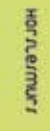
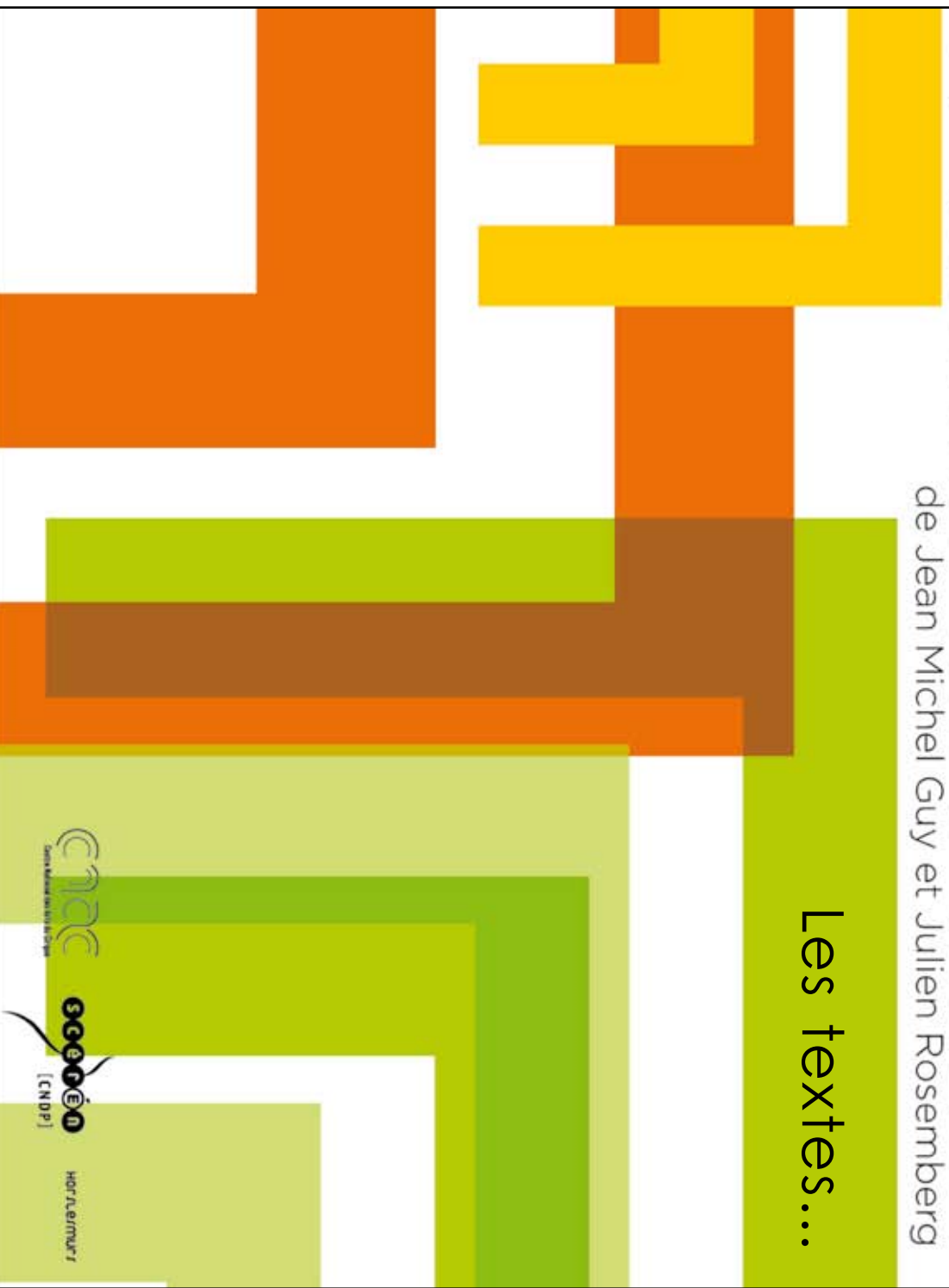


# LE NUANCIER DU CIRQUE

de Jean Michel Guy et Julien Rosemberg

Les textes...



## O. Un genre en éclats

Il est vain de définir le cirque. Ce qui importe, c'est que des gens disent en faire et que d'autres les reconnaissent comme artistes de cirque. Personne ici n'aura jamais raison ni tort : ni ceux pour qui la raison d'être du cirque c'est la piste, ni ceux qui pensent pouvoir faire cirque de tout ; ni les défenseurs de la pureté originelle, pour qui le cirque naît à cheval, ni ceux qui plaident pour sa pluridisciplinarité ; ni l'animateur de télévision qui montre au monde l'incroyable rareté des talents humains, ni les inconditionnels de la vie en caravane, ni encore le clown de rue qui perturbe la circulation dans l'espace public.

Traditionnellement, le cirque se reproduisait dans les familles de cirque, d'une génération à l'autre. La prolifération des écoles de cirque et de clown comme l'essor du jonglage en amateur ont ouvert une alternative au mode classique de transmission. Mai 68 et la politique culturelle, dix ans plus tard, ont fait le reste : un « Nouveau Cirque » est né, sans animaux, pamphlétaire et théâtral. Puis, au milieu des années 1990, est apparu un cirque contemporain, encore plus enclin aux mélanges et qui cherche ses racines plus volontiers dans l'histoire de l'art que dans celles du cirque.

Plus indéfinissable que jamais, le cirque est un espace de création en pleine effervescence depuis 30 ans.

Son évolution artistique récente se caractérise par l'augmentation sans précédent du nombre des spectacles et la variété croissante des formes. Le genre canonique a volé en éclats, sous l'effet d'une remise en question des conventions qui le fondaient jusqu'alors. La redéfinition du cirque s'opère dans quatre directions : multiplication des espaces de représentation, développement des spectacles monodisciplinaires, apparition de nouveaux principes d'écriture et diversification des effets esthétiques.

### DVD 1 - UN GENRE EN ECLATS

#### I. Le cirque canonique

Ce qui rend complexe la lecture du cirque actuel tient en grande partie à la puissance de son imagerie traditionnelle, qui traduit une vision galvaudée de son passé. Au cirque, la référence à la tradition prend des formes étonnamment différentes, qui vont du grand spectacle pluridisciplinaire sous chapiteau à l'esthétique foisonnante au spectacle artisanal modeste, convivial, d'inspiration foraine ou gitane.

Cependant, malgré cette apparente diversité, un certain nombre de caractéristiques communes tendent à unifier le cirque dans les représentations collectives et en forgent une image canonique.

Ainsi, la piste est sa raison d'être et le chapiteau son espace obligé.

Sa dramaturgie est fondée sur la notion de prouesse et s'incarne dans deux formats codifiés : le numéro et le programme.

La variété des numéros et des « fondamentaux » (clown, acrobatie, dressage, etc.) y est obligatoire.

Enfin, l'esthétique du cirque canonique présente des effets dominants tels le rire, l'émerveillement et la peur, et quelques signes récurrents, comme l'omniprésence du rouge et du brillant même s'il n'en a pas le monopole.

L'image de ce cirque se rapproche en effet de genres comme le music-hall et le cabaret et de pratiques acrobatiques ou sportives qui se déroulent aux quatre coins du monde.

#### I.1. Le cirque à grand spectacle

Le cirque à grand spectacle est l'héritier des grandes pantomimes qui ont traversé le 19<sup>e</sup> siècle et la première partie du 20<sup>e</sup>, mais également des spectacles qui se jouaient dans les cirques en dur, nombreux avant la seconde-guerre-mondiale en Europe Occidentale.

Ce cirque à grand spectacle présente, le plus souvent sous chapiteau, un programme de longue durée, c'est-à-dire une succession de numéros virtuoses venus des quatre coins du monde. Allant crescendo, ces numéros sont agencés de telle sorte que le public soit toujours placé en état d'alerte émotionnel face à une grande variété de performances, comme la jonglerie, l'acrobatie, le dressage d'animaux, la voltige aérienne, sans oublier les reprises clownesques. Les émotions recherchées ne visent pas la nuance, elles sont radicales : le rire, l'émerveillement et la peur. Une savante juxtaposition de signes, quasi-immuable, est orchestrée pour éveiller les sens des spectateurs : la piste circulaire où les regards se croisent, la profusion des signes visuels étincelants, les signes sonores omniprésents grâce à la musique des cuivres et des percussions, mais aussi les signes olfactifs, les odeurs de la sciure et des animaux se mêlant aux parfums des confiseries proposées à l'entracte. La présence d'animaux sauvages reste emblématique du cirque à grand spectacle, même si certains cirques de ce type tendent à s'en affranchir.

## I.2. L'imaginaire forain

Avant la création du cirque moderne, à la fin du 18<sup>e</sup> siècle, les artistes pratiquant les spécialités que l'on dit aujourd'hui « de cirque » exerçaient leurs talents principalement dans les foires et les marchés. Pourtant, aujourd'hui, l'imaginaire forain se réfère non pas à cette période-là mais plutôt à la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle.

En effet, entre-temps, au 19<sup>e</sup> siècle, le cirque et le monde forain se sont peu côtoyés. Mais au début du 20<sup>e</sup> siècle, l'avènement du chapiteau en Europe a créé une nouvelle forme d'itinérance qui a opportunément réinvesti les foires de villes et de villages.

De nos jours, nombre d'artistes revisitent cette époque. Pour cela, ils emploient des matériaux simples, voire frustes, qui évoquent l'imaginaire du cirque presque misérabiliste qu'a forgé la peinture au 20<sup>e</sup> siècle.

Ils jouent d'instruments facilement transportables comme les cuivres, réunis en fanfare, ou encore l'accordéon, le « piano du pauvre ». Ils présentent des animaux du quotidien (souvent de la ferme) et utilisent leur nomadisme, un mode de vie aujourd'hui marginal, comme d'un ressort spectaculaire permettant d'introduire un décalage.

Certains artistes poussent même la référence plus loin, en préférant le palc au chapiteau, ou bien en montant des entresorts où se mêlent la magie et l'exhibition de phénomènes monstrueux.

## I.3. Et cela, est-ce du cirque ?

Le cirque a longtemps trouvé ses sources d'inspiration en se saisissant des avancées techniques de son temps. Il a aussi volontiers emprunté des références culturelles partagées par le plus grand nombre, depuis la légende napoléonienne jusqu'aux images exotiques.

Enfin, il a incorporé des techniques spectaculaires qui lui étaient étrangères au départ, comme la magie, la danse ou le théâtre.

Cette perméabilité « tous azimuts » n'est pas à sens unique : le cirque a lui aussi fait l'objet d'emprunts de la part d'autres genres artistiques. La présence d'artistes de cirque est par exemple attestée au théâtre durant l'entre-deux-guerres et l'est à nouveau aujourd'hui, notamment en danse. Par ailleurs, nombre d'entre eux exercent tout autant « en cirque » que sous d'autres cioux.

Le cirque n'est donc pas le seul à faire son miel de l'étrangeté physique ou sociale dans un registre spectaculaire. Cela saute aux yeux dans le cas du cabaret et des variétés, que l'on voit sur scène et à la télévision.

C'est également visible avec les grands spectacles féériques actuels et les événements de recomposition historique, tels les « sons et lumières ». Le cirque canonique n'a donc pas le monopole des spécialités qu'on lui prête. Les frontières du cirque avec d'autres genres peuvent ainsi paraître floues, d'autant que le cirque a bien des points communs avec le sport et certaines traditions acrobatiques non occidentales.

## II. Les espaces de cirque : de la rue à l'écran

Tout au long de son histoire, le cirque s'est ingénié à inventer ses propres espaces, comme la semi-construction (espace clos facilement démontable dans lequel le cirque s'est produit entre la fin du 18<sup>e</sup> siècle et celle du 19<sup>e</sup>), le cirque en dur et le chapiteau de cirque. Il a aussi investi des lieux qui n'avaient pas été conçus pour lui : du manège équestre aux salles de théâtre actuelles en passant par le théâtre élisabéthain et par le champ de foire.

Aujourd'hui, ses espaces de représentation sont plus variés que jamais. Le chapiteau est l'espace canonique du cirque mais son utilisation en Europe ne date que d'un siècle, contrairement à ce que l'on croit souvent.

Sous chapiteau, le dispositif scénique est le plus souvent circulaire. Il offre donc des angles de vue différents sur le spectacle tout en donnant aux spectateurs l'impression de former une communauté éphémère.

La rue est l'héritière du théâtre de tréteaux et du « palc », c'est-à-dire un espace non couvert et sommairement délimité. Elle présente une diversité de fonctions spectaculaires qui vont bien au-delà du seul divertissement.

Mais aujourd'hui, c'est en salle que se donnent les trois quarts des spectacles. L'utilisation de la scène a ouvert de nouvelles possibilités dramaturgiques aux artistes. Le rapport frontal tend par ailleurs à induire une distance face à ce qui se joue sur le plateau, parfois au détriment de la convivialité permise par le cercle. Enfin, l'écran devient un véritable espace d'expérimentation artistique en même temps qu'il bouleverse la définition du cirque comme spectacle vivant.

### II.1. Le chapiteau : un choix

Si le nouveau cirque des années 1980 avait battu en brèche la plupart des codes du cirque qu'on ne disait pas encore traditionnel, il avait cependant adopté le chapiteau itinérant. Or depuis les années 90, à peine 20 % des compagnies nouvelles jouent sous la toile. Les causes de cette évolution sont multiples : il y a les coûts générés par l'itinérance, la difficulté de s'installer dans les centres-villes. Il y a aussi l'évolution de la sociologie des artistes, qui sont formés dans des écoles et non en famille, et de plus en plus en contact avec les autres arts de la scène. La création sous chapiteau n'interdit pas la variété des formes. D'ailleurs certains artistes vont jusqu'à concevoir des chapiteaux différents pour chacun de leurs spectacles.

La plupart des artistes qui choisissent de jouer sous chapiteau mettent surtout à l'honneur une « esthétique du familier » : autrement dit la recherche de proximité avec les spectateurs, la familiarité des univers évoqués, la simplicité et la sobriété des moyens. Fidèles à une définition architecturale du cirque, ces troupes présentent généralement des spectacles pluridisciplinaires, qui sont joués sur une piste circulaire.

Parfois le chapiteau s'impose aussi pour de simples raisons techniques car certaines disciplines ne peuvent pas être présentées dans un autre espace.

## II.2. Le cirque-sur-scène

La très grande majorité des spectacles de cirque se joue désormais en salle et en frontal. La présentation en scène, dans la boîte noire d'un théâtre, face à un public le plus souvent assis, présente bien des avantages.

Elle rend d'abord techniquement possibles des installations ailleurs difficilement concevables. C'est le cas des scénographies utilisant la vidéo ou des éléments de décors volumineux. Elle permet aussi des jeux de lumières et de sons sophistiqués, des dissimulations-apparitions et autres effets illusionnistes.

Le rapport frontal influence également le jeu d'acteur et permet une transgression, fort prisée des clowns, du « quatrième mur », cette frontière invisible qui sépare la salle et la scène.

Enfin, il est économiquement plus facile, pour les compagnies de cirque, de tourner leurs créations dans un réseau très dense de théâtres.

Pourtant le choix de la salle n'est pas sans inconvénients. La scène impose des limites matérielles parfois rédhibitoires, comme la quasi impossibilité de tendre des fils et d'accrocher certains agrès aériens. Jouer dans un théâtre peut se payer du renoncement à un public populaire et varié. Il est en effet attesté que la fréquentation des salles de spectacles reste plus subordonnée à une certaine aisance économique et culturelle que celle du chapiteau de cirque.

## II.3. Le cirque-en rue

Historiquement, les arts du cirque sont d'abord des performances données dans l'espace public. Des disciplines très anciennes, comme le funambule à grande hauteur ou la jonglerie continuent de s'y produire, et certains petits cirques forains présentent toujours leur spectacle en palc, donc dans un espace de représentation de fortune. Et c'est, encore aujourd'hui, dans la rue que nombre d'artistes de cirque choisissent de faire leurs premières armes, devant un public réputé très exigeant. Le renouveau et la reconnaissance des « arts de la rue », à la fin des années 1970, ont en effet ouvert aux artistes de cirque un espace d'expression inédit. Ainsi, plus de 10% des compagnies de rue sont-elles constituées de circassiens.

Le choix de se produire en rue est presque toujours motivé par le désir de toucher un large public, libre d'aller et de venir, et qui ne paie pas pour voir. Trois grands effets, qui peuvent se combiner, sont généralement recherchés en rue par les artistes de cirque : l'ébahissement, qui peut même aller jusqu'à la sidération comme dans le cas des funambules à grande hauteur, l'apostrophe sociale voire politique, et la simple distraction conviviale.

L'espace public se prête particulièrement bien aux formes légères, en particulier aux solos de clowns et de jongleurs, qui ne nécessitent pas de grands moyens scéniques. Il permet aussi la déambulation et la présentation en plein jour, mais n'interdit pas les dispositifs complexes.

## II.4. L'écran des possibles

Le cirque n'est pas seulement un spectacle vivant. Après les écrans de cinéma et de télévision, il investit l'ordinateur, et, ce faisant, entre chaque jour davantage dans l'espace domestique.

Le film ne se contente plus de prendre le cirque comme un thème de documentaire ou de fiction parmi d'autres. Il est aussi un moyen, unique en son genre, de faire du cirque, c'est à dire de créer des gestes originaux et des effets esthétiques singuliers, ce qui va bien au-delà de filmer un spectacle de cirque. Souvent utilisées sur scène dans le cadre d'un spectacle, ces œuvres audiovisuelles existent désormais aussi de façon autonome. On peut les voir dans des festivals de films, sur Internet et demain sans doute, à la télévision et au cinéma.

Montrer l'invisible et créer l'impossible, telles sont les deux vertus principales de l'audiovisuel à l'endroit du cirque. Pour ce faire, toutes les ressources sont utilisées : du gros plan au travelling en passant par la caméra subjective ou la création assistée par ordinateur.

Montrer l'invisible consiste à dévoiler des gestes de cirque qui ne pourraient pas être réalisés dans les espaces du spectacle vivant, par exemple en décor naturel. Créer l'impossible, c'est s'affranchir des lois de la physique, plus encore que ne le font croire les artistes de cirque en spectacle vivant. A cet égard, les moyens informatiques actuels permettent d'inventer des acrobaties ou des jongleries dont l'étrangeté est surnaturelle et spectaculaire.

Évidemment les effets spéciaux ne suffisent pas à générer du cirque. Quand le cirque les utilise, c'est pour créer des gestes irréels qui l'évoquent manifestement.

## III. Du cirque aux arts du cirque

L'une des évolutions majeures du cirque est la multiplication, depuis les années 1980, de spectacles de longue durée qui ne mettent en oeuvre qu'une seule des spécialités du cirque, comme la jonglerie ou le clown. Ce mouvement a désormais gagné chacun des arts du cirque, jusqu'aux plus particuliers comme la corde lisse, le mât chinois ou le vélo acrobatique. D'ailleurs le spectacle de cirque monodisciplinaire est aujourd'hui la forme dominante et non plus l'exception. On est en somme passé du cirque aux arts du cirque.

Cette tendance est curieuse puisque les différentes disciplines de cirque sont en fait, pour la plupart, antérieures à la création du cirque. Avons-nous affaire à un retour aux sources ?

Cette évolution tient en grande partie à des raisons financières : la conjoncture économique rend en effet difficile la création de spectacles pluridisciplinaires réunissant un grand nombre d'artistes.

Mais l'autonomie nouvelle gagnée par chacune des disciplines procède aussi de la volonté des artistes d'affirmer la puissance expressive propre de leur art. La plupart de ces spectacles sont des solos et des duos. Toutefois, les années 2000 ont vu apparaître de grands ensembles de trapézistes, de jongleurs ou de fildeféristes : une tendance qui devrait contribuer, du reste, à inscrire cette évolution dans la durée.

### III.1. La pluridisciplinarité : une rareté

Le cirque canonique reposait sur la variété des disciplines présentées au cirque. C'est très rarement le cas des spectacles du cirque de création.

La principale raison est économique, car les coûts et la durée de création de spectacles pluridisciplinaires, qui emploient nécessairement un grand nombre d'artistes et impliquent presque obligatoirement le chapiteau, sont considérablement plus élevés que la production de solos conçus pour les salles ou pour la rue.

Certains artistes restent cependant attachés à la diversité des disciplines parce qu'elle promet une variété d'effets esthétiques et un foisonnement formel.

Elle reflète aussi souvent l'attachement au collectif : ainsi, à côté des familles du cirque de tradition, apparaissent des collectifs d'artistes ou des compagnies nombreuses, unies telles des tribus autour d'un projet artistique qui repose sur la diversité des compétences et des personnalités.

### III.2. Le renouveau de l'art équestre

La formule de Paul Adrian est célèbre : « le cirque commence à cheval ». C'est en effet par agrégation d'acrobaties burlesques et de jongleries à des exercices d'équitation qu'est né le spectacle de cirque à la fin du 18<sup>e</sup> siècle.

Le spectacle équestre s'émancipe aujourd'hui du cirque auquel il a donné naissance. Mais loin de retrouver une pureté originelle, comme tente de la conserver le Cadre noir de Saumur par exemple, l'art équestre s'est transformé. Sous l'influence notamment des pantomimes du 19<sup>e</sup> siècle, le cheval a acquis au cirque un répertoire de nouveaux mouvements et peut désormais servir un propos en incarnant des rôles.

Les trois modes de présentation des chevaux en piste - travail en liberté, haute école et volige - sont aujourd'hui mis au service d'esthétiques variées. Zingaro a ouvert la voie du renouveau du théâtre équestre, en créant des univers poétiques auxquels la musique, la scénographie et la thématique concourent au moins aussi fortement que les performances équestres proprement dites. Depuis, des écuyers explorent aussi d'autres voies, comme celle du théâtre verbal, ou celle d'un rapport avec le cheval qui ne repose plus sur le dressage... à tout crin.

En dehors de l'art équestre, il n'existe pas de spectacle exclusivement animalier de longue durée, ni de spectacle qui ne mettrait en scène qu'une seule espèce animale.

### III.3. Variations clownesques

L'étymologie du mot clown reste controversée, encore que l'on s'accorde sur sa signification originelle de « rustaud », de « plouc ». Une chose est sûre : le clown, ou plutôt l'auguste est l'héritier d'une longue tradition de la farce et du grotesque. Il est né au cirque au milieu du 19<sup>e</sup> siècle.

Son accoutrement typique, avec nez rouge, longues savates et perruque pivotante, est même devenu une icône du cirque canonique.

Avec Footit et Chocolat, avec Grock, avec le trio des frères Fratellini, peut-être aussi sous l'influence involontaire et inconsciente de Charlie Chaplin, de Buster Keaton et de Max Linder, les clowns furent les premiers artistes de cirque à s'affranchir des pistes, pour créer des spectacles exclusivement clownesques.

Aujourd'hui, le clown est devenu un genre à part entière. On ne compte plus les stages et les écoles de clown. A la faveur de leur prolifération, le nez rouge est désormais une sorte de marque de fabrique, qui n'a plus guère à voir avec sa signification originelle d'ivrognerie. Du moins continue-t-il à symboliser l'extrême inadaptation sociale et la liberté de faire ce qui ne se fait pas.

D'autres comiques de cirque, sans nez rouge, renouvellent le burlesque, c'est-à-dire l'art d'être maladroit avec virtuosité, ou le bouffon, c'est-à-dire l'art de railler les puissants.

De la facétie bon enfant à l'outrance monstrueuse, la palette de l'art clownesque s'ouvre chaque jour davantage.

### III.4. Le spectacle jonglé : un nouveau genre

Le jonglage est l'une des premières spécialités à s'être émancipée du cirque.

Dès les années 1920, le jongleur Enrico Rastelli crée le tout premier spectacle de jonglerie de longue durée. Mais il a fallu attendre les années 80, et surtout le succès du jonglage en amateur, pour voir apparaître les premières compagnies de jongleurs, aujourd'hui très nombreuses. Le jonglage regroupe un ensemble de pratiques très disparates, qui tendent, elles aussi, à s'émanciper de ce grand fourre-tout : on voit ainsi surgir des compagnies qui n'utilisent qu'un seul type d'objet, par exemple, le diabolo, le bilboquet ou la balle. Certains jongleurs préfèrent d'ailleurs se dire manipulateurs d'objets.

La plupart des jongleurs marient leur art à une autre compétence, souvent l'art clownesque, mais aussi la magie, la marionnette, la vidéo, la danse, le théâtre et même l'art numérique. Certains poussent très loin l'exploration des limites du jonglage, en éprouvant des matériaux réputés injonglables, tels que la glace, ou en pratiquant le jonglage en apesanteur. D'autres encore sont en quête d'un jonglage pur, dont la puissance expressive ne doive rien ou guère à leur alliance, pourtant inévitable, avec les autres arts.

### III.5. L'art acrobatique

L'acrobatie au sol ou sur appareil, individuelle ou collective est un ensemble de pratiques millénaires, qui peut revêtir des formes et jouer des rôles culturels très variés : de la compétition sportive à la cérémonie religieuse, comme en Chine.

L'acrobatie d'art s'est émancipée des pistes au cours des années 1990. Elle dispose d'un répertoire de figures spécifiques, telles que les colonnes et pyramides, et de techniques telles que la banquine ou le main à main. Son fondement est le saut. Lorsqu'elle se concentre sur la notion d'appui, on parle alors d'équilibres au pluriel. Et de contorsion, lorsque l'extrême souplesse est en jeu.

L'acrobatie utilise aussi des agrès singuliers et divers engins propulseurs dont les dénominations suggèrent la variété des origines culturelles : le mât chinois, le portique coréen, la balançoire et la barre russes, la bascule hongroise ou coréenne. Elle recycle volontiers des disciplines issues de la gymnastique, comme le trampoline ou la roue allemande mais invente aussi des agrès singuliers, comme le cerceau acrobatique appelé roue Cyr, pour n'en citer qu'un.

Enfin, elle s'allie aisément à des formes chorégraphiques, telles que le hip-hop ou la capoeira.

Surtout, l'acrobatie soumet cet ensemble à une intention esthétique, dévoilant un corps expressif qui peut servir un propos théâtral, chorégraphique ou visuel.

### III.6. Les arts aériens

Les arts aériens comprennent deux familles. La première réunit autour du trapèze, qui peut être fixe, ballant ou volant, des techniques de voltige telles que le cadre aérien, le cadre coréen ou la corde volante. La deuxième famille regroupe des spécialités qui mettent en jeu la suspension, comme la corde lisse, les tissus ou les sangles aériennes. En outre, les artistes s'ingénient à inventer d'innombrables agrès insolites qui ne rentrent guère dans ces deux familles.

Ces spécialités aériennes se sont affranchies du cirque au cours des quinze dernières années et ont donné naissance, chacune, à des spectacles conçus pour un seul agrès, comme le trapèze volant ou les tissus aériens. Ce mouvement d'émancipation se fonde, comme pour les autres arts du cirque, sur la conviction que les techniques aériennes constituent, en elles-mêmes et à plus forte raison en combinaison avec la danse ou le théâtre par exemple, des langages suffisamment riches pour symboliser autre chose que le seul désir de se balancer, de voler, de planer ou de s'élever.

Ces arts ont la faculté de jouer avec nos perceptions de l'espace et du temps. Aux effets ancestraux de grâce et de vertige, les artistes ajoutent désormais une plus grande variété de nuances.

### III.7. L'art du fil

Au cirque, le terme générique de « fil » désigne la spécialité des équilibristes dont l'aire de jeu est la scène la plus étroite, la plus ténue qui soit : une corde ou un câble de quelques millimètres de diamètre. Le fil regroupe donc l'art des funambules qui évoluent à grande hauteur en s'aidant d'un balancier, celui des fildeféristes qui travaillent sur un câble d'acier, tendu ou souple, et celui des danseurs de corde ; ladite corde pouvant être raide ou molle. Dans tous les cas, l'art du fil consiste en pratique à résoudre un déséquilibre en provoquant un autre déséquilibre.

Le funambule et le danseur de corde qui effectuent des traversées au-dessus des spectateurs, sont des figures emblématiques du divertissement de foule. Depuis toujours, ces formes spectaculaires sont autonomes à l'égard du cirque. En revanche, la danse et l'acrobatie sur fil à basse hauteur n'étaient guère visibles, jusqu'aux années 1990, que dans les cirques, sous la forme de numéros.

Il existe désormais des spectacles de fil de longue durée, réunissant parfois plusieurs équilibristes, ce qui est en soit une grande nouveauté. Si le travail à basse hauteur a longtemps donné lieu à des spectacles d'inspiration poétique, certains artistes introduisent une plus grande variété d'effets esthétiques et d'intentions qui contribuent à renouveler cette pratique en profondeur.

## DVD 2 - ESTHETIQUES

### IV. Écritures de cirque : des compositions nouvelles

La composition d'un programme de cirque dit « traditionnel » obéit à des règles : l'exaltation de la prouesse surhumaine, la succession de numéros variés, l'alternance des registres émotionnels, afin de plaire au plus grand nombre.

Depuis l'apparition d'un cirque qui s'est de lui-même dénommé « de création », il existe aujourd'hui autant de manières d'écrire que d'auteurs de cirque. Il serait bien vain de ramener à quelques types leurs orientations dramaturgiques. Certains principes d'écriture, comme l'improvisation ou la création collective, ne peuvent malheureusement pas être illustrés par des images, même animées. Néanmoins, trois notions clés donnent une unité à la diversité des écritures.

Le propos, tout d'abord. C'est-à-dire la subordination du geste de cirque à la finalité qu'il sert. Non plus le cirque pour le cirque, ni l'art pour l'art, mais le cirque comme moyen d'expression au service d'un sens.

La deuxième notion cardinale est le dialogue avec les autres arts. En effet, le cirque, à l'instar de bien des arts de la scène, est art du mélange, de l'emprunt, et donc du prêt.

La troisième est la notion de point de vue. Le cirque travaille aujourd'hui, comme tous les autres arts, nos manières de regarder et nos façons de voir. Il peut focaliser notre attention en un seul point, ou au contraire, nous amener là où nous ne savons plus où donner de la tête.

#### IV. 1. Le propos : une notion cardinale

Le cirque canonique se veut principalement distrayant au sens le plus noble du terme : celui de plonger les spectateurs hors du temps. Le cirque dit « contemporain » vise plutôt à transmettre un sens, même s'il ne boude pas systématiquement le divertissement. La critique nomme habituellement « propos » cette quête du sens.

Le cirque canonique n'est toutefois pas sans propos. Il traite surtout de l'humanité en général, c'est-à-dire de capacités humaines universelles, mais le plus souvent rares ou minoritaires. Il parle aussi du rapport que nous entretenons avec des déterminations physiques, comme la gravité, l'animalité, le handicap ou la mort, ou plus profondes encore, comme l'espace, le temps ou l'inconnu.

Ce propos anthropologique général, sur les lois de la nature et l'animal humain reste prisé du cirque dit « contemporain », qui pousse parfois fort loin la recherche sur les perceptions et les sensations.

D'autres artistes choisissent plutôt des propos de type sociologique, ou psychologique, non moins universels, en se concentrant soit sur l'intime et la vie intérieure, soit sur les affres du couple, soit encore sur des problèmes en tous genres – la maladie, la pollution, le sexisme etc. – soit enfin, en exaltant les joies du collectif et de la convivialité. A ces interpellations sociales variées, certains artistes préfèrent des formes exclusivement poétiques, mais leur goût du rêve ou de l'abstraction est encore un propos.

#### IV.2. Un dialogue fécond avec les autres arts

Le cirque est né art du mélange. Si une minorité d'artistes cherche le plus possible à délier leur art de toute influence extérieure pour en affirmer, qui la pureté originelle, qui la singularité irréductible, la tendance dominante demeure l'ouverture aux influences extérieures. On appelle « emprunt » ce mode de ressourcement, car il est bilatéral : les autres arts se régénèrent aussi aujourd'hui de ce prêt. Le mélange, poussé à son paroxysme, confine parfois à l'inclassable que l'on dénommera ici « l'outré cirque ».

Le cirque a puisé partout : à la musique depuis toujours, qui n'est plus simple accompagnement mais qui vient des gestes et des agrès eux-mêmes. A la danse : non plus comme agent de liaison, jazz ou classique, entre des numéros, mais comme condition du mouvement. Et au théâtre ? Le cirque, on le sait peu, doit son immense succès jusqu'en 1850, puis de nouveau dans les années 1920 à 1940, à la pantomime, c'est-à-dire à des pièces équestres ou acrobatiques non verbales mais narratives. Le nouveau cirque des années 1970 et 1980, résolument théâtralisé, a donc réactualisé cette alliance, à sa manière. Mais, l'art dramatique s'étant lui-même profondément transformé, c'est désormais à un ensemble divers de sources théâtrales que le cirque s'abreuve.

L'architecture, la vidéo, la magie, les arts plastiques et l'art numérique inspirent également beaucoup le cirque. En bonne logique, le cirque se devait de se citer lui-même. On ne compte plus les spectacles qui le mettent en abyme.

#### IV.3. La diversification des principes d'écriture

L'unité fondamentale de l'écriture n'est plus le numéro, comme en témoigne l'utilisation des termes « tableau », « scène », « séquence », « mouvement » ou encore « geste », que les artistes empruntent à d'autres arts pour concevoir leurs compositions.

La juxtaposition des numéros dans un programme n'est plus la norme. De nouveaux procédés ont fait irruption. Citons pêle-mêle, l'improvisation ou la place laissée à l'imprévu dans l'écriture, le collage ou la cohabitation parfois incongrue entre différentes formes culturelles, la fragmentation des espaces et avec eux, ceux des points de vue du public, etc.

Les formats aussi se sont diversifiés :

D'un point de vue temporel : à côté de ce qu'on appelle « la routine » de huit minutes ou du « programme » de deux à trois heures, on trouve souvent des formes de 20 à 50 minutes ou d'1 heure 30.

Les formats se sont aussi diversifiés d'un point de vue spatial : certains spectacles sont conçus pour réunir des centaines de spectateurs mais d'autres limitent la jauge du public à quelques dizaines de personnes.

On est en somme passés à un cirque d'auteur qui réinvente en permanence ses propres règles.

On comprendra l'impossibilité de traduire à l'écran l'ensemble de ces tendances. Pour en suggérer l'étendue, on peut donner à voir deux postures stylistiques opposées entre lesquelles, bien entendu, s'étend un large spectre de possibilités.

À une extrémité de ce spectre, le public focalisera son attention sur une seule action, généralement présentée sous une forme sobre et dépouillée parfois austère. À l'autre extrémité, le foisonnement et le mélange baroque des signes et des actions lui proposera une lecture fragmentée, éclatée, plus complexe.

## V. Les effets esthétiques

Que l'artiste veuille faire rire n'implique pas que le public rie. Et inversement : que le public s'attende à rire n'implique pas que l'artiste fasse rire. Mais un pacte est noué autour du rire. Il en irait de même pour d'autres effets comme la peur, l'admiration ou le vertige. L'effet esthétique n'est pas une affaire de goût. C'est l'objet du pacte implicite conclu entre l'artiste et le spectateur avant chaque représentation. L'artiste pressent la manière dont sa création peut être reçue, et en tient plus ou moins compte, en la créant... Le spectateur a lui un « horizon d'attente » sans en avoir forcément conscience. L'œuvre lui apparaîtra comme plus ou moins proche de ce qu'il attendait.

Né de ce pacte, l'effet esthétique se situe au croisement de deux registres, mobilisés de concert lors de la réception d'une œuvre : il s'agit du registre de l'émotion et du registre de la comparaison.

Le « registre émotionnel » va du rire aux larmes, en passant par la position neutre de la contemplation.

Le registre de la comparaison va du familier à l'étrange, le spectateur éprouvant un écart plus ou moins grand entre ce qui lui est présenté et le « connu ». Ce qui est connu est l'ensemble des normes physiques, sociales, esthétiques, culturelles, etc. Certaines d'entre elles sont consensuelles, d'autres provoquent des différends. Les artistes en jouent, bien évidemment.

Le nuancier esthétique du cirque s'est considérablement enrichi depuis une quinzaine d'années, et continue de s'étoffer, même si certains effets sont plus utilisés que d'autres.

### V.1. Du familier à l'étrange

Une proposition artistique est en partie reçue selon l'écart qu'elle produit par rapport aux normes en vigueur. Plus grand sera l'écart, plus l'œuvre paraîtra étrange.

Quatre situations se présentent couramment.

Les jugements portant sur les lois naturelles mesurent l'écart entre ce qui est vu et ce qui est physiquement acceptable par le sens commun. Par exemple, le saut périlleux s'oppose à la marche, et la démarche lourde des pachydermes à l'envol des éléphants roses.

Les jugements se rapportant aux normes sociales mesurent l'écart entre ce qui est vu et ce qui est admis en société, comme les convenances. Quand un artiste vient embrasser un spectateur inconnu sur la bouche, il contrevient à l'usage qui veut qu'on le salue en lui serrant la main.

Les jugements relevant de normes esthétiques mesurent l'écart entre ce que l'on s'attend à éprouver ou à trouver beau, et ce que l'on ressentira en réalité. Le cirque est souvent perçu comme un spectacle harmonieux : on ne s'attend pas à y entendre hurler des chansons paillardes.

Les jugements mobilisant des normes culturelles mesurent l'écart entre l'image archétypale que l'on a de quelque chose ou de quelqu'un et ce qu'il en est en réalité. On ne s'imagine pas en allant voir un spectacle de cirque, qu'un clown burkinabé, avec un nez rouge et de grandes savates, puisse parler en finnois de son aversion pour Aristote.

### V.2. Du rire aux larmes

Une proposition artistique est toujours reçue de manière affective. C'est d'ailleurs le plus souvent à partir du registre émotionnel que l'on verbalise ses premières impressions.

Le cirque canonique provoque des émotions radicales. Le rire, l'émerveillement et la peur sont systématiquement recherchés lors de la composition d'un programme pour effectuer la sélection des numéros à retenir, ainsi que leur ordre de présentation.

Depuis l'apparition du Nouveau Cirque, les artistes travaillent sur un plus grand nombre de nuances d'affects et les combinent de manière contrastée pour plonger les spectateurs dans des états variés, plus subtils, plus complexes, voire paradoxaux.

La violence émotionnelle ne se joue plus uniquement dans la peur, comme celle de l'accident. Elle s'exprime aussi dans l'intensité du propos artistique, qui peut être poignant ou tragique chez certains artistes.

Le nuancier du « drôle » est lui aussi plus riche et plus ouvert : le rire n'est plus l'apanage du clown.

Entre ces deux affects extrêmes que sont le rire et les larmes, un effet esthétique a trouvé droit de cité au cirque : le contemplatif qui donne l'impression paradoxale d'être l'intime étranger de ce qu'on voit. À la frontière entre le plaisir et le déplaisir, il peut plonger le spectateur dans une grande perplexité intellectuelle comme lui procurer une sensation de plénitude.