

## **Emmanuel Wallon**

Maître de conférences à Paris X-Nanterre

Article paru dans *Les Cahiers de la Comédie-Française*, n° 36, été 2000, p. 34 à 44.

### **Les lois de la piste ou la fête du saut**

“Mais le Cirque! Il exige une attention aiguë, totale. Ce n’est pas notre fête qui s’y donne. C’est un jeu d’adresse qui exige que nous restions en éveil.”

Jean Genet, *Le Funambule* .

“Qu’est-ce que c’est que ce cirque ?” L’expression populaire renvoie l’interrogateur à un univers sans ordre, que des perturbateurs achèvent de dérégler. A l’envers de cette image, les saltimbanques revendiquent haut et fort leurs lois du genre. A dire vrai, elles ne concordent guère. Confrontez les gens du métier. Tous disent détenir la brève définition qui frappe les autres de nullité.

Pour certains, la fête sera foraine ou ne sera pas : en dehors des chapiteaux, point de salut. Pour ceux-là, la création se donne en rond ; le cercle représente davantage qu’un symbole du cirque : son ombilic et son espace. Leurs contradicteurs aiment toutes sortes de scènes, frontales, longitudinales, théâtrales, musicales, urbaines ou champêtres. Beaucoup préfèrent décliner ces arts au pluriel - de tous temps la piste fut un lieu de rencontres, à les entendre elle devient un laboratoire de synthèse. Tel identifie le cirque au règne des normes, un autre y voit le triomphe de sa liberté. Aucun de ces arrêts péremptoires ne semble capable d’interrompre la quête de spécificité dans laquelle sont engagées les troupes traditionnelles et les compagnies d’aujourd’hui. A défaut de constitution à laquelle se fier, le label vaut concept. L’entreprise familiale d’Alexis Gruss se baptise “cirque à l’ancienne”, tandis que Archaos s’intitule “cirque de caractère”. Et les nouveaux nés sous la toile (Cirque O, Cirque Ici, Que-Cir-Que) vont répétant le mot-mystère qui, pour Jean Genet, métamorphose “la poussière en poudre d’or”.<sup>1</sup>

### **Les normes du spectaculaire**

Le cirque a une vocation générique. D’une part, il offre aux amateurs un code ou, pour conserver un vocabulaire juridique, un précis des conventions que les autres catégories de spectacles instaurent pour favoriser la perception et encadrer le jugement. D’autre part, la diversité de ses artifices et la pluralité des disciplines qu’il convoque (y compris la musique, la danse, la décoration) en font, selon les cas, un pot-pourri d’influences ou un creuset d’inventions.

---

<sup>1</sup> Jean Genet, *Le Funambule* (L’Arbalète, Paris, 1958), in *Œuvres complètes*, tome V, Gallimard, Paris, 1979, p. 14.

“Quand je vais au théâtre je pense qu’on va raconter une histoire, à l’opéra je sais qu’on va chanter, au cirque je m’attends à un spectacle complet de prouesses”. Ainsi parle (en substance) Nadejda Akopovna Achvits, professeur de jonglage à l’Ecole du cirque de Moscou, dans un dialogue avec son turbulent élève Jérôme Thomas.<sup>2</sup> Mais avec ce dernier, le jonglage réclame son indépendance, alors que Bartabas rétablit les droits d’aînesse du théâtre équestre, que l’art clownesque s’émancipe du côté des Nouveaux Nez et que le genre burlesque revendique ses lettres de noblesse chez Gilles Defacque, tandis que la voltige fait cavalier seul avec Tout Fou Tout Fly et les Arts Sauts : le pluriel est bien de rigueur. Par ailleurs certaines compagnies délaissent les chapiteaux pour monter sur des tréteaux, quand elles ne contournent pas la piste pour courir les rues. Dès lors on hésite à définir le cirque autrement que comme un mode d’assembler les genres, procédant par succession, suivant l’usage du music-hall, par superposition, à l’instar de l’opéra, sinon par hybridation. Stéphane Gruss est tour à tour et même à la fois cavalier, dresseur, jongleur. Quant à Nikolaus, est-il davantage clown, jongleur, acrobate ? Il fait son cirque, en ce sens qu’il réalise un syncrétisme inédit.

De même que, pour quelques habitués des corbeilles, le théâtre de rue n’est pas du théâtre, pour les amoureux des caravanes le cirque en salle n’est plus du cirque. Autour du chapiteau, les camions et les roulottes forment un second cercle, que la cité englobe à son tour, environnée de sa contrée. Un cadre familial s’offre à des exercices consacrés : sous la tente, la piste au diamètre canonique de treize mètres cinquante occupe le centre d’un temple de l’extravagance et de l’humilité ; des cordages retiennent le cadre précaire de la fable. Dans l’espace mesuré par la chambrière de Philip Astley flottent des réminiscences d’arène sacrée. La symbolique du cercle, synonyme d’origine ou de perfection, s’applique encore à la narration en boucle, au jeu en rond, à la figure achevée par l’interprète, à la roulade de l’acrobate, au cerceau de l’écuyer, à la cascade de balles, au roulement de tambour qui circonscrit l’acmé de l’action.

Au théâtre, la mise en abîme procède le plus souvent par imbrication : le découpage des volumes, l’emboîtement des actes, la combinaison des répliques et le choc des sens dilatent la représentation, tandis qu’au cirque la perspective tend à l’inclusion. Le cadre de scène cache les machines à mystères, mais le chapiteau dévoile les instruments de l’artifice. Le public y contemple les arrangements qui rendent l’illusion possible : mâts, haubans, poutrelles, projecteurs, élingues et filets. A sa vision panoptique répond le jeu à 360 degrés de l’acteur. Il reçoit en permanence les échos visuels et sonores de la représentation. La réflexivité du dispositif favorise son interpellation et son implication. Interaction, convivialité : le jargon de l’informatique a confisqué des notions qui convinrent à la veillée rurale, au repas familial ou à la réunion associative. Le caractère participatif du spectacle de cirque se manifeste à travers les invitations de membres de l’assistance à pénétrer sur la piste, les incursions des clowns ou des acrobates parmi les travées, les saluts des artistes aux gradins et, bien sûr, par les applaudissements.

Ces salves saluent pareillement une sortie de la marquise, la réplique du mari trompé, les apparitions de Guignol, une *aria* du ténor et un saut périlleux exécuté à la balançoire russe. Elles

---

<sup>2</sup> Dans le cadre du 3e Festival de jonglage contemporain et improvisé de Malakoff, le 12 juin 1999.

valent approbation de la prestation et servent de ponctuation à l'exercice, avant que de manifester la reconnaissance du public. Elles marquent l'assentiment de l'assistance à un code de réciprocité qu'elle juge universel, comme l'est en ville le salut en vis-à-vis assorti d'une poignée de mains. Le fait de battre des paumes représente pour le public la manière la plus simple et la mieux partagée d'exécuter sa partie dans la partition, bref d'assumer son rôle lui aussi. En cela les *bravi* n'appartiennent pas davantage aux arts de la piste qu'au théâtre de boulevard ou à l'opéra.

Mais nulle part on ne communique son approbation avec tant de fréquence, d'évidence et de spontanéité qu'au cirque. La claque procède du rite collectif autant que du défoulement personnel : le public se réunit en masse sonore, puis dresse autour de la ronde terminale des artistes le vacarme d'un décor mouvant, comme si les différences pouvaient fondre dans ce tourbillon de musique et de couleurs. Ici la convention rappelle une norme sociale qui surplombe les autres. Elles permet à l'assistance de plonger en toute innocence dans un monde cul par dessus tête, dont la marginalité n'a d'égale que l'anormalité et dont les membres sont réputés pour leur irrespect des lois. Sous couvert d'exprimer le contentement individuel dans une situation exceptionnelle, la collectivité manifeste son assentiment aux codes d'une petite société déviante, codes d'autant plus plaisants qu'ils n'affectent pas les usages établis par ailleurs. L'éloge de l'exception réconcilie avec la règle. La force de l'exemple opérant hier pour encenser la fusion dynastique, elle agit encore aujourd'hui pour honorer l'union républicaine et elle s'applique déjà à célébrer le pluralisme planétaire.

Telle est la force d'entraînement de la foule. Le refus d'applaudir avant l'issue de la représentation, par lequel les initiés du théâtre d'art se distinguent dans la pénombre d'une salle ou d'un chapiteau, devrait signaler leur adhésion à la convention inverse, qui régit le milieu averti ; cependant il n'est pas rare que ces farouches critiques se laissent capter par le rythme de l'audience au bout de trente minutes.

### **L'impératif de la performance**

Naguère, malgré la saturation des images, des couleurs, des mouvements et des sons, la confiance du spectateur reposait sur l'identification aisée des éléments de la représentation. Il assistait à des entrées réglées, à des scènes connues, à des dénouements prévisibles, un peu à la façon dont le public des théâtres orientaux suit les péripéties familières d'un récit tiré du *Râmâyana* ou du *Mahâbhârata*. Le personnage de cirque était assimilé à sa spécialité - funambule, prestidigitateur, trapéziste ou contorsionniste - et ses attributs affichaient cette fonction avec une redondance confinant au Kitsch (lequel "procède par accumulation et répétition").<sup>3</sup> C'était à la fois un technicien dont on espérait apprécier les performances et un personnage dont on attendait qu'il se conformât à des poses. La charmante écuyère, le clown triste, le dompteur irascible signalaient à tout moment leur état par l'habit, le geste, l'accessoire, l'attitude. Or cette rassurante stylisation fait désormais place aux subtilités d'un jeu psychologique, voire à la dramatisation des moindres circonstances de la représentation. Bien sûr, le caractère s'inscrit encore dans un corps

---

<sup>3</sup> Abraham Moles, *Psychologie du Kitsch*, Denoël-Gonthier, Paris, 1977, p. 100.

ostensible. “L’art, c’est le travail effacé par le travail” : en dépit de la belle formule d’Alexis Gruss, l’interprète incarne un savoir-faire, même lorsqu’il prend soin de dissimuler son effort. Exercée sous des allures d’invention et de gratuité, sa manière le ramène physiquement au monde de la technique et de l’usage. Déjà les archétypes du cirque académique éprouvaient, entre sciure et toile, les affres dans lesquelles les héros de théâtre se débattent depuis vingt-cinq siècles. Les silhouettes du cirque contemporain subissent à leur tour la “crise du personnage” ouverte, entre autres, par les transgressions de Jarry et de Maïakovski<sup>4</sup> : nul besoin de connaître leurs antécédents ni de pénétrer leurs intentions pour partager leurs doutes. Leur façon de garder l’équilibre puis de tomber, avec ou sans cri, de tenir en respect les bêtes et les objets, avant d’être trompés par leur résistance, leurs élans comme leurs chutes en disent assez long sur l’humaine condition.

Un guide, autrefois, suffisait à garantir l’appartenance de ces énergumènes à l’espèce commune. Gérard Macé le nomme dans *L’art sans paroles* . “Monsieur Loyal était huissier chez Molière. En passant du théâtre à la piste (où une famille de saltimbanques, au siècle dernier, portait son nom) il a troqué la robe noire des gens de justice contre le costume à brandebourgs et les bottes de postillon, puis la redingote et l’habit. Monsieur Loyal est un célibataire qui sent parfois la présence de la mort à son bras, un maître de cérémonie qui veille au bon ordre du spectacle après avoir annoncé l’entrée des artistes. Car le gardien de la porte est aussi gardien de la loi, chez Kafka comme au cirque.”<sup>5</sup> S’il n’y a plus guère de Monsieur Loyal pour saluer du huit-reflets, un narrateur, un chef d’orchestre, une chanteuse ou un acteur principal s’avancent parfois pour fédérer les apparitions. Curieux échange en vérité ! L’abonné du théâtre dit de convention se préoccupe de ramasser une fable toute entière entre son début et sa fin. L’habitué du cirque traditionnel, lui, se plaît à séparer le spectacle en pièces autonomes.

Une loi en effet distingue le cirque des autres modes d’expression auxquels il emprunte leur grammaire et apporte son vocabulaire. Elle régit toutes les disciplines qui prétendent s’en affranchir, même quand celles-ci s’enorgueillissent de précurseurs lointains et de visionnaires récents. C’est l’impératif de la performance, mot de l’ancien français synonyme d’accomplissement, revenu d’Angleterre à travers les champs de course dans le premier tiers du XIXe siècle, dont l’application au cirque restitue toutes les nuances de célébration (d’un rite), de représentation (d’une pièce) et d’exécution (d’un exploit) contenus dans la formule de *performing arts*. La beauté surgit de l’exploit. Elle découle de la force et de l’adresse, mais aussi de l’excès, de l’outrance, de l’extravagance - l’organisme et l’action qui outrepassent la norme servent ici d’échelle pour l’humanité. La prouesse est unique, comme le record mondial, le gag inédit, le monstre de l’entresort. Elle a le pouvoir de conférer à l’individu qui l’effectue, mais aussi à celui qui sait mesurer son énormité, la singularité que nie son environnement ordinaire. D’où la déclinaison par numéros, qui est une marque indéniable du cirque, même lorsque les metteurs en piste choisissent de la dissimuler.

---

<sup>4</sup> Voir Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Grasset, Paris, 1978, rééd. Gallimard (“Tel”), Paris, 1994.

<sup>5</sup> Le promeneur, Paris, 1999, p. 97.

## Une syntaxe à numéros

“Faire son numéro” : La locution dit l’exemplarité de l’intervention individuelle, mais aussi la simplicité d’une suite de séquences et leur possible recommencement dans la tournée. Les enchaînements obéissent en général à des exigences pratiques, comme celles qui ménagent des entrées de clowns durant le nettoyage de la piste, mais il est de plus en plus fréquent qu’ils maillent une trame narrative, ainsi que la conçoit, par exemple, Christian Taguet pour le Cirque Baroque. Privilégiant la solution de continuité ou cultivant le goût du fragment, les nouveaux régisseurs approchent du cabaret, du ballet ou du théâtre selon le caractère plus ou moins net des articulations. Le cirque peut donc être moderne en assumant la fracture entre les segments aussi bien qu’en la dépassant, de même qu’il peut se faire plus ou moins conteur, muet ou parlant.

La contemplation d’un monde confronté au péril d’effacement a entraîné le développement de procédés d’autocitation. A la façon du théâtre dans le théâtre, le cirque dans le cirque tire de ses entrailles des perspectives comiques ou dramatiques. L’exhibition des coulisses, la nécessité d’intermèdes après le passage d’animaux et pendant l’installation d’agrès, l’implication des musiciens dans la dramaturgie, la transformation du garçon de piste en protagoniste et des agents de barrière en interprètes, enfin les métamorphoses du présentateur préludent à ce que l’on découvre aujourd’hui : évocation parodique des traditions de la troupe, dérapage programmé des prouesses, intégration des gestes techniques à la composition du spectacle, exploitation des changements de décors et de matériels à vue, entrées d’artistes en situation, etc. Ainsi chez Convoi exceptionnel,<sup>6</sup> les Frères Kazamaroffs,<sup>7</sup> de même que chez Pocheros,<sup>8</sup> le geste technique et l’acte poétique échangent volontiers leurs positions respectives, alors que le cirque traditionnel aurait tendance soit à les séparer - l’un constituant le noyau du tour et l’autre son ornement -, soit à les confondre dans une élégance affectée. Ces jeunes compagnies feignent d’entourer le premier de l’improvisation qui sied au second, dont elles empruntent aussi la fragilité. Et pour prêter souffle aux symboles, elles osent accaparer des espaces et des moments réservés aux prestations des virtuoses.

L’importance de la figure ne décline pas pour autant au cœur du numéro : le coup de pied au cul, le flip-flap, la cascade de balles et la prise de mains forment toujours des motifs de base offerts à la variation. Le problème diffère peu à cet égard entre le ballet et le cirque. Le danseur peut imaginer de nouveaux pas, et l’interprète altérer la figure imposée (l’entrechat, le saut périlleux), en choisissant de modifier le contexte ou bien les modalités de la réalisation. Souvent celle-ci s’inscrit dans un tableau : comme jadis dans les vignettes vivantes du théâtre équestre des Franconi, le geste s’arrête un instant, la composition se fige, ou alors le mouvement se fait répétitif pour fixer l’attention. Dans la plupart des cas, la figure centrale s’apparente à un pic plutôt qu’à un plan, ce qu’indique l’expression courante “le clou du spectacle”, suggérant un instant d’équilibre extrême, le sommet d’une pirouette, le point d’impact d’une gifle. De ce point de vue, quelque chose subsiste

---

<sup>6</sup> *Sans marchandises*, Festival d’Aurillac, 1999.

<sup>7</sup> Le cirque clandestin, tournée en 1999.

<sup>8</sup> *Circobabel*, Aurillac, 1999.

des schèmes classiques, y compris lorsque le cirque adopte une construction qui paraît de prime abord obéir à un découpage dramatique, plastique, musical ou chorégraphique. Du reste, sa grammaire emprunte également à celle du cinéma, avec lequel il partagea le terrain de la foire au début du XX<sup>e</sup> siècle, et les amours de ces deux arts ont engendré un vaste répertoire.<sup>9</sup>

### **Le principe d'aléa**

Toute fable progresse à travers une alternance de continuités et d'accidents. Même les protagonistes d'*En attendant Godot* se montrent dépendants dans leur solitude, leur dénuement, leur suspens, de la moindre distraction qu'introduisent une aspérité du langage, un accroc de la mémoire, la rencontre d'un inconnu susceptibles de faire rebondir l'espérance.<sup>10</sup> Le spectacle de cirque contemporain déploie rarement un récit cohérent. En revanche il fournit en abondance des faits minimes ou majeurs qu'il est permis de nommer événements : l'éclat de rire, la chute, le faux pas, l'échec, le hasard, le rebond et la réaction imprévisible d'un animal. Un principe d'incertitude préside à l'exécution des exercices comme au déroulement de la représentation.

Celle-ci associe des prestations hétérogènes qui, pour la plupart, allient la recherche préméditée de la précision à l'exploitation spontanée de l'écart. On sait ce que la définition d'un art vivant doit à cette notion d'écart. Sur piste comme en scène, une proportion d'impromptu tient aux inégalités d'interprétation. En cela les acrobates et les funambules ne diffèrent pas des comédiens, danseurs, musiciens et chanteurs. Certains prétendent que la composante subjective de leur intervention est moindre en raison des contraintes de sécurité du métier. C'est très discutable : le pianiste s'échinant sur une page de Scriabine, la reine de la nuit grim pant dans ses vocalises, l'étoile du Ballet de Paris portant sa partenaire respectent des repères aussi stricts. Au cirque, une part d'inconnu supplémentaire procède de la présence d'un risque immédiat.

Il n'y a guère aujourd'hui que les passes tauromachiques et de rares records sportifs pour accomplir devant les foules la précipitation du mythe dans le geste : c'est pourquoi la littérature s'en empare. Cependant, ni l'art de la muletta, ni les épreuves à travers les ergs ou les océans ne sauraient inscrire la prouesse dans une pensée. L'auteur d'un spectacle - c'est aussi vrai quand il s'agit d'une œuvre collective - le peut dès lors qu'il lie l'une à l'autre, par une écriture qui lui est propre. L'acception contemporaine du terme de création suppose une conscience aux aguets. Dans cet esprit, les arpenteurs de la piste vont plus loin que les serviteurs d'une partition écrite car ils encourent un double péril, d'ordre artistique et d'ordre physique. Une virtuosité en quête de limites provoque l'incident que le public guette et redoute en même temps. Est-ce à dire qu'un spectacle réussi comporte forcément des ratés ? Tantôt bercé par l'illusion que les forces contraires peuvent être conciliées de manière harmonieuse et tantôt confronté à la brutalité du monde physique par l'échec inopiné d'un numéro, le spectateur doit composer avec un facteur impondérable.

---

<sup>9</sup> Voir le programme du cycle "Cirque et cinéma" à la Cinémathèque française, du 16 septembre au 3 octobre 1999.

<sup>10</sup> Voir notamment Marie-Christine Bellosta, "Note sur la mort et le rire chez Samuel Beckett", in *Les Temps Modernes*, n° 604, mai-juin-juillet 1999, pp. 63 à 92.

Programmé d'avance ou rattrapé de justesse, l'échec lui permet de rapporter à son expérience intime la dimension cosmique de ces numéros hors série.

Mais sous l'effet des passions en piste, les affects concurrencent les arguments et l'émotion brouille le jugement. De là provient l'opinion que les arts du cirque demeurent mineurs, sauf peut-être quand ils font leurs les froides résolutions des disciplines classiques. Chacun des emplois semble voué à transmettre sur son registre une gamme de sensations particulières : le trapéziste propage le frisson de la chute, même si l'artiste travaille sans filet ; au passage de l'écuyère et de sa monture, les sensations de nature volent parmi les odeurs de crottin ; le dompteur avec son otarie ravive le sens inné de l'imitation ; le contorsionniste rappelle l'étrangeté des corps à leurs propriétaires ; l'antipodiste et l'équilibriste, qu'il manie les pyramides de plateaux du Cirque de Pékin, les tabourets chromés du festival de Monte-Carlo ou la simple chaise de Nikolaus, confirment l'autonomie des objets. Pourtant ces exercices avivent la conscience des curieux, parmi lesquels on relève, excusez du peu, les noms de Roger Caillois, Michel Leiris, Henri Michaux ou Jean Genet. D'abord, la technique y paraît toujours compromise par la fragilité des êtres et la précarité des circonstances. Ensuite ils provoquent un conflit entre les impressions sensorielles et des intuitions métaphysiques. La contradiction gisait au cœur des choses : ainsi le jongleur fascine parce qu'il semble capter l'immobilité dans le mouvement. Elle sommeillait aussi en nous : en révélant "une certaine raideur de mécanique" qui contraint nos agissements (pour paraphraser Henri Bergson), le clown déclenche un rire "inexorable", dont Samuel Beckett a marqué plus tard les gradations : rire jaune ou "judiciaire", rire amer ou "éthique", rire sans joie ou "noétique".<sup>11</sup>

Les audaces formelles des compagnies actuelles activent davantage le travail de la pensée. Quoiqu'elles restent fidèles aux postulats du cirque, leurs œuvres ont ceci de théâtral qu'elles instaurent des décalages dans le temps, l'espace et l'ordre symbolique de la représentation. Les artistes jouent de la distance entre leur caractère et l'archétype, comme ils prennent plaisir à échanger les places assignées et à perturber l'attente du public. Le spectateur jouit de ces dérèglements mais il doit aussi les interpréter, parce qu'il devine que ces libertés ne sont pas sans rapport avec la transgression des lois de la pesanteur et des codes de la bienséance.

### **L'étonnement du monde**

Pas plus qu'il n'était loisible aux Romains de penser les Jeux du Colisée en l'absence de la foule bruyante, il n'est possible de congédier le sens commun de la réception d'un spectacle de cirque aujourd'hui. Comme la langue vernaculaire dit encore "quel cirque!" pour signifier "quel foutoir!", les pionniers d'Archaos et leurs émules de Cahin Caha illustrent la difficulté de s'incorporer dans la cohue. Ils témoignent à la fois du besoin d'isoler l'aventure individuelle dans le mouvement de la masse et d'accommoder le désaccord social pour le rendre supportable au quidam. Il en va ainsi dans les récents spectacles des élèves du Centre national des arts du cirque : chacun trace sa route

---

<sup>11</sup> Cf. Henri Bergson, *Le Rire, Essai sur la signification du comique* (1900), rééd. PUF, Paris, 1997, p. 8, et Samuel Beckett, *Watt* (1953), Minuit, Paris, 1968, p. 47-48, cités par Marie-Christine Bellosta, op. cit.

en participant de la confusion générale.<sup>12</sup> Les cirques comptent parmi les derniers refuges de la vie collective, au propre comme au figuré. Même le solitaire Johann Le Guillerm s'entoure de musiciens dans son Cirque ici, tandis que le trio de Que-Cir-Que et les duo de Vis-à-vis ou de Vent d'Autan constituent déjà une micro-société, dont l'autonomie reproduit celle des entreprises Amar, Medrano, Bouglione. Ne serait-ce qu'en cela, les deux branches du métier sont plus proches que les intéressés n'ont coutume de l'avouer.

Puisqu'il faut maintenant au cirque, comme jadis au théâtre, distinguer des Anciens des Modernes, on posera que ces derniers confèrent au principe d'incertitude une part élargie, en proportion de l'indétermination générale dont les contemporains du troisième millénaire se croient enveloppés. Ils introduisent le dilemme dans l'exécution des tours, dans la peinture des figures, dans la disposition des aires et dans l'articulation du récit. Afin de boucler la ronde en revenant à l'hypothèse de départ, disons qu'ils inscrivent l'exception dans la rédaction des règles de l'art.

En marge des arts académiques, le cirque vint du Royaume-Uni en France, aux derniers jours de la monarchie. Il a connu l'autorité impériale et découvert, avec la République, le régime de libre concurrence. En tant que genre populaire, il est assez vieux pour inventorier son patrimoine et soigner sa mémoire. Comme type de représentation rivalisant avec le théâtre et la danse, il est assez vigoureux pour disperser son inspiration entre des styles opposés et pour jeter ses concepts à des manifestes discordants. L'interrogation qui le poursuit, au sujet de ses origines et de son devenir, n'est pas un préalable à l'avènement d'une discipline nouvelle, au sens double de rigueur à la tâche et de mode d'expression. Elle est au contraire le signe et le moyen, le symptôme et l'instrument d'un accomplissement.

En d'autres termes, les secousses que les inventeurs de cette génération infligent aux codes classiques réactivent des postulats aussi puissants que les piliers tendant la toile du chapiteau. D'abord, il s'agit de tenter des équilibres dans le renversement du monde. Ensuite il faut vivre ensemble, tant bien que mal, en découvrant que leur masque d'altérité, nos semblables le tiennent de nous. Si l'unité procède d'une mêlée, il y a lieu d'extirper quelque élégance du magma. L'inversion des forces, le basculement des corps, le travestissement des hommes et des femmes, l'homínisation des animaux, le chambardement des genres et le tiraillement des sens font mieux ressortir l'émoi d'être. Comme une ruse d'Auguste ruine dans le rire un projet du clown blanc, le rêve d'un cirque différent casse la perspective d'un monde aligné pour la parade.

Le frisson du saut dans l'inconnu meut les artistes et gagne le public. "On ne le sait pas tout de suite, mais le cirque est un exorcisme. Car plus encore qu'un éternel enfant, il faut être un vieil amant de la peur pour aimer le cirque, afin de sentir sa présence alors qu'elle nous effleure sans nous toucher, plus légère qu'une acrobate et mieux dressée qu'une bête fauve."<sup>13</sup> Une telle stupeur paraît puérile aux amoureux des muses antiques. Un suborneur d'enfants qui subjugué la foule

---

<sup>12</sup> *Le cri du caméléon*, mis en piste par Josef Nadj, CNAC, Châlons-en-Champagne, 1996 ; *Sur un air de Marlborough*, mis en piste par François Verret, 1997 ; *C'est pour toi que je fais ça*, mis en piste par Guy Allouche, 1998 ; *(Voir plus haut)*, mis en piste par Jacques Rebotier, 1999 ; *Vita nova*, mis en piste par Héra Fattoumi et Eric Lamoureux, 2000.

<sup>13</sup> Gérard Macé, *L'art sans paroles*, op. cit., p. 98.



attire en retour le dédain de l'élite. Car le cirque veut épater, c'est-à-dire surprendre, réjouir, ravir. Et s'il remet aujourd'hui en cause ce qui le constitue, c'est pour mieux restaurer ses qualités d'art natif.

Cette idée d'une enfance du cirque ne signifie pas qu'il s'agit d'un genre immature (quoique l'invention d'Astley reste jeune après deux siècles), ni d'un genre réservé aux bambins (bien qu'en vérité ils s'y sentent chez eux). Elle suppose d'abord que ces arts du risque attisent des sensations à travers lesquelles l'adulte apprivoise ses désirs et ses peurs d'antan. Elle suggère enfin que l'art renaît sans cesse dans la confrontation avec un réel qui bée de toutes parts. Par ses roulades métaphoriques et ses ruades esthétiques, le cirque entretient à l'usage des autres âges une faculté que les nourrissons exercent d'emblée : l'étonnement du monde.

Les arts de la piste proposent une initiation à la rigueur et une incitation à l'émancipation. Les gamins viennent chercher cela dans les écoles en toile : un apprentissage de l'échappée belle. Ils comprennent là qu'il n'y a pas d'élan sans effort ni répétition, peu d'ivresse sans discipline. Ils entrevoient le travail nécessaire, l'aventure probable, la beauté possible.

### **Un programme critique**

Ce ne sont là que prolégomènes au discours savant. Celui-ci est d'autant plus difficile à fonder que de nombreux artistes semblent esquiver une connaissance qu'ils préfèrent transmettre par contact. C'est peu de dire que la critique s'applique à un champ mal défriché. Pourquoi la grâce demeure où la force a fait ses tours ? Comment l'art s'élève-t-il d'un univers dominé par la manière ? Par où l'intelligence peut-elle s'introduire au royaume des sensations ? Doit-on partager un jugement sur un spectacle dont chacun est libre d'agencer la composition ? Authentiques questions d'esthétique. On ne saurait en formuler de plus cruciales. Le travail que Jean Starobinski a effectué sur la figure du saltimbanque dans l'art moderne,<sup>14</sup> il faut maintenant le conduire sur la portée des œuvres de cirque dans l'art contemporain, et *vice versa*.<sup>15</sup>

Il s'agit aussi de montrer que ces réflexions renvoient au social et à ses utilités. En dehors d'enchanter les foules, quelles fonctions politiques le cirque revendique-t-il ? Certes il y a loin de l'arène à l'agora, plus encore que du théâtre au forum. A part ses derniers bâtiments en dur, témoins des époques où le monarque, l'Empereur ou les pouvoirs constitués l'honoraient de sa visite, le cirque ne marque plus un lieu déterminé dans la cité. Les théâtres fixes restent quasiment les seuls édifices assignés à la fiction dans des espaces voués à la fonction. Si les campements forains ne prétendent pas lutter avec eux pour ce qui est d'explorer la parole, la collectivité urbaine, en les accueillant, accède tout de même à trois niveaux de récit : la légende des origines nomades lui rappelle la précarité de son état ; ces voyageurs lui offrent la poésie d'un spectacle aussi fugace que ses arcanes sont connues ; ils lui laissent des bribes d'une histoire d'errance qu'ils emportent avec

---

<sup>14</sup> Cf. Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Skira, Paris, 1970.

<sup>15</sup> Voir *Le cirque au-delà du cercle*, *Art Press*, n° spécial 20, Paris, 1999, et *Le cirque contemporain, la piste et la scène*, *Théâtre d'aujourd'hui*, n° 7, Ministère de l'Éducation nationale, de la Recherche et de la Technologie (CNDP), Paris, 1998.

eux. L'implantation d'un chapiteau permet d'héberger l'imaginaire dans des villes empesées de matérialité.

La route est longue et sinueuse, du chariot de Thespis au semi-remorque de Plume. Parfois, cette condition d'art itinérant, les gens de théâtre se souviennent combien de leurs maîtres l'ont partagée. Si beaucoup d'entre eux affectent encore du dédain pour des formes de représentation qu'ils trouvent trop populaires et des modes de narration qu'ils estiment élémentaires, d'autres entrevoient les profondeurs qu'elles ont découvertes à des rénovateurs de la langue comme Michel de Ghelderode et Louis Calaferte, les disciplines qu'elles ont inspirées à des arpenteurs de la scène tels que Vsevolod Meyerhold ou Tadeusz Kantor. Il reste donc à dire ce que le théâtre offre au cirque contemporain pour desserrer le carcan de ses règles, et ce qu'il lui emprunte pour accentuer ses propres vertiges.

Emmanuel Wallon