état d'extase et d'admiration. Ainsi, l'intensité d'un corps en suspension, entre chute et lévitation, génère chez son admirateur, une multitude d'émotions qui pourront, par la suite, devenir source d'inspiration. Cet engagement corporel extrême de l'artiste circassien et les émotions d'une grande richesse qui en découlent, ont confirmé ma motivation d'exploiter les ressources plastiques de cet univers au sein de mon projet de DSAA.



Bibliographie

A

ADDISON, Joseph. *Remarks on Several Parts of Italy, &c. in the Years 1701, 1702, 1703.* 1672-1719.

ANDERSON, Clare. Séquence II. « Situations pédagogiques ». *Les principes de mouvements pour le développement des programmes d'enseignement.* 2016.

AMAGASTU, Ushio. *Dialogue avec la gravité.* Arles: Actes Sud, novembre 2000, 43p. (Souffle de l'esprit).

Artiste inconnu. *Acrobatic dancing.* 1905, carte postale illustrant un acrobate des années 1600, British Museum, Londres.

B

BAUDELAIRE, Charles. *Élévation, recueil Les Fleurs du mal.* Alençon: Auguste Poulet-Malassis, 23 août 185, 215p.

BAYER, Raymond. « Essais sur la méthode en esthétique (Bibliothèque d'esthétique) ». *Revue des Études Anciennes* [en ligne]. 1954, p.194-195. Compte rendu par Blanché Robert.

BERGLER, Edmund. *The Psychology of Gambling.* Université de Virginie : Hill and Wang, 1957, 244p.

BERNARD, Christian et FRANCBLIN, Catherine. « Pourquoi on aime Philippe Ramette ». *Beau-Art* [en ligne]. 2001/09, n°208, p. 68-75.

BIGÉ, Romain. *Le partage du mouvement. Une philosophie des gestes avec le Contact Improvisation.* Thèse de doctorat Transdisciplinaire : lettres/sciences, spécialité philosophie, : université PSL, 8 décembre 2017, 520p.

BRETON, André. « Lâchez tout », *Littérature*, 1er avril 1922.

BOURGEOIS, Yoann. *Cavale.* 2021. (Source : cinedansnl).

BURKE, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful.* 1757.

C

CALDER, Alexander. *The Catch II.* MoMA, 1932.

CALDER, Alexander. *Object with Red Discs.* 1931.

CELAYA, Gabriel. « La poésie est une arme chargée de futur ». *Revue internationale de théorie critique.* 2013/05, Variation n°18.

CHAUDOIT, Cyrille. *Éloge du pas de côté : interview vidéo du sculpteur Philippe Ramette.* TalenCO [en ligne]. 2020/10.

CÔME, Tony. « Octave De Gaulle : Distiller ». *Strabic* [en ligne]. 2015.

D

DACHET, Pierre. « La privation volontaire ». *Communications* [en ligne]. 1996, n°61, p.93-112.

DE GAULLE, Octave. *Présentation du projet Distiller lors des portes ouvertes de l'ENSCI.* 2014. (Photographie: Matthieu Barani).

DEONNA, Waldemar. « Le symbolisme de l'acrobatie antique ». *Revue de l'histoire des religions* [en ligne]. 1954, p.110-111. Compte rendu par Marie Delcourt.

DUMONT, Agathe. Manuel pédagogique : Verticalité, pesanteur et gravité. Réflexion autour de ces notions dans l'enseignement professionnel des arts du cirque. *Trapèze, mât chinois, corde et tissu* [en ligne]. 2015.

E

EDGERTON, «Doc» Harold. *NOVA - Back Dive.* 1903.

F

FAURE, Élie. « L'acrobate, image de dieu ». Histoire de l'art. L'Esprit des formes. Paris : Éd. G. Crès, 1927.

G

GENET, Jean. *Le Funambule.* Éd. Gallimard, 1955.

L

LAZAREFF, Pierre. « Un cirque dans un couvercle de carton à chapeau ». *Paris-midi*, 21 mai 1929.

LEGRAND-CHABRIER, André. Un petit cirque à domicile. *Candide*, 23 Juin 1927.

LEROY, Christine. Empathie kineshésique, danse-contact-improvisation et danse-théâtre. *Staps* [en ligne]. 2013/4, n° 102, p. 75-88.

LOTI, Pierre. *Aziyadé.* Bibebook, 2015, 335p.

M

MARSH, James. *Man on Wire.* 2008. Traduit en français: *Le Funambule.* Documentaire/Indépendant, 1h 34m, 2008.

MARTIN, Franck. *Les super-pouvoirs de l'innocence. Comment retrouver la part de génie de notre enfance.* Eyrolles, 2018, 151p.

MASSON, Tanguy. *Octave De Gaulle, Bouteille de vin Haut Bailly.* 2009. (Conçue pour l'apesanteur).

MASSON, Tanguy. *Projet Distiller, bulle, verre filaire permettant de recueillir une petite quantité de vin et de la porter à ses lèvres.* 2009. (Conçue pour l'apesanteur).

MASSOUTRE, Guylaine. Pour dire l'intelligence du mouvement, Poétique de la danse contemporaine. *Jeu Revue de théâtre* [en ligne]. 1998, n°87, p.139-140.

MERLEAU-PONTY, Maurice. L'Œil et l'Esprit. Paris : Folio, 11 avril 1985, 92p.

MEYER, Lucile. *Photographie d'un corps en décomposition, en mouvement.* 2016.

MULAS, Ugo. *Alexander Calder.* 1963.

N

NASA. *Astronaut David A Wolf is anchored to a foot restraint on the space station's robotic arm in this 2002 spacewalk.* 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra.* Paris : Le Livre de Poche, 6 juin 1972. 410p.

O

ORIZET, Jean. Les aventures du regard : des poètes et de la poésie. Éd. FeniXX réédition numérique, 1998, 408p.

P

PEIGNIST, Myriam. « Inspirations Acrobes ». *Sociétés* [en ligne]. 2003/03, n°81, p.21-44.

PIERRE, Arnaud. *Calder la sculpture en mouvement.* Paris : Editions Gallimard, Avril 2019, 111p. (Découvertes Gallimard)

POIRIER, Matthieu. *Suspension. Une histoire aérienne de la sculpture abstraite (1918-2018).* Paris :Skira Paris, 10 octobre 2018, 224p.

Q

QUINODOZ, Danielle. *Le vertige: entre angoisse et plaisir.* Éd. Presses universitaires de France, 1994. (Collection : Fait psychanalytique)

R

RAGEYS, Mélina. *Danse tracée.* 2019

RAMETTE, Philippe. *Sans titre (Eloge de la paresse I).* 2000, c-print, mntd on aluminum, 32x24 cm.

RAMETTE, Philippe. *Lévation de chaise (Projet Pommery) PRA05 5.* 2005, encre sur papier, 32x24 cm.

S

SABATIER, Robert. « L'état princier », 1961.

SAUSSET, Damien. « Philippe Ramette, rêveur surréaliste ». *Connaissance des Arts* [en ligne]. 2006.

SCHAAL, Eric. *Calder with Red Disc and Gong.* Roxbury studio, 1944.

SEURAT, Georges. *Le cirque.* 1891, huile sur toile, 186x152 cm. Musée d'Orsay, Paris.

STAROBINSKI, Jean. *Portrait de l'artiste en saltimbanque.* Paris : Éd. Gallimard, 2004, 128 p. (Collection Art et Artistes).

STF / AFP. *Le funambule Philippe Petit évoluant entre les tours de Notre-Dame.* 1974, Paris.

T

TRIMARDEAU, Camille. «Gymnographie_4.jpg», 2021.

V

VAUX, Marc. *Calder in his studio at 14 rue de la Colonie.* 1931, Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou, Paris.

VAUX, Marc. *Untitled.* 1931, Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou, Paris.

W

WELNER, Alan. *Le funambule français Philippe Petit sur un fil tendu entre les tours jumelles du World Trade Center.* New York, 1974, AP/SIPA.

Z

ZEMECKIS, Robert. *The Walk : Rêver plus haut.* États-Unis, Aventure/Drame, 2h 3m, 2015.

Remerciement

La réalisation de ce mémoire a été possible grâce au concours de plusieurs personnes auxquelles je voudrais témoigner toute ma gratitude.

Je voudrais tout d'abord adresser ma reconnaissance à ma tutrice de mémoire, Marie Heyd, pour le temps passé à relire et corriger mon mémoire. Ses conseils de rédaction ont été précieux et ont contribué à alimenter ma réflexion.

Je désire aussi remercier les professeurs du DSAA de l'ESDMAA, grâce à qui je vais pouvoir mener à terme mon projet et mon diplôme.

Je tiens à remercier également ma famille qui m'a toujours incité à me surpasser au travers de divers sports à sensation et au quotidien. Un grand merci aux Kipouni's et à Justine Villermet avec qui j'ai réalisé mes plus beaux spectacles de cirque.

Je voudrais exprimer ma reconnaissance envers mes amis et camarades de DSAA qui m'ont apporté leur soutien moral et intellectuel tout au long de ma démarche.

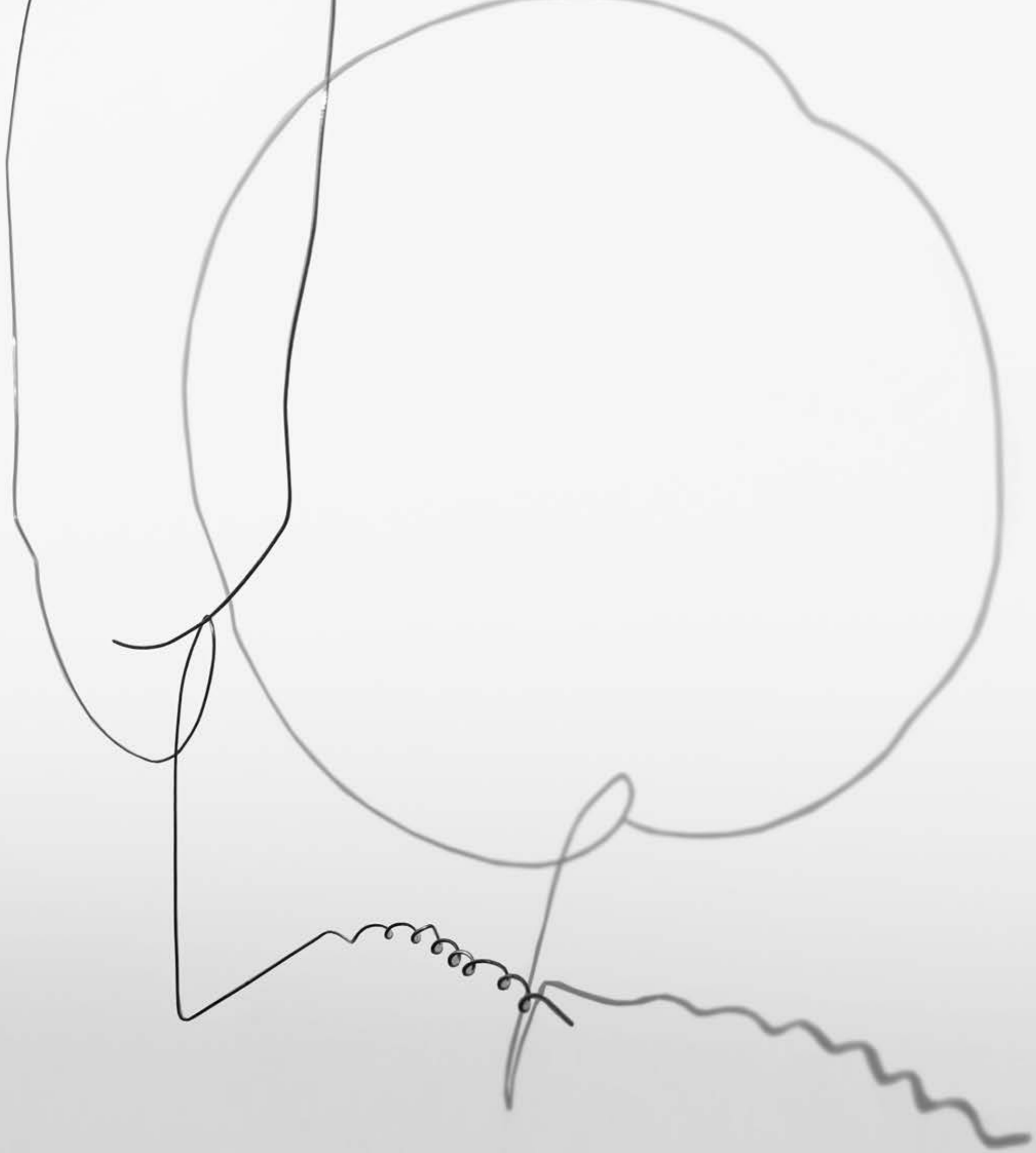
Enfin, je tiens à témoigner toute ma gratitude à Hugo Page pour sa confiance et ses encouragements inestimables.

Annexes











ÉLAN. SAUT. ENVOL.

Exaltation poétique

Ce mémoire part d'une réflexion sur la suspension. Depuis toujours, l'homme a rêvé de voler. Réaliser des ailes sur le modèle des oiseaux ou des chauves-souris, il y a longtemps que les hommes y songent.

Les artistes de cirque, quant à eux, sont parvenus à éprouver l'état de suspension par le biais de l'acrobatie. C'est par le mouvement qu'ils s'efforcent d'exprimer ce qui les anime. Il y a d'abord une simple impulsion interne, un vague besoin de créer, et à partir de là, un imaginaire se développe au fil du temps. La force persuasive et suggestive des mouvements corporels acrobatiques insuffle un élan créatif. Leurs spectateurs ne restent pas indifférents.

Afin de saisir les multiples sensations qui se dégagent des pratiques aériennes et de comprendre en quoi un corps en mouvement dans le vide constitue une source d'inspiration, nous proposerons quelques pistes de réflexions, témoignages et définitions autour de l'élan, du saut et l'envol.

