

**L'école en piste,
les arts du cirque à la rencontre de
l'école**

**Actes de l'université d'été
Avignon - 16 au 20 juillet 2001**

**Ministère de la Jeunesse, de l'éducation nationale et de la
recherche
Direction de l'Enseignement scolaire**

L'école du cirque les arts du cirque à la rencontre de l'école

SOMMAIRE

Présentation de l'université d'été	5
Conférences	7
Les langages du cirque contemporain, <i>Jean-Michel Guy</i>	9
Esthétique du risque au cirque : du corps sacrifié au corps abandonné <i>Philippe Goudard</i>	19
L'art à l'air, cycles et rythmes du campement <i>Emmanuel Wallon</i>	23
Traditions du cirque en Occident <i>Pascal Jacob</i>	27
À l'école de la piste <i>Robert Abirached</i>	31
Bibliographie	35

Présentation de l'université d'été

Cette université d'été s'est donné pour objectif d'apporter des éléments de conception et de construction du processus d'initiation et d'éducation artistique au cirque à l'école en s'attachant à

- identifier les éléments fondamentaux des arts du cirque (corporels, techniques, esthétiques...);
- analyser les représentations issues des formes traditionnelles et contemporaines du cirque;
- favoriser les croisements avec d'autres domaines artistiques.

L'équipe d'encadrement comptait des représentants des différentes structures collaborant au projet : le ministère de l'Éducation nationale (mission pour l'éducation artistique), le ministère de la culture (direction de la musique, du théâtre et des spectacles) et l'association HorsLesMurs, organisme auquel avait été déléguée l'organisation. Le ministère de la Jeunesse et des Sports (direction de la jeunesse et de la vie associative) a également été impliqué, notamment dans la sélection des participants, personnel du ministère ou d'associations d'éducation populaire. Enfin ont été logiquement associés des organismes locaux : la direction régionale des affaires culturelles Provence-Alpes-Côte-d'Azur, la délégation académique à l'action culturelle et la division de la formation des personnels du rectorat de l'académie d'Aix-Marseille, le centre régional de documentation pédagogique d'Aix-Marseille, le centre départemental de documentation pédagogique du Vaucluse et l'inspection académique du Vaucluse.

Le programme élaboré mêlait pratique artistique, conférences magistrales, témoignages d'artistes, spectacles et travaux de groupe sur des thèmes précis.

Le matin se sont déroulés des ateliers de pratique artistique encadrés par des artistes professionnels ayant en parallèle une pratique de la formation :

Équilibre acrobatie	Marie-Pierre Suty Jean-Thierry Baret	(théâtre acrobatique) (Cie Saoufet)
Trapèze	Gérard Fasoli Jean-Michel Poitreau	(Accroche-moi) (Cie Tout Fou To Fly)
Jonglage	Sam Cuadrado Jean-Christophe Chapon	(artiste et formateur) (artiste et formateur)
Jeu théâtral	Gilles Defacque Gulko	(Le Prato) (artiste et formateur)
Danse	Sylvain Prunenec Dominique Hervieu	(artiste et formateur) (Cie Montalvo Hervieu)

Les participants ont pratiqué une discipline différente chaque jour, chacun devant la vivre corporellement.

L'après-midi se sont déroulés :

- des conférences, ouvertes au public. Elles ont été données par des spécialistes des arts du cirque ;
- des séances témoignages/échanges d'expériences. Elles ont permis aux participants de discuter avec des professionnels du cirque : Adrienne Larue (artiste, LarueForaine), Christian Taguet (artiste, le cirque Baroque) Jonathan Sutton (formateur, le Théâtre acrobatique), Francesca Lattuada (artiste, Cie Festina Lente, chorégraphe, metteur en piste de "La Tribu Iota") ;
- des groupes de travail, chaque participant s'est inscrit dans un groupe de son choix et a suivi l'intégralité de ses travaux (cinq heures). Le dernier jour de l'université d'été une séance plénière a permis d'entendre les comptes rendus.

En outre, bien que ne donnant lieu à aucun compte rendu, faisaient partie intégrante du programme :

- une session de présentation des outils et des ressources documentaires qui a été réalisée par Jean-Luc Baillet, directeur d'HorsLesMurs, avec la collaboration du Crdp d'Aix-Marseille et du Cddp du Vaucluse ;
- un petit centre de documentation, organisé au secrétariat ;
- deux spectacles du Festival d'Avignon : "La Tribu Iota" (spectacle de la XXIIème promotion du Centre national des arts du cirque) et "Poko Dance" (création de la cie Kubilai Khan Investigations).

Conférences

Les langages du cirque contemporain,
Jean- Michel Guy

Esthétique du risque au cirque : du corps sacrifié au corps abandonné
Philippe Goudard

L'art à l'air, cycles et rythmes du campement
Émmanuel Wallon

Traditions du cirque en Occident
Pascal Jacob

À l'école de la piste
Robert Abirached

Les langages du cirque contemporain

*Jean-Michel Guy,
auteur, chercheur
au département des études et de la prospective,
ministère de la Culture et de la communication*

Les langages du cirque contemporain : tout fait problème dans ce titre, l'adjectif contemporain, qui ne signifie pas seulement actuel, mais entend qualifier un ensemble particulier de propositions artistiques, voire ériger cet ensemble en genre, le mot cirque, dont la définition fait l'objet, au sein même du milieu du cirque, d'âpres débats, et surtout le mot langage.

Le cirque est-il un langage ? Les arts dits du cirque sont-ils des langages ? Ou plutôt dans quelle mesure, jusqu'à quel point, et à quelles conditions peut-on appliquer au cirque et aux arts de la piste, la métaphore linguistique ? Que peut-elle nous apprendre du cirque ? Cette question théorique pourrait nous occuper des heures. Plutôt que de la traiter à fond, je me contenterai d'utiliser comme fils conducteurs commodes des notions empruntées à la linguistique et à la sémiologie, comme celles de vocabulaire, d'écriture ou de discours. Je ferai néanmoins quelques remarques préalables sur l'intérêt de la métaphore du langage.

Elle suggère d'abord au moins deux approches du cirque très distinctes. La première porterait sur le processus dialogique qui s'instaure entre artistes et spectateurs. Elle consisterait à se poser des questions telles que : qu'est ce qui fait sens pour les spectateurs, qu'est-ce qui les divise, qu'est-ce qui les réunit ? Quelles sont les intentions des artistes et quels sont les moyens utilisés par eux pour provoquer dans le public certains effets ? On chercherait en somme non tant ce que le cirque dit ou la manière dont il parle, mais ce qu'il *veut* dire et ce qu'il *fait* dire, en tachant d'ailleurs au passage à fonder, dans l'écart entre les deux, une critique du cirque. La limite d'une telle approche tient au fait que le code dans lequel s'exprime l'intention de l'artiste, à savoir un ensemble de signes visuels et sonores, n'est pas le même que celui de la réception, qui est d'une part kinesthésique (le spectateur ressent) et d'autre part sémiotique (le spectateur applaudit, tousse, fait silence... et juge en parlant). Pour le dire d'une formule simple, le spectateur ne répond pas au jongleur en jonglant. Certes, on peut penser qu'artistes et spectateurs partagent un code commun,

qui serait celui des émotions, et, dans ce cas, le langage du cirque ne serait rien d'autre qu'une manière de produire et d'agencer des émotions. On peut aussi penser que l'émotion est informée par la langue, c'est-à-dire qu'une intention dicible est à l'origine d'un geste ineffable et que le spectateur peut lui aussi convertir en mots l'émotion que ce geste lui a fait éprouver. Auquel cas, le langage du cirque serait une forme de traduction visuelle, sonore, kinesthésique de la langue naturelle.

La seconde approche ferait au contraire abstraction du destinataire et du destinataire, pour ne s'intéresser qu'au fonctionnement du langage. Quelles en sont les unités élémentaires ? Quelles sont les règles de composition de ces unités ? Peut-on par analogie avec la langue distinguer des plans ou des niveaux tels que des plans morphologique, syntaxique, sémantique ? Si le spectacle peut être tenu pour un discours, quelles en sont les parties ? Quelle est la plus petite unité potentiellement porteuse de sens ?

En d'autres termes, il s'agirait de répondre aux questions suivantes : peut-on observer dans les créations du cirque contemporain des régularités formelles ? En quoi ces régularités éventuelles peuvent-elles être dites contemporaines ? En quoi se distinguent-elles de régularités observables en d'autres domaines, par exemple dans le cirque traditionnel, la danse, le sport, le théâtre, etc.

Avant de tester la pertinence de toutes ces notions de vocabulaire, de grammaire, de discours, de signification quand on les applique au cirque contemporain, je dois sans attendre en évoquer la caractéristique fondamentale : il est d'une diversité telle, que la recherche d'invariants, sans parler d'éventuelles classifications, est un véritable casse-tête et peut-être même une vue de l'esprit. Or, on ne peut en dire autant du cirque classique qui est devenu au fil des ans un genre canonique. Il est donc intéressant de rappeler les traits du code classique que le sémiologue Hugues Hottier, professeur à l'université de Bordeaux, a fort bien analysés.

Ce rappel me paraît indispensable pour mieux comprendre ce qui se joue dans l'approche contemporaine du cirque car celle-ci refuse la notion même de canon et même les étiquettes par trop globalisantes de nouveau cirque ou de cirque contemporain. Pour le dire d'une manière peut-être un peu outrée, il y aurait aujourd'hui autant de langages du cirque, autant d'esthétiques qu'il y a d'œuvres ou d'auteurs. Et surtout de spectateurs, car refuser un canon, c'est aussi refuser le mode unique de réception qu'il implique. Le cirque classique, lui n'a qu'un public, réuni autour de deux jugements simples, la conformité (« c'est du cirque ou ce n'en est pas ») et la qualité (« c'est du bon cirque ou ce n'en est pas »). Les cirques contemporains ont chacun leur public et chacun d'eux est en outre divisé sur les critères de l'appréciation. Cela dit, si les artistes d'aujourd'hui rejettent le canon du cirque classique, cela ne veut pas dire qu'ils rejettent chacun des traits qui le composent.

Après l'inventaire de ces traits, je donnerais quelques exemples tirés de la production actuelle pour en illustrer la diversité. Après quoi j'essaierai de filer la métaphore linguistique en quatre chapitres :

- 1/ Y-a-t-il un vocabulaire du cirque contemporain ?
- 2/ Quels sont les procédés rhétoriques utilisés aujourd'hui pour conférer du sens aux gestes acrobatiques ?
- 3/ Quels sont les thèmes abordés par les artistes du cirque aujourd'hui, et leurs registres esthétiques ?

4/ Quelles sont les valeurs portées par les spectacles contemporains ?

Les codes du cirque classique

Il est possible de définir quatre grands traits du cirque classique.

La succession des numéros

Le spectacle est formé d'une succession de numéros (une douzaine, durant chacun environ huit minutes). La logique de leur enchaînement, non narrative, est celle du collage d'éléments variés (les « disciplines » ou « techniques » ou « spécialités » que l'on désigne génériquement sous l'expression « arts du cirque » ou « arts de la piste »). Le numéro d'un artiste donné peut être aisément remplacé par le numéro d'un autre artiste, sans compromettre cette logique globale, et les différents artistes présents sur un même spectacle ont rarement conçu ensemble ledit spectacle. L'ordre dans lequel les numéros sont présentés obéit à la fois à des contraintes techniques (l'installation de la cage des fauves, par exemple, ne peut être effectuée qu'au début du spectacle ou à l'entracte) et à ce qu'on pourrait appeler la hiérarchie des émotions (on ne commence pas un spectacle par un numéro de trapèze volant, on ne le termine pas par un numéro de dressage). Des *reprises clownesques* et l'intervention de *Monsieur Loyal* ponctuent régulièrement le spectacle : elles détournent en partie l'attention du spectateur de l'installation des agrès nécessaires au numéro suivant, et le soulage, par le verbe et le rire, des « émotions fortes » provoquées par les disciplines acrobatiques. Le retour périodique de la peur (de tomber, d'être englouti, d'être lâché...) a pour effet de placer le spectateur dans un état comparable à celui du nageur en apnée qui doit sans cesse reprendre son souffle entre deux plongées.

Les fondamentaux

Un spectacle doit obligatoirement comporter ce que l'on appelle des « fondamentaux » : une entrée clownesque, un numéro équestre, un numéro de dressage de fauves (félins, ours...) et si possible un numéro d'éléphant, un numéro d'art aérien (trapèze, ballant, volant ou Washington, corde aérienne ou volante, tissus, etc.) un numéro de jonglerie, et de l'acrobatie et/ou de l'équilibre (sur fil, sur objet mobile, au sol...). Quoique les numéros de « grande illusion » soient désormais rares en piste, il faut savoir que les enfants en raffolent. Le spectacle se termine généralement par une parade de tous les artistes, et souvent par un « charivari », série de sauts acrobatiques enchaînés très rapidement. La musique de « cirque » (cuivres et percussions) est également indispensable. Les puristes estiment en outre qu'elle doit être jouée en direct par un orchestre.

La dramatisation du numéro

La structure dramatique d'un numéro évoque l'architecture des ziggourats : par paliers de difficulté technique croissante, chaque étape étant marquée par une pose (pause) et l'appel à applaudissements. L'artiste s'efforce d'installer dans l'esprit du public l'idée d'une limite infranchissable et c'est évidemment pour mieux la franchir. Lorsqu'un artiste rate son numéro, on l'aime de trahir ainsi sa profonde humanité (la faute appelle le pardon dans ce genre de spectacle très marqué par la morale chrétienne). Le ratage intentionnel (le « chiqué ») est même une technique de construction dramatique couramment utilisée. Non moins importante que la virtuosité technique, la « présentation » de l'artiste, son

aptitude à dramatiser son jeu, la grâce de ses mouvements (acquise par une indispensable formation en danse) sont des critères essentiels de la qualité d'un numéro : le cirque n'est pas du sport en paillettes. Notons que, pour les puristes, le danger doit être réel : les trapézistes, par exemple, ne sauraient être longé(e)s.

La piste

Le spectacle doit se donner « dans » une piste circulaire (idéalement de treize mètres de diamètre). Cette condition, sacro-sainte, renvoie à l'histoire du genre (qui fut initialement du théâtre équestre présenté dans des manèges) à une idéologie sociale (le cercle de la piste est une métaphore du « cercle familial » et plus généralement de la communauté, dont tous les membres, sont des égaux, devant l'universalité de l'émotion, quelles que soient leurs origines, et leurs positions sociales) et à la symbolique immémoriale et universelle du cercle et de la sphère (espace de communication rituelle avec l'au-delà). En outre, le cirque peut être vu comme un conservatoire du jeu théâtral « en rond ». Le chapiteau de toile n'est pas une condition nécessaire puisque aussi bien les cirques étaient au XIX^e siècle des bâtiments « en dur » mais les spectateurs sont très attachés à la magie propre du chapiteau, symbole du nomadisme : il est courant qu'avant de repartir pour une nouvelle ville, les cirques laissent « un rond de sciure » comme trace éphémère de leur éblouissant et fulgurant passage.

L'imagerie

Les couleurs, les formes, les odeurs, les sons du cirque sont également très « standardisés » : omniprésence du rouge et du brillant, des étoiles, des objets ronds ou coniques, des roulements de tambour, des odeurs de crottin et de barbe à papa ! Il y a une « esthétique-cirque », close sur elle-même, aisément identifiable, qui rappelle à la fois la corrida, les parades militaires et Noël (sans parler de Walt Disney). Elle s'exprime aussi par sa très riche imagerie : nez rouge et savates de l'auguste, « sac » pailleté et cône du clown blanc, tabourets, fauves, balle en équilibre sur museau d'otarie, brandebourgs de Monsieur Loyal...

L'absence de texte

Les artistes de cirque (à l'exception des clowns et de Monsieur Loyal) ne parlent pas. Ils n'interprètent pas un personnage.

Esthétique du nouveau cirque

Le nouveau cirque, apparu au milieu des années 70, a systématiquement battu en brèche tous ces codes un par un, mais pas forcément simultanément, ni conjointement : l'unité élémentaire n'est plus nécessairement le numéro mais un format plus petit, le geste. La combinaison des gestes donne des « tableaux », qui n'ont aucune durée standard. La succession, de gestes et de tableaux, n'est plus le seul principe constructif : plusieurs tableaux peuvent avoir lieu simultanément, ce qui rend essentielle la notion de focalisation. Ceci est très net dans les créations du Cirque baroque ou des Oiseaux fous. Certains tableaux peuvent être mis sur le même plan, d'autres rester en arrière plan. Parfois, le

spectateur, mis dans l'impossibilité de tout voir, est contraint de choisir son point de vue.

Un exemple paradigmatique serait *Et après on verra bien...* de la compagnie Anomalie. Les tableaux peuvent être liés suivant divers principes, comme celui du récit, (c'est le cas de presque toutes les créations du Cirque baroque et de *In Vitro, la légende des clones* la dernière création d'Archaos, ou de *Nuit gitane* de la Famille Morallès, ou plus probant encore, de *Pas touche terre* de la compagnie Vent d'autan, qui raconte une histoire d'amour) ou celui de la trame poétique (c'est le cas de presque tous les spectacles du cirque Plume) et différents procédés (le « tuilage » qui fait commencer un tableau avant l'achèvement du précédent, le couperet, qui interrompt un tableau comme prématurément, la préfiguration, qui installe au cœur d'un tableau des signes avant-coureurs qui seront développés dans un tableau ultérieur). D'une certaine manière, la composition de cirque s'apparente à la fois à la musique et au théâtre, j'y reviendrai. L'enchaînement des gestes n'est plus « babélien ». La virtuosité se présente comme une fonction dramatique parmi d'autres. L'applaudissement est rarement sollicité, la mise en scène tentant parfois même de l'interdire. Les artistes peuvent incarner des personnages : il peut s'agir de simples silhouettes qui demeurent égales à elles-mêmes durant toute la représentation, et auxquelles n'arrive nulle histoire, comme de véritables personnages de théâtre qui sont affectés par le déroulement de l'action, par le jeu des autres protagonistes.

La piste n'est plus la configuration naturelle. Le cirque non seulement peut investir d'autres espaces conventionnels de représentation (les scènes de théâtre) mais aussi inventer des dispositifs scéniques originaux (comme le tunnel de *Métal Clown* du cirque Archaos), les spectateurs étant installés de part et d'autre d'une route asphaltée. Les chapiteaux sont parfois conçus comme des éléments scénographiques en soi et non comme de simples « abris » : immense bulle « soucoupe volante » des Arts Sauts, volière orientalisante de Dromesko, « bonbonnière » en bois des Colporteurs...

Il n'y a évidemment plus de « fondamentaux ». Un spectacle peut être construit autour d'une seule technique (par exemple le jonglage, l'art clownesque) ou de deux. La danse, le texte peuvent être ouvertement convoqués. Les numéros animaliers sont rares ou inexistants. Souvent, quand il y a des animaux, ils ne font « rien », si ce n'est rappeler leur indépassable animalité, comme le dromadaire de la compagnie Foraine. Mais ils peuvent aussi, comme chez Zingaro ou le théâtre du Centaure, être mis au service d'un propos théâtral qui n'a rien à voir avec l'exhibition animalière.

Les émotions recherchées par le nouveau cirque sont subtiles. Différentes formes d'humour (du burlesque au grotesque en passant par l'absurde) sont mises à l'honneur, l'émerveillement fasciné fait place à l'impression de « poésie » (et il en est de mille sortes), la peur est rarement magnifiée. Au danger de mort, l'artiste de cirque contemporain substitue le risque de l'engagement.

Mais, c'est la diversité des esthétiques qui distingue le plus le nouveau cirque. Chaque compagnie tente de construire une atmosphère singulière, un univers, en mettant en cohérence les options plastiques et sonores, acrobatiques, chorégraphiques et théâtrales. Les techniques de cirque sont souvent utilisées comme « éléments de langage » propres à signifier, par métaphore, autre chose qu'elles-mêmes : la projection d'un acrobate à la bascule peut symboliser

l'envol mystique, la flèche meurtrière, etc. L'artiste ne présente pas un numéro, il représente. Le cirque peut donc aborder des thèmes variés : la guerre, l'amour, la religion, l'incommunicabilité...

Les registres esthétiques

Quoique la prolifération des univers décourage toute velléité de classification, on repère quelques courants : l'esthétique du merveilleux, du féerique (cirque Plume, cirque du Soleil, Les Arts Sauts), l'esthétique de la provocation (Archaos, la compagnie Cahin-Caha), celle du dépouillement (le cirque nu de la compagnie Maripaule B et Philippe Goudard, le cirque Pocheros, la compagnie Chants de balles), celle de la parodie (revisitation du « cabaret berlinois » par Gosh, du cirque traditionnel par le Cirque en kit, du petit cirque gitan, par la famille Morallès). L'absurde est présent chez Que-Cir-Que, Cirque Ici, *Le cri du caméléon* de la compagnie Anomalie, etc.

Bref, l'éclatement est tel que l'on peut se demander, face à une telle pluralité, s'il existe un langage du cirque contemporain, par exemple un vocabulaire gestuel commun, des procédés syntaxiques de construction des spectacles, des registres communs du jugement.

Avant de tenter de répondre à ces questions, je voudrais m'attarder sur deux des points que je viens d'énumérer. Le premier concerne la piste. La raison d'être du cirque, qu'il soit classique ou contemporain, est-elle la piste comme se plaisent à le répéter les tenants du cirque traditionnel, ou bien peut-on faire du cirque dans des espaces non circulaires ? Cette question divise les contemporains. C'est Johann Le Guillerm, fondateur de Cirque ici, qui tient la position la plus intransigeante, lorsqu'il affirme que le cercle est l'architecture naturelle de l'attroupement et qu'il ne saurait y avoir de cirque en dehors du cercle, ce qui l'amène à considérer comme illégitime le fait que les productions non circulaires soient subventionnées par le ministère de la Culture sur des lignes budgétaires « cirque » et non sur des crédits affectés au théâtre. La distinction qu'il opère entre banquistes et circassiens est intéressante. Les banquistes sont des artistes doués de savoir-faire qu'ils peuvent mettre en œuvre dans des configurations scéniques très diverses. Les circassiens au contraire ne travaillent que dans des espaces à aire de jeu centrale, quelles que soient les compétences qu'ils y exhibent. Il y a donc des banquistes non circassiens, des circassiens non banquistes et bien sûr des circassiens banquistes.

Pour Johann Le Guillerm, mais aussi pour Philippe Goudard, pour Jérôme Thomas, en fait pour un très grand nombre d'artistes, et en particulier pour Francesca Lattuada, le cirque, c'est d'abord la piste. Mais alors, que penser des productions du cirque Plume, d'Archaos, de Baroque et de la plupart des créations actuelles qui se donnent sur des plateaux de théâtre, ou sous des chapiteaux mais dans ce cas dans un rapport frontal ? Est-ce du théâtre ? Et puisque j'en suis à évoquer cette question de l'étiquetage générique, que penser de la plupart des créations actuelles, et en particulier du *Cri du caméléon* que l'on peut tenir pour la pièce inaugurale de ce courant, qui fond danse, théâtre, musiques et disciplines acrobatiques en un genre tel qu'on ne peut plus les classer qu'en inclassables ?

Le second point n'est pas moins complexe. La principale évolution, à mes yeux, qu'a connu le cirque au cours des dix dernières années, est l'éclatement du

genre cirque en arts du cirque. Des compagnies uniquement formées de jongleurs (comme la compagnie Jérôme Thomas, l'Institut de jonglage, Douze balles dans la peau, Bloody Macadam, La Muse gueule, Kabbal, Les frères Karamazoffs...) ou de clowns (comme Les Nouveaux Nez, les Matapeste) sont apparus dans les années 80 et 90. Chaque discipline a ainsi recouvré sa souveraineté en s'affranchissant du cirque : l'art équestre avec Zingaro, le théâtre du Centaure, Cheval en piste, Salam Toto, l'acrobatie avec les Acrostiches, Vent d'Autan, les arts aériens avec les Arts Sauts, Tout fou tout fly, les Tréteaux du cœur volant... Bref, la notion même d'arts du cirque au pluriel ne veut plus rien dire, puisque ces arts pour la plupart immémoriaux, n'ont jamais été réunis en piste pendant deux siècles et demi.

Voilà de quoi rendre encore plus complexe notre sujet, car la question du langage de cirque est susceptible d'être déclinée art par art, si l'on veut bien poser *a priori* que le jonglage en tant que langage n'obéit pas aux mêmes règles de construction que le trapèze ou l'art équestre... et ne provoque pas sur le public les mêmes effets.

L'invention gestuelle

L'unité élémentaire du cirque, c'est le geste. Certains gestes sont répertoriés et portent des noms. Par exemple, on appelle « figure » l'unité de base du jonglage, « passe » celle du trapèze volant, chaque figure étant soit nommée soit susceptible de l'être. Ainsi, on appelle « cascade » la figure élémentaire du jonglage aérien ou en rebond, « papillon » celle du jonglage contact, « crinoline » celle du maniement du lasso, etc. Sachez d'ailleurs qu'il existe désormais un système formel de notation du jonglage qui permet de décrire n'importe quelle figure par une suite de chiffres.

La métaphore linguistique semble particulièrement bien s'appliquer ici : si le geste est un morphème, il existe aussi des lois d'enchaînements des gestes que l'on pourrait dire grammaticales. Et l'on pourrait dire aussi que l'invention des nouvelles significations procède essentiellement d'un usage poétique de la grammaire, c'est-à-dire de la combinaison de gestes tirés d'un répertoire. C'est effectivement l'une des manières d'inventer mais il en est une autre, plus radicale, qui consiste à créer des gestes nouveaux.

Le geste dépend beaucoup du cirque, et cela le distingue fondamentalement de la danse, de l'accessoire, de l'agrès ou de l'appareil avec lequel il est exécuté. Inventer de nouveaux objets ou utiliser des objets existants mais non encore utilisés au cirque ou encore utiliser différemment des objets classiques du cirque, ouvre en général un nouvel espace gestuel. Ce type d'invention n'est pas propre au cirque contemporain, puisque les artistes de cirque ont toujours inventé de nouveaux objets et de nouvelles manières de les manipuler. Il faut d'ailleurs rappeler l'extrême importance que l'école de Moscou donnait à l'invention technologique. Celle-ci est d'ailleurs à l'origine de bouleversements récents très importants, comme celui qu'a introduit dans la jonglerie la fabrication industrielle d'objets, telle la massue en plastique ou la balle en silicone.

Voici quelques exemples, parmi des dizaines, de nouveaux objets, induisant de nouveaux gestes :

- la balle en silicone, apparue au milieu des années 80 et qui aujourd'hui l'objet le plus utilisé par les jongleurs. Comme souvent, une révolution technologique amène aussi une révolution esthétique ou pour rester dans notre sujet, du langage de l'art. On se souvient du tube Bourgeois qui est à l'origine de la peinture en extérieur et donc de l'impressionnisme. La balle à rebond permet au jongleur de sauver la face presque en permanence...
- les éventails martiaux de Michelle d'Angelo
- les tubes de Jörg Müller
- « Ma maison » de Marie-Anne Michel
- « Mathilde » de Guillaume Bertrand
- le tac-tac de Vincent Bruel
- le trièdre de Bernard Duval
- le pendule de Linet Andréa
- les chaînes de Gérard Fasoli
- les machines de Nikolaus
- les tournemains de Denis Paumier.

« Ma maison », « Mathilde » et le « trièdre » et le pendule sont des structures métalliques dont les propriétés de symétrie ou de dissymétrie, la forme et l'encombrement imposent au corps un déséquilibre perpétuel. Les éventails de Michelle d'Angelo sont des armes métalliques, assez lourdes, qu'utilisaient les samourais. Le tac-tac de Vincent Bruel est un énorme « tac-tac », ce jeu d'enfant consistant en deux boules reliées par une cordelette. Les tournemains de Denis Paumier sont des tubes en Pvc thermoformés, dont la forme évoque celle d'un serpent dressé par un charmeur. Les tubes de Jörg Müller sont des tubes en fibre de carbone accrochés à un carrousel : le jongleur leur imprime un mouvement et circule entre eux. Gérard Fasoli, à qui l'on attribue l'invention des tissus (à partir du modèle de la corde aérienne), a également mis au point une technique d'acrobatie aérienne sur chaîne métallique verticale.

L'invention par l'utilisation nouvelle d'objets classiques (usage poétique de bouteilles de champagne par Johann le Guillerm) résulte souvent d'une analyse des propriétés, et de la découverte de propriétés inaperçues desdits objets. Par exemple, le tournoiement des massues au sol de Thierry André, la manipulation des massues par la Compagnie des Pas en rond ou par Maboul distorsion.

Entendons-nous : il y a des manières non contemporaines de manipuler une balle en silicone. Ce qu'il est important de souligner c'est que l'invention gestuelle pure, le geste pour le geste si l'on veut, est en soi un élément de langage du cirque, indépendamment des autres plans de signification dans lequel il est inséré. Ainsi, le tournoiement des massues de Thierry André n'est pas conçu pour métaphoriser quoi que ce soit ou pour signifier autre chose que lui-même. Bien sûr, il signifie au minimum la nouveauté, et par toute une chaîne métaphorique il peut évoquer des mythes cosmogoniques. De ce point de vue, il n'y a pas grande différence entre le cirque de tradition et le cirque dit nouveau, mais une grande proximité avec certaines recherches de danse : la recherche et la découverte de nouveaux gestes humains peut se suffire à elle-même.

Cela étant dit, en général, le geste ne prend sens que lié à d'autres gestes, donc à un niveau syntaxique. Ce que le spectateur reçoit, ce n'est pas une suite de mots mais un discours composé de phrases. Il ne reçoit pas le geste en dehors

de son contexte d'apparition. La signification du geste, ou du moins son effet, est conditionnée par les autres gestes qui précèdent, et même par ceux qui auront suivi, et par les autres éléments sur lesquels s'appuie la signification (costumes, musique, scénographie, etc.). Néanmoins, le geste garde une certaine indépendance par rapport au contexte. Ainsi, dans les sauts à bascule de *Et après on verra bien...*, le spectateur prend un triple plaisir : à voir le geste des acrobates pour ce qu'il est, à entendre Vincent Gomez commenter ce geste, et à voir ce geste comme amplifié par l'humour. Autrement dit, les différents plans de la signification peuvent se superposer, se fondre ou non.

Questions de syntaxe et de rhétorique

Avant d'essayer d'isoler quelques procédés rhétoriques, voici à titre d'exemple, en vrac, quelques manières de donner un sens nouveau à des pratiques très anciennes. Prenons le cas de la balançoire des Arts Sauts. Le geste (un ballant au trapèze) est hyper banal, mais le fait que la musique au violoncelle imite le crissement d'un portique, situe immédiatement ce geste dans un contexte balançoire de l'enfance et donc dans la nostalgie. Presque toutes les inventions de la danse contemporaine et maintenant du hip hop se retrouvent au trapèze. Par exemple, le pied à l'angle droit avec la jambe. Plus généralement, l'angle est une nouvelle catégorie, à l'opposé d'une certaine fluidité. Les changements d'axes incessants créent de nouvelles surprises.

Autres exemples : le jonglage de Jambenoix Mollet avec des pierres, le « cinq balles-rebond » obsessionnel, de neuf minutes, de Lionel About dans *Chambre froide*, tout cela est très classique, mais prend dans le contexte de ces spectacles un sens nouveau.

Il y a donc mille façons de donner du sens à un geste. Un même geste, comme les portés acrobatiques de Mahmoud Louertani et Abdel Senhadji, change suivant le contexte, et selon le public, comme le montre la comparaison entre *Bartleby* de François Verret et *Cabane Jeu de cirque*, de la compagnie Ici ou là où interviennent ces deux acrobates.

Qu'est ce qui donne du sens à un geste ? La question est bien trop complexe pour être traitée ici à fond. Qu'on retienne simplement que le geste de cirque est incroyablement « plastique », qu'il se prête aisément à de multiples registres de la signification, les deux principaux étant la théâtralisation et la musicalisation. Dans le premier cas, le geste est celui d'un personnage et prend sens par sa cohérence avec le caractère du personnage. Dans le second cas, il paraît dénué de sens mais porte les mêmes valeurs que n'importe quelle musique (joie, angoisse, attente, etc.). Il faudrait entrer dans le détail de chacun de ses registres. Signalons seulement deux procédés rhétoriques très fréquents : l'autodérision déconstructiviste (trapézistes se moquant du trapèze, jongleurs parlant du jonglage, etc.) et la lenteur (décomposition du moindre geste, à l'opposé de la fluidité et la « vélocimanie » classiques).

Thèmes et valeurs

Les artistes du cirque contemporain sont très nombreux à explorer le rapport de l'individu au collectif. La solitude et la difficulté à communiquer sont des

thèmes récurrents de leurs œuvres. De manière générale leur travail porte sur la quête d'une nouvelle morale sociale. De ce point de vue, leur œuvre ne s'arrête pas à la représentation spectaculaire mais entend inclure son avant et son après. Les rencontres autour d'un verre, après le spectacle, sont parfois aussi importantes, aux yeux des artistes, que la représentation elle-même. Les enquêtes conduites auprès des spectateurs de La Villette montrent que le public du cirque de création est en phase – idéologique – avec les artistes, autour de notions telles que la convivialité, l'originalité, l'énergie et le désaccord.

Désaccord et convivialité vont de pair. Il ne s'agit pas de « comprendre » ou de « déchiffrer » une œuvre mais d'en débattre amicalement. Le désaccord est capital. Aucune œuvre du cirque contemporain ne peut faire l'unanimité, chacune porte en elle un conflit potentiel. Comme le disait Brecht, le théâtre divise ou n'est pas.

L'originalité, qui oppose le cirque contemporain au cirque « toujours pareil » de la tradition, et entre on le sait dans la définition dominante de l'art, est aussi une valeur profondément individualiste, qui assigne à la collectivité d'œuvrer à l'accomplissement de chacun.

Quant à l'énergie, elle est une métaphore de l'engagement. Ne vous laissez pas abattre, disent en quelque sorte, les artistes du cirque contemporain à leurs concitoyens. Il ne s'agit plus de se surpasser, de communier dans le culte du héros, mais de ne plus rester en deçà de ses limites.

Je n'ai fait que brosser à très gros traits ou par touches éparses un tableau du cirque contemporain qui est en fait extrêmement complexe. Chacune des notions ici évoquées mériterait d'amples développements.

Esthétique du risque au cirque : du corps sacrifié au corps abandonné

*Philippe Goudard,
auteur et metteur en piste*

L'art pour l'artiste de cirque consiste à résoudre par une figure artistique une situation de déséquilibre dans laquelle il s'est délibérément placé. Ce faisant il s'expose au risque. Comment cette esthétique s'exprime-t-elle dans les différentes étapes de l'élaboration d'un spectacle de cirque : apprentissages puis construction, représentation et exploitation de l'œuvre ?

Apprentissage et pratique du risque au cirque

En cherchant à s'éloigner d'une position stable, l'artiste prend un risque dans ses apprentissages, sa pratique et son œuvre, car les arts du cirque sont à la fois une formation, un métier et un art.

L'apprentissage du risque

L'équilibre humain est placé sous le contrôle de la fonction d'équilibration, qui « assure aux êtres vivants l'équilibre statique ou dynamique nécessaire à leur vie ». Cette fonction est sollicitée dès l'apprentissage des arts du cirque, au travers d'un entraînement composé de répétitions de mouvements, organisées en séquences ou séries, alternant états de repos et d'activité programmés de façon cyclique. Quatre phases d'apprentissage sont repérables.

La première est celle de la découverte. Elle permet l'exploration du déséquilibre par une pratique imitative et une sensibilisation ludique aux suppressions d'appuis, renversements, lancers, transgressions (jeux clownsques). Dès cette étape, la prise de risque conditionne et limite le résultat de l'expérimentation.

La deuxième est celle du contrôle de l'équilibre à partir d'une situation de déséquilibre. Les figures de bases sont acquises par répétition. Ce sont des états stables, statiques ou dynamiques permettant de résoudre le déséquilibre (jongler régulièrement à trois balles, rester debout sur un cheval au galop, rester en appui tendu renversé sur les mains, faire un saut périlleux arrière...).

La troisième permet l'obtention de la maîtrise : rompre et retrouver l'équilibre à sa guise. Elle est marquée par la capacité à juxtaposer puis enchaîner les figures. Cette succession d'états stables statiques ou dynamiques reliés par des moments de rupture, de déséquilibre, constitue la base du langage des arts du cirque. La précision des processus neuromusculaires est ensuite affinée dans le sens d'une spécialisation puis d'une hyper spécialisation. C'est à ce stade qu'on peut repérer dans la pratique quatre disciplines de base des arts du cirque : manipulations d'objets, acrobatie, dressage et jeu clownesque qui se combinent en spécialités (acrobatie à cheval, jonglage sur monocycle...).

La quatrième phase consiste à acquérir la capacité à modifier la vitesse, l'amplitude, la force, le nombre de ces enchaînements. C'est cette virtuosité qui permet au pratiquant de s'exprimer et d'atteindre éventuellement un niveau d'excellence propice à la création d'une œuvre d'art. Ainsi, la mise délibérée de soi-même en déséquilibre permet l'acquisition de capacités neuromotrices qui, par l'entraînement, deviennent un langage spécifique aux artistes de cirque. Cette modalité d'expression par le déséquilibre fonde l'hypothèse d'une esthétique du risque.

L'instabilité de l'œuvre

Comme le musicien utilise le silence et le peintre, l'ombre, l'artiste de cirque compose son œuvre avec une référence permanente à l'état stable ou d'équilibre (qu'il soit statique ou dynamique). Parmi les composantes de l'œuvre, le degré de fragmentation d'un spectacle (programme alternant des numéros variés au cirque classique, unité formelle du nouveau cirque) est un indice de stabilité ou d'équilibre de la composition. Par sa dramaturgie d'inspiration théâtrale, le nouveau cirque est de ce point de vue souvent remarquablement stable.

Cette alternance, au cirque, entre états stable et instable, induit une structuration cyclique de l'espace et du temps ¹. Cette structure - dont il faudrait vérifier si elle est ou non une fonction invariante - se manifeste à plusieurs échelles du système : disparition et résurgence du cirque et de ses composantes dans l'histoire, déplacements et rythme des spectacles (tournées, saisons), déploiement périodique du chapiteau, présence et absence de l'artiste en piste, départ puis retour au point initial dans la composition spatiale et temporelle des numéros, micro et macro cycles des entraînements (répétitions) et performances, parcours cyclique de l'espace borné de la piste, balistique des objets (humains, animaux et matériels), physiologie de l'artiste au travail ². Les notions de cycle et d'instabilité de la forme dans les arts du cirque, qui induit celle de la réalité de sa nouveauté, peut donc être posée, ainsi que soulevée l'hypothèse des arts du cirque comme arts du recyclage.

La représentation et l'exploitation de l'œuvre : le corps sacrifié et le corps exploité

Au-delà de l'analyse critique qui peut être conduite au sujet d'un spectacle (un appareil critique spécifique aux arts de la piste est en émergence), il est intéressant d'observer les conséquences pour l'artiste de la présentation répétée de son œuvre (sa re-présentation).

L'artiste de cirque réalise une performance équivalente à celle d'un sportif de haut niveau. Mais, contrairement au sportif qui s'entraîne en vue de quelques compétitions dans une saison, l'artiste réalise son œuvre plusieurs fois par jour.

C'est une des spécificités de l'exercice des arts du cirque que de requérir un nombre important de représentations dans une saison (300 fois par an et au-delà). Dans ce contexte, « la juste pondération des forces composant la vie organique ou psychique », autrement dit l'équilibre de la santé d'un individu, ne peut qu'être exposé au "risques du métier". C'est pourquoi la biologie appliquée aux arts du cirque, et particulièrement la médecine ³, posent et tentent de répondre à trois questions : le cirque fait-il mal ? Quels mécanismes implique-t-il ? Comment les professionnels de santé peuvent-ils apporter leur contribution aux artistes ?

À la première question, on peut répondre sans hésitation : le cirque fait mal. La martyrologie et la pathologie des arts du cirque en attestent. Nous avons montré ⁴ qu'il est impossible de faire du cirque sans risque et qu'il existe dès l'entraînement une quantité de travail au-delà de laquelle apparaissent significativement les blessures. Ce niveau critique est très proche de celui qui permet les progrès techniques et la marge de manœuvre très étroite entre les protocoles d'entraînement efficaces et ceux qui pourraient détruire ce qu'ils prétendent former.

Les physiologistes, spécialistes en énergétique, chronobiologie ou neurophysiologie humaines (mais aussi en zoologie qui offre un nombre intéressant de références bibliographiques sur le sujet) se penchent sur la deuxième question depuis une vingtaine d'année et principalement en France. Parmi eux, les spécialistes de l'équilibration humaine, et notamment dès 1988 les professeurs Boura puis Perrin de Nancy, cherchent et répondent en experts à ces questions fondamentales.

Enfin, la contribution de la biologie appliquée aux arts du cirque réside dans le développement conjoint de la recherche fondamentale et de la médecine de terrain (une pratique qui ignorerait les réalités de l'exercice artistique est illusoire et dangereuse). Elle concerne l'amélioration de la sécurité des artistes, le développement des performances par une meilleure connaissance des mécanismes sollicités, les progrès dans la réparation des blessures et la rééducation, prolongée par une réadaptation spécifique. Mais, l'essentiel est bien sûr dans la prévention qui commence dès le choix des critères de sélection des pratiquants et se prolonge jusqu'au suivi des praticiens au plus haut niveau.

La mise en exploitation d'une œuvre de cirque, qu'il s'agisse d'un numéro ou d'un spectacle, au style classique ou nouveau, impose au pratiquant des conditions de vies et d'exercice très astreignantes. L'itinérance, la vie en collectivité, la fréquente précarité des conditions de travail, une certaine marginalité (subie ou mise en représentation), l'arrêt précoce de la pratique (particulièrement pour les femmes), engagent la vie quotidienne des artistes, depuis les plus jeunes années, dans un univers de contraintes.

Sous cette pression, les risques de déséquilibre - non souhaités et mal contrôlés, ceux là - peuvent porter atteinte au statut social de l'artiste (sa subsistance, son accès aux systèmes sociaux, son reclassement éventuel, son avenir après le cirque). Sa santé, on vient de l'évoquer, mais aussi sa reconnaissance, son succès et sa réussite financière sont soumis aux règles d'un métier où l'absence de risque n'existe pas. Les blessures sont donc physiques, mais aussi narcissiques et économiques.

La prouesse de l'artiste de cirque est indissociable du dépassement de soi par la mise en rupture permanente de son propre équilibre : la prise de risque est donc incontournable pour pratiquer les arts du cirque.

Du corps sacrifié au corps abandonné

Aux trois étapes de la réalisation de l'œuvre de cirque que sont les apprentissages, la composition puis l'exploitation du spectacle, correspondent trois états du corps de l'artiste : le corps outil, le corps objet signifiant et le corps exploité, ou même sacrifié. En effet, l'échec, conséquence du risque, est très présent dans l'esprit des artistes comme des spectateurs du cirque. Et avec lui, l'idée de faute, de déchéance, de culpabilité et de rédemption, et donc l'idée de sacrifice, héritée de la chrétienté où sont réunis en une seule personne - qui peut donc être l'artiste - l'officiant, le dieu, le sacrifié et le bénéficiaire du sacrifice.

Si l'on veut que l'œuvre dure, que la re-présentation ait lieu, il faut alors des outils pour permettre aux artistes de prendre un maximum de risques sans se détruire. On doit donc aider les artistes de cirque. Bien sûr en ce qui concerne la santé et la formation, en organisant des chaînes de santé, en diffusant les informations nécessaires, en mettant en relations les professionnels du cirque et ceux de la santé, en trouvant les ressources humaines adaptées... Évidemment, au niveau artistique en permettant l'information et la formation d'artistes avertis des spécificités de leur art, en favorisant leur affranchissement des arts voisins (théâtre, danse...), en développant une critique de cirque conduite par des analystes compétents, en développant une expertise informée et aux critères adaptés aux spécificités de nos arts (telle que la durée nécessaire à l'élaboration du travail, par exemple), et en réhabilitant la rigueur scientifique là où sévit la légende.

Mais jusqu'à quel point ? Le développement exponentiel des filières de formation et l'économie « tout État » qui ont permis l'institutionnalisation de nos arts - après qu'avec quelques uns, nous les ayons faits redécouvrir en pionniers au public - ne comportent-elles pas, parallèlement au confort croissant de notre exercice qui en résulte, un risque important de voir notre pratique se dénaturer ? Diminuer le risque, la capacité à l'instabilité, au déséquilibre n'est-ce pas risquer de fabriquer un cirque adapté, bien élevé, un cirque « comme il faut », dans un « état de repos résultant de forces qui se détruisent ». Un art stable. Établi ?

¹ Elle est bien sûr et manifestée par *le cercle*, élément scénographique fondamental du cirque. Sa complémentaire, *la verticale*, permet de dire au cirque, le céleste et le souterrain. Dans la composition de l'artiste, elle marque l'intensité quand le cercle marque la durée.

² Goudard Ph., B. M., " Le cirque ailleurs " in *Écrits sur le sable* N°1, novembre 1993, Artistes Associés pour la Recherche et l'Innovation au Cirque, Montpellier, pp.71-113.

³ Les médecins français se sont intéressés en pionniers dès 1988 à ces problématiques, à l'initiative du professeur Michel Boura à Nancy.

⁴ Goudard Ph, Perrin Ph, Boura M., *Intérêts du calcul de la charge de travail pendant l'apprentissage des arts du cirque* Cinésiologie, 1992, 31, pp. 141-150.

L'art à l'air, cycles et rythmes du campement

*Émmanuel Wallon,
maître de conférences
à l'Université de
Paris X-Nanterre,
président de HorsLesMurs*

L'art au grand air, c'est pas une affaire de sédentaires. Alexandre Romanès le tient de son père : « Ce ne sont pas les cinq minutes passées dans la piste qu'il faut voir, c'est tout le reste. »¹ Et sa fille tient de lui. « Je demande à Florina de dessiner une maison. Elle dessine une maison portée par des jambes. »² Pour les peuples nomades auxquels les circassiens se sentent attachés, en ligne directe, déviée, brisée ou pointillée, le campement est beaucoup plus qu'un site d'hébergement : le décor du spectacle, un mode de production, un style de vie et même un système de pensée.

Madras, gare centrale, 25 février. Au cœur de la métropole tamoule, l'immense tente du *Great Rayman Circus* émerge d'un magma de huttes, d'auvents, de cartons et de bâches où se serrent des familles à l'abri plus fragile et à la condition plus précaire que celle des saltimbanques. Les éléphants ont beau s'ébattre alentours et les tigres bailler dans leurs cages sous le chapiteau, les artistes, bardés de références européennes, frottés de technique chinoise mais pétris d'improvisation à l'indienne, n'en semblent pas moins les tenants d'une certaine permanence au pays de la métempsycose.

Lille, Champ de Mars, 2 mars. Les ordonnancements solennels de la capitale des Flandres daignent un peu s'arrondir pour accueillir le chapiteau d'Arlette Grüss dont la couronne rouge se détache sur un blanc immaculé. Quelques centaines de mètres plus loin, à Lomme, la Famille Ramirez bat le bitume devant son minuscule « Camion-cirque ». Les duettistes Antonio et Maria l'utilisent comme tremplin pour des figures de main à main assez « ollé-ollé ». La Famille Moralès est également en ville auprès de l'école de cirque « Et vous trouvez ça drôle ».

Le contraire d'un camp

D'un continent à l'autre, entre le modèle et les exceptions, le format change, l'environnement fluctue, mais l'esprit de liberté persiste. Tout oppose le

campement au camp dont le vingtième siècle a fait le cadre des pires atrocités. Celui-ci est clos de barbelés, d'abord instrument de séparation, puis d'interdiction, enfin d'exclusion.³

Il constitue toujours un lieu de stigmatisation, de détention souvent, d'extermination dans les cas qu'on sait. Le camp marque l'antichambre de la mort civile, sinon de la mort physique. Les juifs de la diaspora y furent concentrés et exterminés par millions, les tziganes et autres gens du voyage par centaines de milliers. Au contraire, campement rime avec mouvement. Percé d'ouvertures, lui-même composé d'éléments amovibles ou roulants, il constitue un pôle d'attraction en raison même des échappées qu'il organise en abyme. De la simple verdine à la « ville d'un jour », son principe reste l'inclusion. Une monade errante cherche sa place au sein d'un ordre stable. Celui-ci peut tolérer l'implant ou le rejeter, l'admettre en ses centres ou le reléguer vers la périphérie. Il ne saurait l'absorber car l'intrus – c'est sa nature – disparaît seulement pour reparaître ailleurs.

Le campement ne s'inscrit dans l'espace qu'en descendant le temps. Les constructions fixes permettent d'en remonter le cours, leur facture avouant l'héritage, leur façade annonçant l'âge mieux qu'un visage, leur structure accusant les ères connues, les guerres traversées, les dommages subis. Les édifices de planches, de tôle ou de toile suivent, eux, le fleuve d'Héraclite. Ils ne sont pas ; ils vont. En géographie, le bâtiment forme point, le camp fait tâche, lui, trace un trajet.

Le cirque habite plus densément que toute autre installation cette double dimension, spatiale et temporelle. En son foyer, le chapiteau loge au croisement du jour et du lieu. En ce sens, il représente davantage que le creuset du spectacle, la matrice des évolutions qui naissent dans sa panse et des visions qui demeureront après lui. Tout le cycle du bivouac s'organise autour de son propre rythme. Il donne la cadence : diastole du montage, systole du démontage. La gravitation des véhicules et des modules autour de l'aire centrale accompagne l'incessante rotation des tâches : arrivée, repérage, préparation, signalisation, levée des mâts, suspension de la couronne, déploiement de la toile, tension des filins, installation des gradins, aménagement de la piste ou de la scène, équipement en son et lumière, entraînement, répétition, accueil du public, échauffement, représentation, salut, évacuation, service de nourriture et de boissons, vente d'affiches, démontage, rangement, chargement, départ. Et encore, cette suite s'orne-t-elle des multiples motifs administratifs de l'entreprise itinérante : demande d'autorisation, vérification des documents, visite de sécurité, actualisation des comptes, transfert de la recette, mais aussi approvisionnements, réparations, entretien et surtout transport.

Pour quelques entités de taille modeste où l'on travaille entre parents, en zone rurale ou sur la route des vacances, l'ouverture se renouvelle au quotidien, à coup de brèves étapes. Les grandes enseignes de tradition font durer la station selon l'importance de l'agglomération, de trois jours à trois mois parfois, avant de lancer l'important convoi vers une cité distante. Les unes et les autres entortillent des boucles annexes autour de la ronde générale. L'affichage et la publicité ont leur calendrier spécifique qui anticipe celui de la tournée. La parade des chars opère, chez Pinder par exemple, un parcours presque autonome. Du côté des Grüss, la ménagerie, comme celle d'Arlette, et les écuries, comme celles d'Alexis, imposent leur propre tempo. Enfin chaque

catégorie de personnel – les artistes, les musiciens, les chauffeurs, les employés, les tchècos et les gens de barrière – vit suivant des horaires décalés.

Route, repas, labeur, repos. Toujours le campement montre l'engrenage de trois phases de reconstitution : du spectacle, du matériel, de la force de travail. L'horlogerie de ces roues de toutes tailles ne ronronne jamais de façon monotone. De même que dans l'exécution des prouesses et dans l'articulation des séquences ou des tableaux, l'incident, sinon l'accident, rompt fréquemment la mesure. L'imprévu fait partie du programme. Ainsi le veulent les riches heures et les durs heurts du cirque.

Une vie en roue libre

Depuis l'invention du cinéma, les réalisateurs ont été inspirés par les villages de toile, qui font aussi le fond de nombreuses peintures et de plusieurs romans. Mais la fiction ne s'est pas encore emparée des gîtes du cirque contemporain. Pour l'approcher, il faut regarder les rares documentaires qui déroulent le parcours des tribus de la jeune vague. Les descendants des dynasties de forains croient à tort que les compagnies de ce cirque qu'on dit nouveau – ces familles recomposées qu'ils assimilent un peu vite à la culture subventionnée – ignorent la vie nomade. Certaines c'est vrai, passent avec attirail et agrès d'établissement culturel en théâtre municipal, pour jouer sur les plateaux et loger dans des hôtels à la manière des groupes dramatiques et chorégraphiques. Les autres au contraire (la plupart en fait) portent avec elles non seulement le spectacle et son décor, son abri et son équipe, mais encore leur domicile et leur bureau.

Une journée de leur tournée combine tous les cycles, ainsi que le suggère le nom d'une d'entre elles, Que-Cir-Que, à laquelle est consacré un beau carnet de bord en aquarelles, ⁴ mais aussi un excellent film de Bruno Lemesles. ⁵ Le montage de ce moyen métrage (50 minutes) procède par association d'images et d'idées dont les jointures suggèrent autant de charnières entre les moments, les modes, les fonctions et les états d'*Une Vie de cirque*. Nul ne s'étonnera si le symbole de la roue y revient régulièrement. Outre l'insistance de sa présence dans la prestation de Que-Cir-Que, il renvoie bien sûr à la forme de la piste, à la disposition de l'assistance, à la métamorphose du chapiteau, à la succession des haltes, à l'alternance du jour et de la nuit.

Quelques bribes de synopsis en rendront compte, à la seconde près. 01'00" : entraînement – 02.20 : extrait du spectacle – 07.00 : démontage du chapiteau. – 07.40 : dialogue avec l'enfant – 09.00 : trajet en camion - 10.00 : montage du chapiteau – 13.15 : réglage des lumières – 14.00 : nuit – 26.30 : vue du vélo en piste – 26.51 : applaudissements du public – 27.00 : transformation du mât central en pilier de bar – 30.30 : départ en bateau pour l'Angleterre – 35.00 : scène avec l'enfant – 49.30 : incident et blessure légère – 50.20 : la roue tourne (fin).

Alors que l'écriture du spectacle fonde et enchaîne les séquences dans une continuité conforme aux canons de leur génération, le découpage cinématographique accuse les ruptures qui transforment le planning de ce trio d'artistes en patchwork. En revanche, la spécialisation poussée qui domine les grandes maisons où l'emporte la logique de numéro, comme Bouglione ou Médrano, disparaît à cette échelle au profit d'une polyvalence absolue.

Pourtant, le dépouillement du langage esthétique, parce qu'il répond à la rusticité des moyens, à la proximité des acteurs, à la simplicité des situations, confère à l'entreprise une force qui suffit à la mouvoir et à nous émouvoir.

Terrains d'invention

Beaucoup de compagnies pourraient revendiquer ce principe de cohérence, qu'elles se résument à un individu (Philippe Ménard, parmi d'autres), qu'elles composent un genre de famille (les Moralès, déjà cités), de collectif (Anomalie) ou de troupe (Convoi exceptionnel), ou bien qu'elles rassemblent une large distribution (tels les cirques Plume et Baroque). L'expression *work in progress* traduite en français branché par « chantier », signifie à la fois travail en cours et œuvre en devenir. Galvaudée dans tant de cas où elle ne désigne que des épreuves d'atelier, elle convient à merveille au processus de production que le campement implique et dont il résulte également, avec ses longs intervalles et ses points fixes.

Ce n'est pas un hasard si François Tanguy et ses amis ont choisis pour titre « le Campement », afin d'embrasser l'association de la Tente où se jouent les pièces du Théâtre du Radeau, avec la Baraque d'Igor (de la Volière Dromesko), le Tonneau (entresort) de Branlo et Nigloo, un chapiteau pour la soupe, la musique et la conversation, mais aussi la conjonction d'essais, de rencontres et de forums que ces rapprochements rendent possibles aux portes d'une ville.

Dans leur domaine provisoire, les artisans du cirque d'aujourd'hui entretiennent avec des fortunes diverses cette joyeuse confusion qui dément les divisions d'usage entre création et diffusion, action culturelle et formation, gestion et promotion, accueil du public et prestation de services. En cela, ils se distinguent de leurs collègues du théâtre et de la danse, si souvent assujettis à la hiérarchie des actes de composition ainsi qu'à la chronologie des stades de réalisation. Mais ils se rapprochent de leurs cousins des arts de la rue, autres routiers de la polyvalence et de l'itinérance. Enfin, ceux qui se nomment circassiens rejoignant leurs aînés de la balle lorsqu'ils pratiquent sur le champ – c'est-à-dire sur le terrain et sans délai – leur mission de transmission à l'égard des plus jeunes, des collégiens du voisinage à leurs propres enfants, embarqués avec eux dans l'équipée.

¹ Alexandre Romanès, *Un peuple de promeneurs* Le temps qu'il fait, Cognac, 2000, p.68

² Ibidem, p.11

³Voir Olivier Razac, Histoire politique du barbelé, la prairie, la tranchée, le camp, La Fabrique éditions, Paris, 2000

⁴ *Carnet de cirque*, Cathy Beauvallet et Manu Reisch / Que-Cir-Que, Éditions Gallimard, Paris, novembre 2001

⁵ Une vie de cirque, documentaire, La Huit production, 2000

Traditions du cirque en occident

*Pascal Jacob,
historien et scénographe des arts du cirque*

Le cirque dans son acception moderne, une piste circulaire où sont présentés des acrobates, des clowns et accessoirement des animaux dressés, est né au dix-huitième siècle. Issu à la fois de l'académisme équestre et des pratiques saltimbanques en vigueur sur les champs de foire, il se codifie en quelques décennies et offre à un public plutôt bourgeois des spectacles fondés sur la diversité. Ses codes de représentation reposent sur une extrême hétérogénéité des formes, offrant à l'ensemble du spectacle une liberté toujours inhabituelle en matière d'arts vivants. En effet, l'ordre de passage des différents numéros ne repose guère sur une autre logique que celle de l'alternance d'émotions ou de sensations. Dès lors, il importe peu de faire figurer le jongleur avant les chiens savants ou après la cavalerie.

C'est sans doute ce qui éloigne le plus le cirque de la forme théâtrale, fondée sur une continuité et sur un échange entre des acteurs confrontés à l'obligation d'offrir sang et chair à des personnages. L'imperméabilité constitutive du cirque renforce alors encore davantage l'individualisme des artistes et le spectacle ainsi produit se lit de plus en plus au travers d'une logique de simple répartition spatio-temporelle précise et calculée. Chacun assume sa partie et l'apparent désordre suscité par la multiplication de l'offre spectaculaire trouve sa résolution dans la parade finale, ultime et véritable artifice restaurateur d'une harmonie sinon pour le moins hypothétique.

Constamment attentif à l'évolution de la courbe de ses succès économiques, au gré de ses évolutions successives, le cirque s'est toujours emparé d'éléments *a priori* disparates, mais qui lui ont permis de se formaliser toujours davantage et d'ancrer son existence et ses développements dans l'imitation plutôt que dans la création. À la fois largement inspiré par la danse classique et le théâtre, efficace copieur de la nature et ardent récupérateur d'inventions techniques, la force du cirque repose justement sur cette faculté extraordinaire d'assimilation d'éléments extérieurs au point de les transformer en puissants symboles de sa propre forme. Le rideau rouge, le tutu de l'écuyère, le chapiteau, les étoiles peintes et le clown sont désormais des images récurrentes d'un certain cirque. Plusieurs d'entre elles ont d'ailleurs joué le rôle de catalyseur lorsque le *nouveau cirque*

s'est penché sur des possibilités de transgression du modèle traditionnel et qu'il s'est offert quelques féroces plaisirs en matière de détournement.

En matière de cirque, le dix-neuvième siècle et la première partie du suivant jouent avec des codes de définition ancrés dans l'Antiquité et la Renaissance comme la curiosité, la violence, la surprise, l'exotisme, la couleur. C'est un siècle de fondations, au cours duquel apparaissent le trapèze volant, l'auguste, l'écuyère en tutu, le dressage des fauves et la récupération érigée en système pour les techniques nouvelles et certaines formes artistiques. Formalisé originellement en fonction d'un animal emblématique, le cheval, le cirque s'est ensuite attaché à modifier ses structures internes pour parvenir à une synthèse de ce que le monde pouvait fournir en termes d'exceptionnel, de curieux et d'exotique.

Creuset d'images témoins, le cirque s'est très vite positionné comme le meilleur réceptacle pour ce que l'univers avait à offrir d'édifiant aux habitants des contrées les plus éloignées les unes des autres. C'est sur sa piste que les animaux considérés comme sauvages ont échoué lorsqu'il s'est agi de les montrer sous leur meilleur jour, c'est-à-dire soumis et largement humanisés. De ce point de vue-là, le cirque s'est sans doute plu à jouer un rôle pédagogique, offrant sous ses bâches un raccourci saisissant de la diversité de la Création. Et de fait, lorsque l'on qualifie les ménageries attachées aux grands cirques ambulants du vingtième siècle, les mots de « paradis terrestre reconstitué » ou d'« arche de Noé revisitée », reviennent de façon récurrente dans les termes publicitaires.

Le cirque moderne s'est donc bâti sur une logique d'agrégats variés, sans véritable logique compositionnelle et, avec le recul de deux siècles de mutations et d'hésitations, son évolution peut vraiment se lire sur un rythme de fractures et de ruptures, offrant une vision esthétique profondément morcelée, à l'image sans doute de ce que les fondateurs de la forme originale souhaitaient finalement obtenir. Tout pourrait donc être pour le mieux dans le meilleur des mondes si le cirque, par son excessive ouverture justement à toutes les formes esthétiques, n'avait généré à son tour ce qu'il faut bien qualifier désormais comme une profonde révolution structurelle et esthétique. L'apparition du chapiteau vers 1825 aux États-Unis va bouleverser les règles d'un jeu de plus en plus fragile. La mobilité, la rapidité d'installation d'une salle de spectacle complète, la liberté de monter la tente au hasard des étapes et la possibilité surtout de travailler n'importe quand, vont remettre en cause la nécessité des cirques en dur. Un grand nombre d'entre eux sera d'ailleurs construit et détruit avant la fin du dix-neuvième siècle...

Le public va changer lui aussi et devenir plus populaire, moins exigeant sur la qualité des exercices équestres mais surtout avide de nouveautés et d'attractions sensationnelles. L'apparition de l'exotisme notamment, va faire des ravages et les animaux dressés vont devenir vers 1880 un élément essentiel de la représentation. De la démonstration de prouesses humaines obtenues à force de travail et de répétitions, le cirque va passer à un enchaînement de moments d'exhibition pure, fondés sur la simple présence de bêtes inconnues. Cette multiplication frénétique des lions, tigres, léopards, hyènes et autres éléphants va ainsi, sans aucun doute, provoquer une première mort virtuelle du cirque. Toutefois, en contrepoint d'une telle constatation, il convient de préciser que ces bêtes devenues savantes ont sans doute également contribué à éviter la disparition réelle d'une forme spectaculaire déclinante et déjà dans l'incapacité

de se renouveler. L'annexion d'une jungle soumise est peut-être à ce moment précis la meilleure réponse que le cirque pouvait apporter à la désaffection du public pour des jeux équestres auxquels il n'adhère plus.

La transformation d'un cirque originel, quelles que soient les branches d'un hypothétique tronc commun, en *arts du cirque* est symbolique, ne serait-ce que pour le mot *art* qui fait basculer le divertissement dans d'autres champs d'images et de sensations. La reconnaissance, si proche de la renaissance, permet aux arts du cirque donc de renouer avec des origines infiniment plus lointaines que la poignée d'ancêtres issus du dix-huitième siècle. Séculaires et multimillénaires, l'acrobatie, le jonglage et l'utilisation de la dérision s'affranchissent de ces deux siècles d'existence où le cercle les a magnifiés pour reconquérir une autonomie en devenant justement, et peut-être simplement, des arts du cirque. Ni plus, ni moins, mais surtout capables d'exister en toute indépendance. La piste ne les retient plus et une seule technique peut désormais nourrir un spectacle entier, créant une rupture franche avec la conception additive qui a toujours prévalu en matière de cirque. Alors, oubli des références, révolution ou simple écho d'anciens jeux sacrés qui, devenus profanes, s'accordent une nouvelle existence en marge des chapiteaux et des places publiques ?

Le nouveau millénaire sera sans doute celui de la redéfinition d'un spectacle bien vivant. Un nouvel espace d'enjeux où le cirque, quelles que soient ses formes, à toutes les raisons d'espérer trouver sa place, ne serait-ce que parce qu'il accompagne implicitement depuis toujours les hommes dans leurs évolutions et représente, parfois beaucoup mieux que d'autres formes spectaculaires, un reflet précis de l'humain et de sa destinée.

À l'école de la piste

*Robert Abirached,
professeur émérite de l'université Paris X – Nanterre,
écrivain*

Si l'on s'en tient à l'image la plus communément admise du cirque, il ne saurait avoir affaire qu'à l'éducation physique et sportive. De toute évidence, sa tradition privilégie la performance et la prouesse, en juxtaposant des numéros qui font étalage de virtuosité dans des disciplines diverses. À défaut de records et de compétitions, il offre une échelle bien établie des difficultés dans la conception et dans l'exécution des tâches et il tient à jour une histoire des innovations et des progrès dans chacune des techniques qu'il met en avant.

Ce qui rapprocherait cependant le cirque du théâtre, considéré comme un art où, des images de la représentation, naît une autre vision du monde et des hommes, c'est, à première vue, la place qu'il fait aux numéros de clowns, héritiers d'un comique populaire immémorial, de Plaute à la commedia dell'arte et du théâtre de foire à la pantomime du XIX^{ème} siècle. La piste exhibe ainsi les mille et un avatars des rapports maître et valet, bourreau et victime, riche et pauvre, mais aussi les aventures burlesques et dérisoires des hommes aux prises avec les objets, défaits par la société, bafoués par la vie. On pourrait noter, d'autre part, que le cirque a toujours alterné, dans ses scènes de virtuosité, performances physiques et prouesses mentales, si l'on veut bien admettre que le dressage des animaux s'apparente à une démarche intellectuelle, voire poétique, qui introduit l'animal dans un univers de jeu, où il tient les rôles de l'adversaire, du complice ou du rival de son présumé maître, au risque toujours renouvelé des ratés de l'apprentissage ou des imprévus de l'exécution.

Il n'en reste pas moins que rien de tout cela ne saurait désigner la pratique du cirque comme un outil d'apprentissage artistique. Il faut aller plus loin et oser un autre rapprochement avec le théâtre, tel qu'il a été plus ou moins clairement formulé depuis une quinzaine d'années par une nouvelle génération de circassiens. On s'apercevrait alors que le théâtre moderne s'est intéressé tout au long du XX^{ème} siècle au langage du corps et a revendiqué sans relâche de mettre en œuvre les capacités d'expression du geste, du mouvement et de la voix, autant et plus que les ressources de la parole articulée. Malgré une tradition tenace, qui a habitué les spectateurs de théâtre à privilégier l'émotion à caractère psychologique et la production d'un sens utile, les propositions avancées naguère par Gordon Craig, Adolphe Appia et les initiateurs de la

danse moderne sont tout à fait intégrées sur la scène d'aujourd'hui. Si bien que l'on peut mettre en avant, au service de l'éducation artistique, une pédagogie de l'expression corporelle, dont le cirque est l'un des tenants, comme n'ont pas manqué de le remarquer certains réformateurs de la scène, comme Vsevolod Meyerhold ou Jacques Copeau.

Le corps au travail

Sans refaire l'histoire de la représentation dans les temps modernes, ni passer en revue les étapes de l'irruption du corps sur la scène européenne, on peut retenir trois définitions de la grammaire corporelle qui peuvent nous être utiles ici.

Voici d'abord Meyerhold, qui, dans les années vingt du siècle dernier, veut renouer explicitement avec un théâtre purement théâtral, qui ne raconte rien d'autre que lui-même et qui sache assumer toutes les conventions du spectacle. C'est en observant les acrobates, les funambules, les montreurs de marionnettes, mais aussi les sportifs et les champions de la course ou du lancer que Meyerhold a établi le signalement de l'acteur des temps nouveaux, qui travaille avec son corps, modelé par de patients exercices et par l'exercice continu de l'effort musculaire, de telle manière qu'il s'est assimilé la fonction performative et spectaculaire de la tradition foraine. En établissant les règles de la biomécanique, le metteur en scène a en effet conscience de renouer avec les valeurs populaires, qui ont toujours intégré les diverses dimensions de ce que Mikhaïl Bakhtine a appelé le « bas corporel », mais il veut du même coup jeter les bases d'un théâtre définitivement matérialiste, en consonance avec les objectifs d'une Révolution qui prétend construire de toutes pièces un homme nouveau. Ici, l'émotion naît de la sensation corporelle, elle-même préparée, provoquée et modelée par des exercices qui supposent des aptitudes acrobatiques et un travail collectif. La stylisation et la rationalisation du mouvement, chez Meyerhold, veulent refléter un autre mode de vie et offrir au monde du travail son expression privilégiée.

Deuxième exemple, Antonin Artaud, pour qui il ne s'agit pas de s'enfoncer dans l'épaisseur de la matière en déniait à l'esprit ou à l'âme leur existence et leurs droits, mais de traverser cette matière par un geste métaphysique, pour atteindre à une vérité innommée du monde et à une réconciliation de l'homme avec sa pensée. Liée à l'histoire personnelle d'Artaud, sa recherche n'en est pas moins importante pour le théâtre même. Sa théorie, inspirée au début par les dramaturgies extrême-orientales, est soucieuse au premier chef de reconstituer le trajet physique des émotions à travers l'écheveau des nerfs et le tracé de l'appareil musculaire. Elle veut aider à naître un acteur qui soit un « athlète affectif », pour qui la performance corporelle représente le signe et la manifestation d'une expérience morale, d'une émotion qui ébranle tout l'être, indiciblement, comme on l'aperçoit à travers la pratique de certains arts martiaux.

Troisième exemple, enfin, la formation du comédien, telle que l'a entendue Jacques Copeau et mise en pratique, avec les comédiens-routiers, Léon Chancerel : il n'est guère question, ici, d'exclure le langage, mais le texte ne peut être servi qu'à partir d'une connaissance et d'une maîtrise du corps et du mouvement, obtenues par une pratique intensive du jeu masqué, de

l'improvisation, de la recherche du rythme et du travail sur la voix. Le corps, porteur d'une expressivité extrêmement riche, est un outil capital mis à la disposition du poète, comme le voulaient Emile Jaques-Dalcroze et Paul Claudel. J'ajouterai que c'est à partir de ces prémisses qu'Étienne Decroux, puis Jacques Lecoq ont bâti leur pédagogie. Je les cite ici pour saluer leur mémoire et leur exceptionnel apport au théâtre d'aujourd'hui, bien qu'ils ne concernent notre sujet que de loin : personne n'a mieux montré qu'eux la capacité imaginative et poétique du corps humain.

Un nouveau rapport au monde

Si, de toute évidence, le cirque et le théâtre peuvent avoir en commun un semblable vocabulaire corporel, il est tout aussi certain que les enseignements artistiques introduits dans les collèges et les lycées ne visent pas à préparer de futurs professionnels pour les métiers du spectacle. Il s'agit donc de définir ce qu'on peut attendre de la pratique des techniques circassiennes pour la formation de la personnalité des adolescents. Je répondrai d'un mot, sans aucune hésitation : elles sont susceptibles de favoriser un nouvel usage du monde, qui rompe avec les perceptions coutumières et les démarches dominantes.

La pratique du cirque introduit d'abord un rapport singulier avec le temps et l'espace. L'artiste est appelé à se mouvoir dans un univers de fiction, qui ne reproduit ni les lieux de la société ni les configurations de la nature. La piste est close sur elle-même, dans un cercle qui limite les déplacements et canalise les conflits. Les objets qu'on y rencontre sont artificiels (élaborés de toutes pièces pour l'occasion) ou détournés de leur usage ordinaire. Acrobates, funambules, clowns, dompteurs jouent. Des scènes se succèdent, dont la temporalité ne renvoie à aucun référent extérieur. Des actions arbitraires se nouent, qui animent autant de séquences de fiction, sans que se pose la question du sens ou de l'objectif poursuivi. On assiste à un véritable retournement de la nature, méthodiquement privée de ses repères et de ses boussoles.

Il est vrai que le cirque limite ordinairement son ambition à la réussite de son jeu, dont les valeurs directrices sont la virtuosité, la perfection du geste, le défi jeté à la difficulté, le goût de l'extrême. Mais il propose à qui le pratique un premier apprentissage, qui est essentiel : celui de la prise de risque, qui ne peut être assumée que par le travail, lequel est seul à procurer la rigueur du geste, l'exactitude du mouvement, la force de l'attention. Oui, tout ici est fiction, mais tout ramène constamment à la réalité : dès qu'on entre en piste, on sait que la moindre erreur, la plus infime négligence, la plus petite ombre de désinvolture peuvent se payer très cher, en dommages lourds et parfois irréversibles. Le funambule ne perd jamais une perception aiguë de son corps, mais cette intensité même de la conscience est issue (et peut faire l'objet) d'un apprentissage précis. À partir de cette discipline, qui s'impose à tout numéro de cirque, il est possible de faire naître et de contrôler des émotions fortes, de susciter des images frappantes et belles, de faire surgir surprise et trouble : en un mot, d'accéder à l'ordre du symbolique, qui est celui de l'art, comme l'ont compris de jeunes circassiens, de plus en plus nombreux. L'art, pour ainsi dire, est ici donné en plus, après un dur passage par l'humilité et par l'austérité de l'effort.

Les fruits d'un enseignement

Outre le plaisir du jeu et la fierté des prouesses accomplies, qui croissent à mesure qu'augmente l'acquisition de savoir-faire pointus, l'enseignement des pratiques du cirque offre aux adolescents de véritables leçons de vie, dont il faut reconnaître qu'elles sont difficiles, aujourd'hui, à délivrer en termes de morale normative. Un tel apprentissage, tant il implique de maîtrise de soi et de persévérance, est une école d'énergie et de discipline, qui aiguisé à la fois la perception de soi et l'attention au monde extérieur. Il pourchasse l'à-peu-près, la pratique du bluff, l'inexactitude. Il incite chacun à mieux gouverner son rapport à autrui et à respecter les tâches et les responsabilités de chaque membre du groupe. Voilà, en un mot, qui va, selon toute apparence, à l'encontre des incivilités dont on a tant à se plaindre aujourd'hui, de la facilité dont notre société est friande, du mépris de l'effort et du travail que l'on dit si fort en vogue.

Plus subtilement, l'enseignement du cirque permet aux adolescents de faire l'expérience intime de cet autre rapport au temps et à l'espace dont j'ai parlé un peu plus haut et, par là même, de se promener entre fiction et réalité en toute conscience des choses. Il leur devient également loisible de s'affranchir des modèles dominants et d'expérimenter d'autres codes de comportement que ceux qui sont imposés par la vie sociale.

Resteraient à établir les grandes lignes d'une didactique, interdisciplinaire par définition, qui soit à même de programmer et de mener à bien une telle ambition pédagogique. Comment former les formateurs pour tirer le meilleur profit des possibilités ainsi offertes ? C'est une tâche aussi difficile qu'urgente, à laquelle on s'attelle aujourd'hui en divers lieux. Si elle devait échouer ou être abandonnée en cours de route, il serait sans doute plus sage de cantonner l'enseignement du cirque à l'école au domaine du sport, où l'on ne manque pas de professeurs compétents et attentifs.

Robert Abirached a récemment publié « La crise du personnage dans le théâtre moderne » (reéd. Gallimard, Paris, 1994) et « Le théâtre et le prince » (Plon, Paris, 1992). Ancien directeur du théâtre et des spectacles du ministère de la Culture de 1981 à 1988, il a été à l'origine de la fondation du Centre national des arts du cirque.

Bibliographie

Albums pour tout-petits

De 3 à 6 ans

Cirque Mariano / P. Spier.- École des Loisirs, 1992 (3-5 ans)

Entrons dans l'univers du cirque ! Les nombreuses illustrations permettent un travail d'observation, le vocabulaire élaboré et très précis sur le monde du cirque finit par nous donner l'impression d'en faire partie... Un livre qui foisonne de détails.

Clown / Q. Blake.- Gallimard Jeunesse, 1995

Une brassée de vieilles poupées jetée dans une poubelle... Un clown s'en extrait. Il recherche désespérément de la compagnie et quelqu'un qui veuille bien sauver ses frères d'infortune... Un dessin sans texte d'une vivacité extraordinaire. Beaucoup de tendresse aussi.

Eugénio / M. Cockenpot, L. Mattotti.- Seuil Jeunesse

Le grand, l'irrésistible clown Eugenio a perdu son rire. Ses amis du cirque vont déployer tous leurs talents d'artistes pour l'aider à le retrouver. Des illustrations envoûtantes, aux couleurs chaudes et éclatantes emportent le lecteur dans un monde du cirque peuplé d'êtres irréels.

Etoile / A. Mets.- École des Loisirs, 1995

Qu'il est sot, cupide et méchant, ce directeur qui préfère le grand clown blanc au minitrompettiste Etoile. Pourtant, le petit chat était heureux dans ce cirque, entouré de ses amis. Son talent, sa générosité et sa poésie doivent pourtant laisser la place au clinquant m'as-tu-vu. Etoile connaît donc les affres du chômage : humiliation, solitude, misère. Mais la deuxième partie de l'album, lumineuse de courage, d'optimisme, de solidarité et de justice enchantera les enfants, à qui Alan Mets sait parler sans hypocrisie et avec intelligence.

Les clowns / L. Varvasovszky.- Folio benjamin, Gallimard Jeunesse, 1997

Parfois de curieuses fleurs sortent du sol et s'épanouissent en clown. Attention ! Sur la plaine enneigée, dans le silence total, leur spectacle va commencer.

Vous n'avez pas vu mon nez ? / A. Louchard.- Zéphyr, Albin Michel

Il joue, il saute, il cabriole, il est clown, un vrai clown avec un nez bien rond, bien rouge, jusqu'au jour où... Nez en moins, le clown n'est plus...

Clown / Elzbiéta.- Pastel, École des Loisirs, 1994 (0-3ans)

Au matin, Petit Clown se réveille. Ouf, ce n'était qu'un cauchemar. Ses compagnons et ses accessoires ne se sont ni envolés, ni sauvés...

Amédée / A. Krings.- Lutin poche, École des Loisirs, 1990 (3-5 ans)

Amédée n'est pas très doué pour la piste, mais comme pompier, bravo !

Bela étoile de cirque / H. Coby.- Nord-Sud

Au cirque, Bela remplacera pour un soir le cheval malade...

Chico le clown amoureux / Yvan Pommaux.- Lutin poche, École des Loisirs,

Son numéro de clown triste serait-il le meilleur ? Entre rire et larmes...

Angélo / Q. Blake.- Petite Bibliothèque, Calligram

Angélo et sa famille sillonnent les routes d'Italie, montant et démontant leur chapiteau. Heureux et unis, ils déclenchent à chaque spectacle l'émerveillement du public. Équilibristes émérites, Angélo et ses frères délivreront même la malheureuse Angéline, séquestrée et exploitée par son oncle. Dès lors, elle vivra des jours heureux. Le trait vif et alerte du dessin de Quentin Blake apporte beaucoup d'humour à son texte.

Le cirque mammy-fair / Merline.- École des loisirs, 1992 (3-5 ans)

De superbes illustrations pour évoquer la magie du cirque.

Les clowns / M. Lutz.- École des Loisirs, 1972 (0-3 ans)

Monsieur Loyal et tous les clowns en pâte à modeler sur fond noir.

L'édrédon / A. Jonas.- Lutin poche, École des Loisirs, 1985 (3-5 ans)

Un édrédon en patchwork se transforme. Un cirque apparaît...

Tu seras funambule comme papa / F. Stehr.- Lutin poche, École des Loisirs, 1990 (5-7ans)

Papa veut, fiston ne veut pas. Tous deux rêvent. Le clown qui sait toutes les détresses, trouve la solution. Pépito le petit ours fera sur la corde un merveilleux clown musicien.

Le voyage d'Orégon / Rascal, L. Joos.- Lutin poche, École des Loisirs, 1993 (5-7 ans)

L'instant est grave : l'ours Orégon, après de nombreuses années de captivité dans un cirque, décide de finir sa vie dans la grande forêt. Son ami, Duke le clown, l'accompagnera sur le chemin de la liberté. Voilà un livre authentique et essentiel où sont abordés avec tendresse, émotion et poésie de grands thèmes comme la liberté mais aussi l'amitié, la fidélité, le droit à la différence, l'entraide.

Mon ami le clown / Pio.- Magnard

Comme dans un rêve, le clown du tableau emmène Etoile au cirque.

La nuit de l'étoile d'or / Elzbiéta.- Pastel, École des Loisirs, 1993 (3-5 ans)

Par une nuit magique, l'étoile d'or conduit trois petits lapins au cirque.

Quand le clown dit non / M. Damjan, J. Wilkon.- Nord-Sud

Le clown et ses amis quittent le cirque pour en fonder un autre.

Romans "junior"

De 7 à 11 ans

Le lion magicien / C. Missonnier.- Livre de poche jeunesse, Hachette, 1997

Léo le lion et Koffi, l'enfant noir, ont en commun une rupture familiale. Le vieux dompteur, ami du lion, est mort, Koffi subit l'agressivité de son beau-père. Chacun a fui. Ensemble, ils vont construire une nouvelle vie semée d'embûches, mais leur courage n'a d'égal que leur solidarité. Où l'on pourra aborder le thème de l'exclusion.

La fille du cirque / Nunes ; M. Gard.- Castor poche, Flammarion, 1998

Après la mort accidentelle de ses parents équilibristes, sa grand-mère, riche et puissante, l'arrache au cirque et à ses amis. Le jour viendra-t-il où Maria pourra choisir son propre

destin ?

La valise oubliée / J. Teisson.- Syros, 1998

Chez Johan, tout va mal depuis l'accident de son papa. Alors, pour ne pas traîner à la maison, Johan fait le clown tous les mercredis dans une petite troupe. Ce n'est pas que ça lui plaise, mais de toute façon depuis que papa a perdu son pied, Johan, lui, marche à côté de ses pompes. Jusqu'au jour où, sa troupe se produisant dans un hôpital d'enfants malades, Johan, clown malgré lui, voit le sourire exploser dans leurs yeux. Une belle histoire optimiste où l'on découvre que sans le regard positif des autres, vivre est très difficile.

Le cirque Manzano / L. Murail.- Neuf en poche, École des Loisirs, 1992

Fred pense que le numéro du magicien Manzano, "c'est du chiqué"...

Le nain et la petite crevette / E. Sanvoisin ; Revena.- Demi-lune, Nathans, 1997

Maxime est petit, très très petit pour ses onze ans, et tous les jours il doit faire sa piqûre d'hormones de croissance. Et puis, il rencontre "Petite Crevette", minuscule fildefériste dans un cirque itinérant (voir Citrouille n°15).

Monsieur Personne / M. Morpurgo.- Gallimard jeunesse, 1996

Nous sommes à Londres. La guerre vient de finir. Parce que le monde entier semble le trahir, Harry se réfugie souvent dans les ruines interdites de la maison d'à côté. Un jour, il rencontre le signor Blondini, vieux directeur d'un cirque itinérant. Un chimpanzé l'accompagne. Mais qui est Monsieur Personne, formidable clown blanc dont le regard ne se fixe sur rien et qui réalise son numéro avec Oky, le même chimpanzé ? Harry, avec l'amitié, trouvera-t-il enfin sa vraie place à la maison ?

Kerri et Megane et Les transmiroir / K. Aldany.- Pleine lune, Nathan, 1996

Un roman de science-fiction où l'on retrouve les héros des "Mange forêts". L'action principale se déroule au sein d'un fabuleux cirque intergalactique.

Le clown et la belle cuillère / A. Sibran ; T. Christmann.- Milan, 1995

Dans une banlieue lugubre, un clown vient déranger les enfants qui traînent leur ennui le long des couloirs du méga-hyper-ultra-super-marché. Ils se lassent tous très vite de ses pitreries pitoyables et de ses promesses de spectacle prochain. Tous, sauf une petite fille qui va remuer ciel et terre pour que le rêve vienne déchirer les nuages au-dessus de la cité.

Emile bille de clown / J. Hoestlandt ; U. Wensell.- Bayard-Centurion, 1995

Emile est né avec un nez rond et rouge comme celui d'un clown. En vrai clown, il fait rire tout le monde ! Mais, Emile aimerait bien qu'on le prenne au sérieux...

Léopold préfère les fauves / G. Le Touze ; S. Bloch.- Mouche en poche, École des Loisirs, 1992 (7-9 ans)

Parce qu'il les voit au cirque, Léopold veut un tigre à la maison...

BD "junior"

De 7 à 11 ans

L'Abysses aux étoiles et Sots périlleux / Corteggiani ; Bercovici.- Dupuis, 1992

Que de gags au "Grand Panic Circus"...

Le cirque Bodoni / Peyo ; Gos.- Dupuis, 1990

Une aventure de Benoit Brisefer dans le monde du cirque...

Panique au cirque / Delafosse ; Y. Pommaux.- École des Loisirs, 1986 (7 à 9 ans)

Une bande dessinée dont le lecteur est le héros.

Public "ado"

La grande parade du cirque / Jacob.- Découvertes Gallimard, 2001

Un historique très complet et illustré.

Si j'étais clown / C. Loupy ; I. Loupy.- Casterman, 1997

Techniques, trucs, tours et costumes.

Documents d'exercices pratiques

Comptines sous le chapiteau / F. David ; P. & M. Rozier-Goudriaault.- Actes Sud Junior

De monsieur Loyal aux garçons de piste, de l'ours polaire au chimpanzé espiègle, du trapéziste au funambule, le monde du cirque en vers...

Entrées clownesques / T. Rémy.- Scènes ouvertes, L'Arche, 1983

Pour la première fois, un recueil d'authentiques sketches de clowns, à lire et à jouer avec les copains. Un livre qui a ses fidèles : "Quand j'avais 8/9 ans, un adulte m'aidait à monter les sketches, où je jouais seul les plus simples, comme les chapeaux écrasés. Après, vers 12-13 ans, je me suis servi d'Entrées clownesques pour donner des spectacles. Pas besoin de beaucoup de mémoire, ni d'être un grand acteur. Les répliques sont courtes, et il y a des indications détaillées de mise en scène, de costumes ou d'accessoires - crème à raser comprise pour Le Barbier ! J'avais du succès : le rire, c'est un plaisir communicatif. Aujourd'hui, j'utilise ce livre avec les enfants que j'encadre et ça marche toujours autant." Loïc Legall

En piste ! Heures bonheurs, Casterman

Exercices précis, clairement expliqués et illustrés. Rudiments de l'art du cirque enseignés aux enfants de 5 à 12 ans.