

[Couverture]

**LE CIRQUE
AU RISQUE
DE L'ART**

Ouvrage dirigé par Emmanuel Wallon

ACTES SUD - PAPIERS

APPRENDRE

[Tranche]

ACTES SUD - PAPIERS

LE CIRQUE AU RISQUE DE L'ART

Apprendre

[vis-à-vis de la page de garde]

ACTES SUD - PAPIERS

Fondateur : Chrisitian Dupeyron

Editorial : Claire David

© ACTES SUD, 2002

ISSN

ISBN

LE CIRQUE AU RISQUE DE L'ART

[verso de la page de garde]

Les textes de cet ouvrage reprennent et développent les communications au colloque "Le cirque au risque de l'art", organisé à l'ouverture de l'Année des arts du cirque, les 7 et 8 juin 2001 à la Bibliothèque nationale de France, avec le concours de HorsLesMurs, association nationale pour le développement des arts de la rue et des arts de la piste, et le soutien du ministère de la Culture et de la Communication.

LE CIRQUE AU RISQUE DE L'ART

[Page de garde]

LE CIRQUE AU RISQUE DE L'ART

Guy Alloucherie
Sylvestre Barré
Sophie Basch
Olivia Bozzoni
Gwenola David
Floriane Gaber
Zeev Gourarier
Jean-Michel Guy
Christine Hamon-Siréjols
Jean-Luc Heervet
Caroline Hodak-Druel
Jean-Marc Lachaud
Francesca Lattuada
Martine Maleval
Christophe Martin
Béatrice Picon-Vallin
Raffaele de Ritis
Emmanuel Wallon

Ouvrage dirigé par Emmanuel Wallon
avec la collaboration de Caroline Hodak-Druel

Avant-propos de Jean-Pierre Angrémy
Postface de Robert Abirached

ACTES SUD - PAPIERS
Apprendre

LE CIRQUE AU RISQUE DE L'ART

[Sommaire]

SOMMAIRE

Avant-propos : Jean-Pierre Angrémy

Introduction : Emmanuel Wallon

L'ARTISTE EN DÉSÉQUILIBRE

Philippe Goudard, *Esthétique du risque*

Denis Barraut, *Le corps en suspens*

Corine Pencenat, *Athlète, acteur, artiste ?*

EMPRUNTS ET MÉLANGES

Floriane Gaber, *Naissance d'un genre hybride*

Jean-Marc Lachaud, *Promesses et limites du mélange*

Christine Hamon-Siréjols, *Formes théâtrales dans le cirque d'aujourd'hui*

Christophe Martin (avec Francesca Lattuada), *Une certaine connivence*

Guy Alloucherie, *Entrée d'artiste*

DE L'EXERCICE À L'ŒUVRE

Martine Maleval, *L'objet : le nœud gordien*

Jean-Michel Guy, *Jongler n'est pas jouer*

Gwenola David, *Les accidents du récit*

Olivia Bozzoni, *L'œuvre de cirque au regard du droit d'auteur*

FILIATIONS, RÉFÉRENCES, CRITIQUE

Caroline Hodak-Druel, *Entre la prouesse et l'écriture*

Sophie Basch, *Barbey d'Aurevilly et la critique de cirque*

Béatrice Picon-Vallin, *La recherche de l'interprète complet*

Raffaele de Ritis, *Aux origines de la mise en piste*

LA CONSÉCRATION PUBLIQUE

Sylvestre Barré, *Le cirque traditionnel de création*

Zeev Gourarier (avec Jean-Luc Heervet), *Le Cirque du Docteur Paradi
entre au musée*

Emmanuel Wallon, *L'histrion et l'institution*

Postface : Robert Abirached

Les sources de la recherche : Caroline Hodak-Druel, avec le concours de Françoise Billot (Librairie Bonaparte), Noëlle Guibert (Bibliothèque nationale de France), Anne-Laure Mantel (HorslesMurs), Catherine Nardin (Centre national des arts du cirque), Valérie Roussel (Archives de Paris), Colette Scherer (Bibliothèque Gaston Baty).

[Pages de garde des chapitres]

L'artiste en déséquilibre

Dans la diversité de ses talents, l'artiste de cirque s'expose délibérément au déséquilibre. Ce jeu entre le contrôle et la chute impose une prise de risque, tant physique qu'esthétique. Il exhibe une instabilité des corps et des objets qui renvoie à un mode de vie précaire mais aussi au statut fragile de l'art.

Emprunts et mélanges

Le chapiteau a toujours été un espace ouvert à la pluralité des genres et des langages. Les compagnies sont nombreuses à puiser leurs matériaux dans d'autres disciplines artistiques. A l'inverse, la danse et le théâtre intègrent des éléments significatifs de l'univers du cirque. Des figures inédites et des œuvres inclassables surgissent de ces croisements.

De l'exercice à l'œuvre

A la classique succession de numéros font désormais écho des compositions qui bousculent les codes de la représentation. Les accessoires, les espaces et les enchaînements se prêtent à l'écriture de spectacles où la prouesse ne tient pas nécessairement la vedette. Ceux-ci soulèvent bien des questions sur les notions d'œuvre et d'auteur.

Filiations, références, critique

Au long de son histoire, des démonstrations d'Astley aux provocations d'Archaos, comme au cours de ses pérégrinations entre l'Angleterre et la France, l'Italie et l'Allemagne, l'Amérique du nord et la Russie, le cirque a glané les définitions les plus variées. La progressive codification du genre n'a pas empêché une critique d'avant-garde d'y chercher ses arguments et ses exemples afin de pourfendre l'académisme et l'esprit de routine dominant les scènes conventionnelles.

La consécration publique

A travers ses mutations, le cirque accède à un degré de reconnaissance qu'il n'avait plus connu depuis longtemps. Les indices de cette légitimité sont aussi nombreux que les instances à même de l'accorder. La consécration n'intervient pourtant pas sans querelle sur les mérites respectifs de telle discipline ou de telle forme.

[Remerciements : à placer en cul-de-lampe sur la dernière page après les annexes]

Les auteurs remercient, pour leur accueil à la Bibliothèque nationale de France, Jean-Pierre Angrémy, président, et ses collaborateurs, en particulier Noëlle Guibert, Noëlle Giret, Thierry Grillet, Isabelle Saussol. Ils remercient également de leur concours Michel Collardelle, directeur du Musée national des arts et traditions populaires, Michel Corvin, professeur émérite, Louis Joinet, président du Centre national des arts du cirque, Laure Adler, directrice de France Culture, Robert Abirached, professeur émérite, et Jean-Luc Baillet, directeur de HorslesMurs, ainsi que ses collaborateurs.

[Quatrième de couverture]

L'acrobate, l'écuyer, le funambule, le jongleur, le clown s'exposent délibérément au déséquilibre. Entre le contrôle et la chute, les jeux de la piste requièrent une prise de risque, physique aussi bien qu'esthétique. Le cirque exhibe l'instabilité des corps et des objets, qu'accusent aussi son mode de vie précaire et le statut fragile de ses praticiens. Instable de nature, le chapiteau l'est encore dans la mesure où il se prête au mélange des genres et à la variété des langages. Les compagnies d'aujourd'hui puisent volontiers leurs matériaux dans d'autres disciplines. En échange, la danse, le théâtre ou le cinéma assimilent des éléments significatifs de l'univers de la piste. Des figures inédites, des œuvres inclassables surgissent de ces croisements. La classique succession des numéros est bousculée par des compositions où la prouesse n'occupe plus forcément le premier plan. Le cirque intègre ainsi les notions d'œuvre et d'auteur. Dans ce mouvement, il reçoit le renfort d'une aile marchante de la critique qui, comme par le passé, cherche en lui des arguments pour fustiger l'esprit de routine sévissant sur d'autres scènes. Le cirque accède dans la foulée à un degré de légitimité dont il n'avait pas joui depuis longtemps, non sans querelle sur les mérites de telle figure ou de telle forme.

Contributions de Guy Alloucherie, Sylvestre Barré, Sophie Basch, Olivia Bozzoni, Gwenola David, Floriane Gaber, Zeev Gourarier, Jean-Michel Guy, Christine Hamon-Siréjols, Jean-Luc Heervet, Caroline Hodak-Druel, Jean-Marc Lachaud, Francesca Lattuada, Martine Maleval, Christophe Martin, Béatrice Picon-Vallin, Raffaele de Ritis, Emmanuel Wallon

Avant-propos de Jean-Pierre Angrémy
Postace de Robert Abirached

Ouvrage dirigé par Emmanuel Wallon
avec la collaboration de Caroline Hodak-Druel

ACTES SUD - PAPIERS

N° D'ÉDITEUR
DÉP. LÉG. :
ISBN

LE CIRQUE AU RISQUE DE L'ART

[Bibliographie]

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

- ADRIAN, *Cirque parade*, Solar, Paris, 1974.
- AUGUET R., *Histoire et légende du cirque*, Flammarion, Paris, 1974.
- BARRIER Robert, *Grand répertoire illustré des cirques en France, 1845-1995*, chez l'auteur à Crépy-en-Valois, 1997.
- BEGADI Bernard, ESTOURNET Jean-Pierre, MEUNIER Sylvie, *L'autre cirque*, Mermon, 1990.
- BILLAUD Antoine, ECHKENAZI Alexandra & LÉON Michel, *Droit de cité pour le cirque*, Le Moniteur ("Guises juridiques"), Paris, 2001.
- Le cirque contemporain, La piste et la scène*, Théâtre aujourd'hui n°7, CNDP, MNERT, Ministère de la Culture et de la Communication, Paris, 1998.
- Le cirque au-delà du cercle*, numéro spécial d'Art Press coordonné par Yan Ciret, n° 20, septembre 1999.
- COUTET A., *La vie du cirque*, Arthaud, Paris, 1978.
- DENIS D., *Le Dictionnaire illustré des termes et locutions du cirque*, 1er vol (A à C), Paris, 1997 ; 2e vol (D à M), Paris, 1999, 3e volume (N à Z), Paris, 2001.
- DUPAVILLON Christian, *Architectures du cirque*, Le Moniteur, Paris, 1982 (réed. 2003).
- ESTOURNET Jean-Pierre, BÉGADI Bernard & MEUNIER Sylvie, *L'autre cirque*, Mermon, 199 ??.
- FORETTE Dominique, *Les arts de la piste: une activité fragile entre tradition et innovation*, Rapport au Conseil économique et social, J.O., Paris, 1998.
- GRÜND Françoise, *La ballade de Zingaro*, Éditions du Chêne, Paris, 2000.
- GIRET Noëlle (dir.), *Des clowns*, Cahiers d'une exposition n° 35, Bibliothèque nationale de France, Paris, 2001.
- GUY Jean-Michel, *Les arts du cirque en 2000*, Chroniques de l'AFAA, Paris, réed. 2001 ;
(dir.), *Avant-garde, cirque !, Les arts de la piste en révolution*, Autrement, Paris, 2001.
- HOFFMAN Natacha & BAVELIER Ariane, *Quel cirque, Des écoles à la piste*, Alternatives, Paris, 1999.
- HOTIER H., *Signes du cirque, approche sémiologique*, coll. "Tréteaux", Bruxelles, 1984 ;
Le vocabulaire du cirque et du music-hall en France, Thèse de doctorat (Paris VIII), Paris, 1972.
- JACOB Pascal, *La grande parade du cirque*, Gallimard ("Découvertes"), Paris, 1992 ;
Le cirque, Regards sur les arts de la piste du XVIe siècle à nos jours, Catalogue de l'exposition de Boulogne-Billancourt, Plume, Paris, 1996.
- JANDO D., *Histoire mondiale du cirque*, Delarge, Paris, 1977.
- LEVY Pierre Robert, *Les Fratellini : trois clowns légendaires*, Actes Sud, Paris, 1997.
- LEYDER C., *Histoire du cirque français de 1960 à 1990*, Paris, 1991 ;
Le cirque contemporain en France (1991-1996), Paris, 1996.
- LOISEL G., *Histoire des ménageries de l'antiquité à nos jours*, Paris, 1912.
- MAUCLAIR Dominique, *Un jour au cirque*, Bordas, Paris, 1996.
- PARET P., *Le cirque en France, Erreurs passées, perspectives d'avenir*, Sorvilliers, 1993.
- PATRICK Ian, *Archaios, cirque de caractère*, Albin Michel, Paris, 1990.
- RÉMY Tristan, *Les clowns*, Grasset, Paris, 1945.
- ROMAIN Hippolyte, *Histoire des bouffons, des augustes et des clowns*, Joëlle Losfeld, Paris, 1997.
- SCHOELLER Francis & Danielle, *Métiers et arts du cirque*, Le Cirque de Paris, 1997.
- SIMON A., *La planète des clowns*, La Manufacture, Lyon, 1988.
- THÉTARD H., *La merveilleuse histoire du cirque* (Prisma, Paris, 1947), complétée par L.-R. Dauven: *Le cirque depuis la guerre*, réed. Julliard, Paris, 1978.

Revues

- Arts de la piste*, Hors Les Murs, Paris, depuis 1996.
- Le cirque dans l'univers*, Club du cirque, Paris, de 1949 à 1998.
- Revue française du cirque* (Cahiers Tristan Rémy), 1955-19??

LE CIRQUE AU RISQUE DE L'ART

[Présentation des auteurs : remplacées après correction par celles, plus complètes, placées à la fin du texte correspondant]

Robert Abirached est professeur émérite et ancien directeur du théâtre et des spectacles au ministère de la Culture

Jean-Pierre Angrémy, écrivain, est président de la Bibliothèque nationale de France

Guy Alloucherie est metteur en scène

Sylvestre Barré travaille à la Mission du patrimoine ethnologique

Sophie Basch est professeur de littérature française à l'Université de Mulhouse

Olivia Bozzoni enseigne à l'Ecole nationale supérieure des arts et techniques du théâtre

Gwenola David est critique

Floriane Gaber enseigne à l'Université Paris V

Zeev Gourarier est conservateur au Musée national des arts et traditions populaires,

Jean-Michel Guy est ingénieur de recherche au ministère de la Culture (DEP)

Christine Hamon-Siréjols est professeur d'études théâtrales à l'Université Lyon 2

Jean-Luc Heervet dirige le Cirque du Docteur Paradi

Caroline Hodak-Druel est doctorante en histoire à l'Ecole normale supérieure

Jean-Marc Lachaud est philosophe et enseigne l'esthétique à l'Université de Metz

Francesca Lattuada est chorégraphe

Martine Maleval enseigne à l'université Paris 8

Christophe Martin, journaliste

Béatrice Picon-Vallin, directrice de recherches au CNRS

Raffaele de Ritis, critique et metteur en scène

Emmanuel Wallon est maître de conférences en science politique à l'université Paris X-Nanterre et président de HorslesMurs.

INTRODUCTION

L'expression de "risque artistique" a fait florès en France à la fin des années 1980, dans des institutions culturelles dont les responsables, soutenus par un matelas de subventions deux fois plus épais qu'avant, osaient enfin vanter l'audace. Le genre hétérogène que beaucoup persistent à nommer "nouveau cirque", faute d'appellation indiscutable, accédait alors à un premier degré de consécration sociale, sans obtenir pour autant le statut d'art majeur au regard de la critique savante. Une dizaine d'années plus tard, la question suscite moins d'ironie dans les académies - ou dans les enceintes qui en font fonction dans la société contemporaine - car un public averti applaudit les artistes et les œuvres, tandis qu'une reconnaissance officielle est enfin accordée aux compagnies.

Cette légitimité paraît bien méritée pour peu que le danger s'avère un critère du jugement esthétique. Bien qu'approximatif, l'anagramme le suggère : il n'y a pas de cirque sans risque. Les gens de la piste affrontent des menaces économiques dont leurs confrères des autres arts n'ont souvent qu'une faible idée. Sans se prétendre plus subversifs que la plupart d'entre ces derniers, ils ne sont pas moins capables de payer leur indépendance politique au prix fort. Les libertés qu'ils prennent avec les codes artistiques en usage compromettent leur commodité de travail. Mais pour eux le péril est d'abord physique.

Au cirque, tout ramène au corps, à ses facultés inestimables comme à son incroyable fragilité. Le danseur aussi met ses membres en mouvement. Sans souffle et sans doigts, le musicien ne serait rien. Le comédien se souvient de temps en temps qu'il fut jadis l'un et l'autre. L'interprète de cirque n'a donc pas le monopole du corps. En livres de chair, Abdallah, le *Funambule* de Genet ne vaut pas plus que les ballerines du Moulin de la Galette à qui Matisse emprunta l'élan de sa *Danse*, ou que Gérard Philipe dirigé par Vilar dans *Le Prince de Hombourg*.

Pourtant le mythe du corps sauvage a la vie dure. Les différentes disciplines du spectacle dit "vivant" ne font pas appel à un corps brut, d'autant plus émancipé qu'il serait dénudé, dont le langage gestuel prendrait le relais du texte pour soutenir une fable inouïe. Elles mettent en scène des personnalités en actes, elles-mêmes dotées d'histoire, dont les déplacements dévoilent les ombres du texte, les aberrations de l'espace, les illusions du temps. Corps en jeu du théâtre, corps en tension dans la danse, corps en suspens au cirque, ces corps interagissent pour exprimer l'impossibilité d'agréger le dire et le faire, de fusionner l'être et le monde, d'habiter le sol sans vivre dans les rêves. Tous montrent qu'il y a autant de tromperie dans les gestes que dans les discours, et guère

plus de sûreté dans la station que dans le saut. Et chacune de ces entités semble quelquefois se démembrer en unités multiples dont la fragmentation amplifie la dispersion des esprits.

Le gladiateur affrontait la mort sur l'esplanade du cirque antique. Ailleurs le matador la frôle dans l'ellipse des arènes. Concrètement exposés au danger de blessure (fracture, morsure, brûlure, éraflure), sans parler du risque de meurtrissure symbolique qu'ils partagent avec les agents des autres spécialités, les interprètes de la piste invitent la peur dans l'enceinte du chapiteau, en compagnie de la jubilation que provoque son relâchement soudain. Ils introduisent au cœur des dispositifs de la représentation le couple instable que forment le rire et l'effroi.

De là procède la force du cirque dans la vie des arts. Parce que son errance aux marches des villes suggère la solitude de l'artiste en marge de la société, dans la mesure où son combat contre la pesanteur rappelle que tout art lance un défi aux contraintes et aux usages, le saltimbanque (funambule, acrobate, voltigeur, trapéziste ou jongleur) fut décrit et dépeint, tout au long du XIX^e siècle, comme un archétype de l'aventure artistique, dont le destin résumait à la fois la fragilité et la beauté des entreprises créatrices. Héros d'une lutte parallèle contre la gravité, le clown s'est affiché au cours du XX^e siècle, de Farina (Jules Chevalier) à Butto (Howard Batten), comme un représentant singulier de la communauté artistique, capable de focaliser sur son nez toute la dérision de l'existence et d'ébranler d'un coup de pied la vanité des plus fiers statuts.

Aucune catégorie n'assume plus aujourd'hui ce monopole de la représentation. D'abord parce que les artistes de la piste sont devenus aussi poètes que malabars, scénographes autant qu'augustes, comédiens ainsi que dompteurs. Ensuite parce que les acteurs manifestent de nouveau le besoin de se mouvoir et, au lieu de joindre le geste à la parole selon l'impudente formule en usage dans les mauvaises académies, disputent avec les danseurs cette faculté de mettre les mots à l'épreuve des corps. Enfin parce que des metteurs en scène et des chorégraphes ont fait monter des gens de piste sur les plateaux pour porter des arguments de théâtre et dessiner des figures de danse.

Il a fallu conjuguer plusieurs efforts pour favoriser cette évolution dans un pays comme la France. En premier lieu les changements sont intervenus dans le mode de transmission des grandes familles du cirque, celles en tous cas qui avaient compris que la tradition ne pouvait perdurer sans réformes. Ainsi Annie Fratellini et Alexis Gruss ont-ils fondé leurs propres écoles en 1974, avec le soutien trop timide des pouvoirs publics. Cette période encore empreinte des aspirations de 1968 a vu en second lieu l'éclosion de nombreuses compagnies indépendantes, qui renouaient avec la marginalité des saltimbanques comme le Grand Magic Circus de Jérôme Savary, ou qui célébraient la poésie subversive des clowns, tel le Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine, et dont beaucoup se sont ensuite partagées entre les arts de la rue et ceux de la piste. Au milieu

des années 1980, Archaos, le Cirque Plume et le Cirque Baroque sont issus de cette mouvance dont les pionniers et les héritiers courent toujours les routes.

Enfin le ministère de la Culture, qui venait à peine d'arracher le cirque à la molle tutelle de l'Agriculture en 1979, profita de l'expansion des politiques culturelles sous l'impulsion de la gauche à partir de 1981, pour consacrer des crédits à la fondation d'institutions spécialisées, ce qu'aucun Etat européen n'avait réalisé à l'exception de la jeune Russie soviétique en 1927. Le Centre national des arts du cirque de Châlons-en-Champagne est né de cette volonté en 1985. Les choix esthétiques de Bernard Turin, son directeur depuis 1990, le labeur méthodique effectué dans son premier cycle de Rosny et dans les écoles préparatoires de Châtellerault, Mougins, Toulouse, Auch, Chambéry, ainsi que dans les centaines d'écoles d'initiation regroupées dans la Fédération française des écoles de cirque, l'activité d'information et de conseil aux professionnels conduite par l'association HorslesMurs, enfin la structuration d'un Syndicat des nouvelles formes des arts du cirque, tout cela a concouru à l'épanouissement de disciplines qui entretiennent des liens étroits avec les autres arts et des rapports aussi tumultueux que passionnés avec les conventions de la piste. D'autres contextes locaux ou nationaux sont susceptibles d'engendrer des croisements originaux. L'Allemagne, la Grande-Bretagne, la Belgique sont en train de développer leurs circuits professionnels. L'Italie, pour peu que son gouvernement et ses pouvoirs régionaux ou communaux daignent y prêter attention, se révélera vite un gisement de compétences et de talents.

Car le langage du cirque contemporain s'élabore dans un double commerce : d'une part avec la tradition, telle qu'elle s'est constituée au cours du XIX^e siècle et codifiée au début du XX^e ; d'autre part avec les arts voisins, dont les inventeurs modernes ont volontiers taquiné ce cousin au charme brut. Genre spécifique dans l'ordre du spectacle, le cirque d'aujourd'hui reconnaît sa dette envers l'art équestre dont il est issu. Il redécouvre ses attaches au théâtre forain en général et à la *commedia dell'arte* en particulier. Il prolonge une vieille histoire d'amour avec le cinéma, illustrée - entre autres - par Georges Méliès, Charlie Chaplin, Tod Browning, Max Ophüls, Federico Fellini, Wim Wenders... Mais depuis peu il commence aussi d'arpenter des territoires communs avec la danse, fraîchement affranchie de l'autorité que le théâtre et la musique exerçaient sur elle dans les maisons d'opéra. Il fréquente le jazz, le rock, le hip hop, le rap, mais aussi les compositeurs savants. Se souvenant de Picasso et de Cocteau, des plasticiens, et non des moindres, pénètrent son univers (Daniel Buren, Christian Boltanski, Yannis Kounellis, Tony Brown par exemple avec la Compagnie Foraine). Le théâtre s'intéresse à ses ressources expressives. Dans les festivals aussi bien que dans la sphère institutionnelle, il côtoie les arts de la rue, dont il partage le goût du grand air et l'engouement du grand public.

Il reste au cirque bien des caractères à affirmer pour défendre son autonomie. La structure de toile du chapiteau qui permet de déployer la représentation sur 360 degrés,

en fait partie, quoique des artistes très nombreux lui préfèrent soit les dimensions de l'espace public, soit l'abri d'une salle en dur avec son axe frontal. L'exigence de la prouesse, quelle qu'en soit l'échelle, le distingue des autres types d'investissement corporels, même lorsque ceux-ci requièrent un entraînement intensif. La performance consiste souvent à conjurer la chute. Mais à la différence de l'exploit sportif, qui demande d'abord de la puissance, ensuite de la technique, éventuellement du style en sus, au cirque l'acte artistique réclame de la présence avant tout élan. Qu'il soit tenu ou non par un fil narratif, le spectacle de cirque procède par l'enchaînement de dramuscules dont le corps est l'enjeu, le vecteur, le cadre : bref, l'acteur en son théâtre.

A travers cet assortiment de temps condensés, le monde du cirque propose comme une réplique du monde tout court, en cela qu'il offre un spectacle composite dans lequel chacun doit trouver ses repères. Son actualité, dit-on, s'expliquerait par son aptitude à filer la métaphore du métissage. Déjà cependant, comme au sein de tout ensemble évolué, des individus ou des groupes protestent de leur particularisme au milieu de la tribu des "circassiens" - une épithète d'emprunt aux accents caucasiens, qui sied bien à des adeptes du voyage et du mélange ! Ceux-là font bande à part, sinon en vertu de l'intégrité de leur univers intime, comme pour Johann Le Guillerm ou Nikolaus, du moins au nom de la cohérence de leur discipline, à la façon de Bartabas, en homme qui aime les chevaux, ou de Jérôme Thomas, en homme qui dresse les balles.

Alors il faut se résoudre à chercher les raisons de la résurgence de ces arts - puisqu'en effet ils se conjuguent au pluriel - dans l'obstination avec laquelle ils nous rappellent la vulnérabilité de notre situation physique et de notre confort matériel. Ils sondent une esthétique du vide qui fascine une époque inquiète de perdre pied dans sa propre confusion. Gérard Macé, en amoureux du cirque, mais aussi du mime, de la danse et du cinéma muet, le dit avec ses propres mots : "...Mais l'on se dit à la fin que la recherche forcenée d'un sens, au risque de ne pas toujours retomber sur ses pieds, c'est ce qui nous reste du besoin de vertige quand on ne connaît plus que le destin des assis".¹

Dans une parenthèse de lumière, des êtres bravent encore à notre place le péril de disparition, d'évanouissement. Le terme, qui se traduit par *vanishing* en anglais, avoue sa lointaine parenté avec le motif ancien de la vanité, dont l'art n'a pas fini de produire des avatars. Mon talent reste vain sauf s'il dévoile que tout n'est qu'apparence, même mon œuvre, que ton passage sera fugace et ta gloire futile dans l'autre monde, semblait dire le peintre de la Renaissance à celui qui contemplait le tableau des arts, orné d'un crâne. En taquinant une mort qui, fort heureusement, doit demeurer virtuelle, l'artiste de cirque inscrit lui aussi sa figure dans l'histoire des créations humaines. Pour André Malraux en effet, "si le mot culture a un sens, il est ce qui répond au visage qu'a dans la glace un être humain quand il regarde ce qui sera son visage de mort." Mais la beauté n'a pas uniquement partie liée au danger. Une pirouette permet également de tracer un

vanishing point (point de fuite), car la perspective garde ses droits dans les tourbillons du cirque.

1. Gérard Macé, *L'art sans paroles*, Le promeneur, Paris, 1999, p. 85.

2. André Malraux, Discours pour l'inauguration de la Maison de l'Académie, 19 mars 1966 (cité dans *Les Affaires culturelles au temps d'André Malraux*, Comité d'histoire du ministère de la Culture, La Documentation française, Paris, 1996, p. 301).

Article paru dans *Le cirque au risque de l'art* (sous la direction d'Emmanuel Wallon), Actes Sud, Paris, 2002, p. 213 à 235.

Emmanuel Wallon

L'histrion et l'institution

Alors qu'il faisait le plein de sens commun, le mot "cirque" n'eut point les honneurs du *Dictionnaire des idées reçues* de Gustave Flaubertⁱ. A l'entrée "art", en revanche, l'ouvrage tranche avec assurance : "Ça mène à l'hôpital", puis il complète aussitôt : "A quoi ça sert, puisqu'on le remplace par la mécanique qui fait mieux et plus vite."ⁱⁱ Selon le père de *Bouvard et Pécuchet*, le cirque court donc indiscutablement le grand risque du grand art. Comme le clown facétieux ("A été disloqué dès l'enfance")ⁱⁱⁱ, l'histrion ("Toujours précédé de vil")^{iv} peut donc fréquenter l'institution, voire postuler à l'Académie ("La dénigrer, mais tâcher d'en faire partie si l'on peut").^v Histrions, c'est-à-dire bouffons, les saltimbanques le sont restés au regard d'autorités qui les cantonnent souvent à la périphérie des villes ou à la porte des institutions culturelles. Et ils le sont parfois devenus les uns vis-à-vis des autres, lorsque les artistes du cirque dit "traditionnel" soupçonnent leurs collègues du "nouveau cirque" de servir l'art officiel et que ces derniers les accusent de se soumettre aux conventions du métier.

Vertiges du succès : au cours des deux siècles écoulés depuis son établissement en France, le cirque a connu des hauts et des bas. Sa légitimation dans la sphère publique a procédé en parallèle suivant des voies verticales. Tantôt la reconnaissance est octroyée par des instances supérieures, et tantôt elle est conquise par des réprouvés que meut l'ambition de percer. Deux lecteurs de Flaubert, Jean Starobinski et Pierre Bourdieu, se sont très différemment illustrés dans l'exploration de ces canaux.

Le préfet au sous-champ

Pour sa part, Pierre Bourdieu a conduit maintes enquêtes pour repérer, dans ce qu'il appelle des "champs" et "sous-champs" artistiques, "divers indices de reconnaissance (...)", "décernés par différentes instances de consécration."^{vi} C'est à propos de l'auteur de *L'Éducation sentimentale* (1869), où le jeune Frédéric Moreau oscille "entre la bohème et le «monde»",^{vii} "entre l'art et l'argent, l'amour pur et l'amour mercenaire"^{viii}, que le sociologue synthétise, dans *Les règles de l'art*, ses thèses sur la constitution d'un "champ littéraire" doté d'une "autonomie relative". "Les luttes de définition (ou de classement), expose-t-il, ont pour enjeu des frontières (entre les genres, les disciplines, ou entre les modes de production à l'intérieur d'un même genre) et, par là, des hiérarchies. Définir les frontières, les défendre, contrôler les entrées, c'est défendre l'ordre établi dans le champ."^{ix} En d'autres termes, les inventeurs et les rebelles jouent un rôle essentiel dans un domaine d'expression dès

qu'ils en forcent les enceintes pour y établir leurs propres codes. Les "héritiers" de cette sorte sont désireux de convertir et d'augmenter leur "capital culturel" plutôt que d'en jouir en rentiers. C'est ce que fait notre Gustave, ce génial "idiot de la famille" auquel Jean-Paul Sartre a dédié un monument d'analyse littéraire.^x

Il serait facile d'adapter au "sous-champ" du "nouveau cirque", délimité dans les années 1980, la remarque que P. Bourdieu applique aux innovations du metteur en scène André Antoine un siècle plus tôt. "Le Théâtre-Libre existe réellement dans le sous-champ théâtral dès qu'il fait l'objet des attaques des défenseurs attitrés du théâtre bourgeois - qui ont d'ailleurs effectivement contribué à en hâter la reconnaissance. Et l'on pourrait multiplier à l'infini les exemples de situations où les membres à part entière du champ sont condamnés à balancer, comme dans les affaires d'honneur et toutes les luttes symboliques, entre le coup du mépris, qui, s'il n'est pas compris, risque d'apparaître comme impuissance ou lâcheté méprisables, et la condamnation ou la dénonciation, qui malgré qu'on en ait, enferment une forme de reconnaissance."^{xi} D'abord rejetés dans les marges d'un champ, les réformateurs du style finissent par l'investir à coup de faits accomplis, de manifestes et de succès d'estime, pour bientôt y imposer la règle révisée dont ils se disent les dépositaires.

Une composante de la considération publique n'en est pas moins dispensée d'en haut par les organes du pouvoir établi. On le sait désormais, le théâtre équestre des Astley et Franconi élaborait sa méthode de façon à contourner le monopole des comédiens pensionnés. Pour cela il usa de ruse au besoin, à l'exemple de Phillip Astley dressant une plate-forme sur le dos de seize chevaux, en guise de scène afin de porter ses acrobates, comme le montre une estampe d'époque. Mais cet art dominé ne tarda pas à réclamer des privilèges à son tour. Antonio Franconi en obtint un pour son troisième Cirque olympique en 1827, Louis Dejean pour le sien en 1835. Entre autres procédures assurant le lustre d'un genre, l'attribution d'un label, tel celui de Cirque royal ou impérial, fut des plus discriminantes. Ces marques sont toujours prisées. Longtemps après l'antécédent du Cirque national des Champs-Élysées, ouvert par Dejean en 1841, Alexis Gruss reçut comme une preuve de distinction le titre de Cirque national, de 1982 à 1987.

L'octroi d'une dotation régulière, semblable à celle dont ce grand "équestrien" bénéficie encore à l'instar des compagnies "contemporaines" Archaos, Baroque, Plume ou les Arts Sauts, compte autant pour le cachet que pour le crédit de l'entreprise. L'affectation d'un emplacement prestigieux ou simplement fructueux par le préfet, le maire ou le président d'un établissement public peut s'avérer décisive. La commande d'un bâtiment à un architecte en vue contribue à imposer la place du cirque dans la cité : ce fut vrai de Jacques Ignace Hittorff autrefois (auteur du Cirque d'été et du Cirque d'hiver en 1841, mais également de la gare du Nord en 1861-1868), ça l'est de Patrick Bouchain de nos jours (concepteur du théâtre Zingaro, des roues de l'an 2000 et de la future Académie Fratellini).

A cent ans de distance, un phénomène d'engouement comparable s'est reproduit par d'autres biais. L'affluence d'une élite intellectuelle de condition bourgeoise et aux références raffinées a stimulé l'intérêt d'une critique de pointe. Celle-ci a permis d'attirer l'attention d'une partie de la cléricature officiant dans les institutions culturelles de la République. La promotion du "nouveau cirque" a ensuite profité du

relais de la grande presse. A défaut de renoncer complètement à l'humilité d'un statut qui, tout en les reléguant à la périphérie des circuits de diffusion subventionnés, les nimbe d'authenticité, les gens du métier se sont prêtés au dialogue avec les pouvoirs publics. Enfin l'initiative d'une ministre, osant consacrer aux arts du cirque une saison 2001-2002 riche en échéances politiques, couronne cette vision d'une frêle muse hissée sur l'Olympe. Les disciplines de la piste sont dès lors honorées pour plus d'un motif : dispensatrices de plaisirs et d'émotions à la foule, elles sont jugées dignes d'assemblées élevées. Pourvoyeuses d'un patrimoine dont témoignent des collections et des expositions, on en fait les auxiliaires de l'Éducation nationale dans son ambition d'éveiller la jeunesse aux arts, sinon aux sciences. Sujettes à publication selon la volonté des éditeurs, des libraires et bibliothécaires, elles occupent des colloques où se côtoient interprètes, archivistes et universitaires. Activités en plein essor, elles justifient des mesures budgétaires inaccoutumées, même si les professionnels les estiment encore timides.

En fait, d'un siècle à l'autre, cette ascension a connu beaucoup d'étapes et marqué bien des reculs.^{xii} Pour se contenter de la période ouverte par la création du ministère des Affaires culturelles, on retiendra quatre phases.^{xiii} La première commence avec la disgrâce d'un genre traditionnel dont les canons s'émoussent, tandis que les principales enseignes gravitent dans l'orbite de la télévision pour ne pas succomber à l'anonymat des tournées d'été. Elle s'achève vers 1974, quand la fondation des premières écoles de perfectionnement par deux héritiers de haute lignée, Alexis Gruss (au Carré Sylvia Monfort) et Annie Fratellini (porte de la Villette), annonce le renouveau. Rétifs au système familial, de jeunes collectifs émergent alors autour de transfuges du cirque conventionnel, des arts de la rue, du théâtre et de la danse, voire du monde sportif. Significatif sur le plan symbolique, le transfert des compétences relatives à ce domaine du ministère de l'Agriculture à l'administration des Affaires culturelles, en 1979, porte ses fruits après l'arrivée de Jack Lang à la Rue de Valois, en 1981. Le ministre de François Mitterrand, ainsi que de nombreux essayistes le lui reprocheront, parle et agit en vue de réduire l'écart de considération entre arts majeurs et arts mineurs. Il accompagne un troisième temps, scandé par la répartition des premières aides aux compagnies, la mise en place d'une association de soutien - dont l'appellation et les fonctions évolueront, de sa création en 1982 à sa suspension pour cause d'escroquerie en 1994 - et surtout par la fondation en 1985 du Centre national des arts du cirque (CNAC), dont l'influence sur la croissance du "nouveau cirque" a été assez soulignée. Une quatrième phase commence alors avec la dévolution d'une mission de développement à l'association HorslesMurs, en 1996, et la fondation du Syndicat des nouvelles formes des arts du cirque (SNFAC), en 1998, deux organisations fortement impliquées dans la préparation de l'Année des arts du cirque (été 2001-été 2002).

L'artiste en saltimbanque

Ces images de lauriers tombant en cascade sur la piste contrastent avec le tableau que Jean Starobinski a tracé dans son *Portrait de l'artiste en saltimbanque*.^{xiv} Il part lui aussi du jeune Flaubert, dont la propre éducation sentimentale fut imprégnée de

l'apparition, sur les champs de foire, de l'écuyère et de la danseuse de corde: "avec quelle avidité inquiète je la contemplais, quand elle s'élançait jusqu'à la hauteur des lampes suspendues entre les arbres, et que sa robe, bordée de paillettes d'or, claquait en sautant et bouffait dans l'air! Ce sont là les premières femmes que j'ai aimées."^{xv} Le philosophe et historien de l'art montre ensuite comment les peintres, à la jonction du XIX^e siècle et du XX^e siècle, s'emparent d'un sujet qui évoque pour eux à la fois "l'éblouissement devant la légèreté", ^{xvi} les "corps désirables et corps humiliés",^{xvii} "les sauveurs dérisoires",^{xviii} enfin les "passeurs et trépassés".^{xix} Il cite à l'appui Daumier, Toulouse-Lautrec, Chagall, Degas, Seurat, Rouault, Ensor, Klee, ainsi que Picasso, ce dernier signant les décors de *Parade* (1917) pour les Ballets russes, sur un argument de Jean Cocteau et une musique d'Éric Satie.

Ce ballet inaugurerait deux décennies de passion entre artistes de la toile, de la piste, de la fosse et de la scène. Le groupe "Art et Action" donna des masques de clowns grimaçants aux interprètes de *La danse macabre*, de Carlos Larronde, en 1919 à l'Odéon. En 1920, Cocteau régla la farce du *Bœuf sur le toit* à la Comédie des Champs-Élysées, sur la musique de Darius Milhaud, dans le décor de Dufy, avec le concours des Fratellini. Jules Romains invita deux d'entre eux, Paul et François, à donner des cours d'«acrobatie et jeux d'adresse» à l'École du Vieux-Colombier, sous l'égide de Jacques Copeau, en 1922-1923. Cette même année, Marcel Achard fit jouer sa pièce *Voulez-vous jouer avec moi?*, sur le mode de la parade foraine, chez Charles Dullin au Théâtre de l'Atelier, dans le décor à trois sous imaginé par Touchagues. Pierre Mac Orlan collabore avec le mime Farina et Sacha Guitry s'acoquine avec le fantaisiste Little Tich.^{xx}

Pour prolonger jusqu'à nos jours la liste des plasticiens fascinés par le cirque, il faut encore mentionner Alexandre Calder et son *Cirque miniature* (1927), Fernand Léger avec *La grande parade* (1954), Jean Dubuffet pour le cycle du *Cirque de Paris* (1961-62), ou encore David Hockney avec son *Harlequin* (1980). C'est toutefois dans une nostalgie douce-amère que ces artistes font danser les énergumènes de la piste. Ils sentent que les formes colorées du chapiteau s'estompent dans la grisaille d'un siècle d'acier. Ils voient le personnage sortir du cadre et la figure fuir le tableau. Ils savent le fragile mouvement du cirque menacé par la mécanique de la grande industrie. Après avoir projeté une image de l'art dans l'élan de l'acrobate en apesanteur, ils en cherchent le reflet parmi les ombres qui hantent le campement. Des dramaturges poursuivent une quête identique dans l'univers de la scène. Le clown est triste, hélas! et son rire retombe comme les réparties de Clov dans *Fin de partie* (1957), chez Samuel Beckett. Dans *En attendant Godot* (1953), l'Irlandais met en place un théâtre de "rigolade et foirade"^{xxi} dont les anti-héros empruntent au cirque une grammaire de chute et d'échec. Jean Genet veut encore croire aux étoiles. Son *Funambule* Abdallah les frôlera seulement s'il marche à l'aplomb de la mort. L'écrivain doit mettre ses pas dans les siens. "Pour acquérir cette solitude absolue dont il a besoin s'il veut réaliser son œuvre - tirée d'un néant qu'elle va combler et rendre sensible à la fois - le poète peut s'exposer dans quelque posture qui sera pour lui la plus périlleuse."^{xxii} La gloire passe à portée du danseur de corde dès l'instant où la bonne société tremble de ses audaces.

Sur ce point l'esthétique du réprouvé s'accorde avec l'éthique du bon pasteur. Ce n'est pas un hasard si Rouault, en dehors des augustes, portaitura des prostituées au labeur et des Christ de douleur. "Si quelqu'un veut être le premier, il sera le dernier de tous, et le serviteur de tous", proclame le *Nouveau Testament*.^{xxiii} Et le sermon sur la montagne insiste à travers ces stances adaptées à la morale des chapiteaux : "Heureux vous qui pleurez maintenant, car vous rirez! (...) Malheur à vous qui riez maintenant, car vous serez dans le deuil et dans les larmes!"^{xxiv} Dans la conception à rebours - comme dirait Huysmans, autre amateur de cirque - que déploient les poètes après des guerres ravageuses, la déchéance même du cirque l'entoure d'une aura comique ou dramatique qui peut de nouveau faire briller le sublime aux yeux d'un cinéaste : Charlie Chaplin dans *Le Cirque* (1927) et *Limelight* (*Les feux de la rampe*, 1952), ou Federico Fellini dans *La Strada* (1954) et *Les Clowns* (1970). Ce dernier note en effet: "Le clown est un miroir dans lequel l'homme se revoit en une image grottesque, difforme, drôlatique. (...) C'est comme si nous nous demandions : «L'ombre est-elle morte? L'ombre meurt-elle?»"^{xxv} Cette veine est encore sondée par des dramaturges - Robert Abirached dans *Tu connais la musique?*,^{xxvi} Louis Calaferte pour *Un riche, trois pauvres* -,^{xxvii} des dessinateurs - Fred avec *Le petit cirque* -,^{xxviii} des troupes d'acteurs comme le Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine - dans *Les Clowns* (1969) - et le Grand Magic Circus de Jérôme Savary, à partir de 1970.

Si les premiers sont les derniers, le genre mineur devient majeur. Le cirque propose de perpétuer l'alliance des contraires. De même qu'il confronte la peur et le rire ou qu'il alterne l'équilibre avec le mouvement, il combine l'obscurité la plus profonde et la lumière la plus vive, mobilise la force au service de la grâce, associe le strass à la sciure, la plume et le crottin. Pourquoi ne réconcilierait-il pas le fond populaire, dont ses thèmes, ses codes, ses formes et ses gens souvent sont issus, avec la haute culture dont les institutions montent la garde? Il est vrai que certains histrions s'arrachent difficilement à la tentation du vulgaire. Ils préfèrent charger leurs pièces d'ornements qu'exalter l'âpreté de leur travail. Gérard Macé ramasse ce paradoxe dans une amusante formule: "... entre la grande peinture et le mauvais goût, le cirque est souvent sur une corde raide."^{xxix} Il importe donc que des artistes, des critiques, des amateurs, des esthètes si l'on veut, saluent les meilleurs interprètes du cirque. Il s'agit d'encourager l'hercule de foire à devenir aussi un athlète du goût.

Sous la toile ne s'étend pas seulement une piste, mais aussi un atelier, un espace de répétition, un lieu de vie. C'est pourquoi la trivialité côtoie l'excellence et la rudoie un peu. Mais la tension qui opère entre ces extrêmes et fait l'intensité d'un moment de cirque ne résulte pas d'un sens préétabli ni d'un savoir-faire immuable. Elle dépend surtout de l'acuité de l'exercice appliqué... au spectateur. Comme l'opéra, le spectacle de cirque, résume J. Starobinski, "offre à l'esprit un choix vertigineux : se laisser fasciner par la forte et vulgaire présence du réel vital, ou transcender, par un décret de la conscience interprétante, cette réalité du corps pour s'élancer vers le lointain d'une signification allégorique."^{xxx} Dans le manifeste désordre de ses propos et l'apparente confusion de ses valeurs, le cirque expose avec constance les matières, les instruments et les techniques qui peuvent faire jaillir l'émotion, l'image ou l'idée. L'histoire de l'art traversant de loin en loin des périodes de trouble au cours

desquelles les hiérarchies sont bousculées, on comprend que cet univers de prose violente et de figuration naïve attire les audacieux. Dans leur hâte à rebâtir un pinacle, ils ne tardent pas à l'ériger en modèle de poésie précaire ou d'abstraction enchantée.

Bien sûr, il serait permis de pousser plus loin l'assimilation entre la figure du saltimbanque et l'image de l'artiste, telle qu'elle fut patiemment ciselée en Occident, depuis l'Antiquité. C'est en tous cas ce que suggèrent Ernst Kris et Otto Kurz, à travers quantité d'anecdotes rapportées par les zélés biographes des grands maîtres.^{xxxix} Leur virtuosité, celle de Giotto par exemple qui, d'après Giorgio Vasari, "prouva sa maîtrise en dessinant un cercle parfait avec son doigt devant l'émissaire du pape émerveillé",^{xxxix} confine au prodige, excitant la jalousie des dieux et le désir des hommes. Néanmoins si le talent du peintre ou du sculpteur égale la prouesse de l'acrobate, du jongleur et de l'illusioniste, l'inverse n'est pas acquis pour autant.

L'inutile synthèse

Les experts en sciences politiques (c'est-à-dire humaines) ne sont pas réputés pour de pareils exploits. Ils manquent d'habileté pour dissiper les mystères qu'ils ont cru déceler dans l'espace des représentations. Ils en sont parfois réduits à des pirouettes quand on leur demande d'expliquer par quel prodige une autorité civile pourrait décerner aujourd'hui l'aura, cette essence étrangement sensible qui, lorsqu'elle émane d'une œuvre, autorise à la classer comme une relique d'art sacré dans le musée des créations d'exception. "Le propre de l'imposition de légitimité - énonce P. Bourdieu dans *La Distinction*, dans une syntaxe d'une circularité si parfaite qu'elle semble conçue pour un tour de piste - est d'empêcher que l'on puisse jamais déterminer si le dominant apparaît comme distingué ou noble parce qu'il est dominant, (...) ou si c'est seulement parce qu'il est dominant qu'il apparaît comme doté de ces qualités et comme seul légitimé à les définir."^{xxxix}

Une synthèse est-elle possible et surtout souhaitable entre l'approche de Starobinski et l'analyse de Bourdieu? Rien ne l'interdit en théorie. Si l'on entend rester fidèle au lexique du sociologue, les efforts de "distinction", loin de freiner la mécanique de la "reproduction", sont censés en huiler les rouages. Il arrive cependant que les dynamiques s'avèrent concurrentes, un peu comme si le frottement gênait leur mouvements conjugués. Au-delà des tautologies, il faut décrire dans leur pluralité et leurs rivalités les instances auxquelles ont accès les candidats à cette légitimation.

A vrai dire les deux modèles pourraient être jugés obsolètes. Que signifie d'abord la notion d'art majeur depuis que les objets de la vie courante, à la suite des ready made de Marcel Duchamp et des boîtes de soupe Campbell's d'Andy Warhol, ont pénétré au musée ? Les affiches lacérées de Wolf Vostell, Mimmo Rotella, Raymond Hains et Jacques de la Villeglé, les déchets accumulés par Robert Rauschenberg, Arman ou Daniel Spoerri tiennent la cote sur le marché de l'art. Après le pop art et les nouveaux réalistes, le courant conceptuel et l'arte povera ont conquis la critique. Dès lors aucune règle ne saurait assigner une fois pour toutes les positions respectives du dérisoire et du sublime. Loin d'en procurer seulement le prétexte ou le sujet, des éléments prélevés dans le fonds commun et le décor quotidien fournissent vocabulaire

et matière à la création. Cette mutation ne pouvait laisser indifférents des pionniers de la scène. De Tadeusz Kantor (Théâtre Cricot) à Pina Bausch (Tanztheater Wuppertal) et, plus récemment, de Jean-Luc Courcoult (Royal de Luxe) à Alain Platel (Ballets C. de la B.), plusieurs d'entre eux sont capables, à la manière d'un renversement clownesque, d'extraire la grâce de la maladresse et la beauté de la trivialité, tout en ravalant des actions héroïques et des gestes magnifiques à la mesure d'une vaine agitation. Les esthètes de la culbute que sont les gens de cirque parlent une langue qu'ils entendent, et la réciproque est souvent valable.

D'autre part, depuis Jean Zay, André Malraux et Jack Lang, les ministères se sont rangés du côté des artistes qui incarnent la modernité, du moins telle que les fonctionnaires et les commissaires pensent être en mesure de l'identifier. Malgré cette réconciliation de l'État avec son temps (d'après la formule chère à Jean Cassou), un artiste authentique peut certes demeurer incompris, solitaire et sans le sou. Cependant son originalité, son goût pour la subversion et sa faculté de provocation l'aideront mieux à s'extirper de l'anonymat qu'un excès de conformisme. Position acquise ou fortune faite, il y aura toujours moyen pour lui de revenir à la prudente conduite du courtisan. Refusés dans les salons de l'Académie, les peintres évoqués par Jean Starobinski étaient contraints de se comporter comme des entrepreneurs indépendants, partant à la conquête d'un marché embryonnaire avec l'appui de rares intermédiaires. Le décor a changé du tout au tout : c'est la puissance publique, dorénavant, qui fait montre de sollicitude à l'égard des artistes portés vers la recherche. Sans doute certains chevauchent-ils encore le vide, frôlant à chaque pas le risque de l'erreur et la crainte de la ruine. Nombre d'entre eux balancent toutefois au-dessus du filet de la subvention, ou bien rebondissent sur le sommier d'une résidence. Ils s'aventurent sur le fil du style, mais en présence du pompier de service et sous un abri déclaré conforme par la commission départementale de sécurité.

Il demeure vrai que les disciplines de la piste décrochent plus facilement leurs quartiers de noblesse en contractant un mariage avec des arts établis. D'un bord à l'autre, on cherche le contact, parce que ceux-ci sont en mal d'une nouvelle définition alors que celles-là sont en peine d'éprouver leurs limites. Le cirque a reçu les honneurs des festivals, puis des magazines, après avoir séduit des grands noms de la chorégraphie (notamment Jozef Nadj, François Verret, Ela Fattoumi et Éric Lamoureux, Francesca Lattuada), de la mise en scène (Jacques Rebotier, Hervé Lelardoux, Mladen Materic, Giorgio Barbero Corsetti, parmi d'autres) de la composition (Carles Santos et même Mauricio Kagel) et des arts plastiques (Daniel Buren, Christian Boltanski ou Takis). Le chapiteau, la salle de spectacle servent de halle au commerce entre ces modes d'expression. Ils offrent aussi un cadre privilégié à une activité d'échange que le discours politique et la critique savante aiment exalter. L'éloge du multiculturel et de l'interdisciplinaire élève l'alliage et le mélange, autrefois synonymes d'abâtardissement, au rang de valeurs spécifiques.

Entre chien et loup

Le cirque dit contemporain accuse une petite vingtaine, guère plus que l'âge du CNAC en somme, ou bien que celui d'un élève de l'École nationale de Rosny-sous-

Bois. Sorti sans complexe de l'adolescence, il réclame une respectabilité qui ne devrait plus grand chose à ses vénérables ancêtres. La gloire du genre, il l'affiche sans le moindre désir de la devoir à la fascination des anges déchus. Plutôt que d'inspirer à des maîtres vieillissants une douloureuse ou complaisante méditation sur le destin des sept arts prétendus majeurs, il caresse l'ambition de donner aux artistes de toutes obédiences l'exemple d'une invention débridée. Il lui reste cependant un effort à accomplir pour assumer la tradition, du moins pour connaître ce qu'elle a de meilleur à transmettre avant de prétendre la détourner. L'identité future du genre se joue dans ce conflit, qui ne se réduit pas à l'affrontement des générations.

Dans la mesure où toute désignation agit sur l'ordre des classifications, la bataille fait rage entre les partisans d'appellations "circassiennes" et les détenteurs de titres théâtraux. Plusieurs auteurs ont déjà remarqué la détermination de Bartabas à récuser le vocabulaire du cirque. En baptisant Zingaro "théâtre équestre", il n'a pas seulement rendu à l'officier Astley l'hommage de l'héritier. Il a aussi réussi à émarger à une ligne budgétaire mieux fournie, auprès de l'administration des spectacles, que celle dont dépendent les compagnies, de plus en plus nombreuses, qui intègrent le mot magique à leur intitulé, comme Cirque Ici, Que-Cir-Que, Ô Cirque, Cirque en Kit, Cirque Désaccordé, etc. Il arrive que la dénomination vise surtout à renforcer le statut de l'auteur en lui autorisant des effets de signature, de même que dans les domaines où on le qualifie de "créateur". L'emploi du patronyme comme d'une marque était courant dans le cirque de tradition (Zavatta, Bouglione, Gruss, Fratellini). Bien qu'ils affichent pour la plupart leur goût pour la création collective sinon pour la vie communautaire, certains metteurs en piste et quelques auteurs-interprètes (Johann Le Guillerm, Jérôme Thomas, Nikolaus, Philippe Ménard) ne répugneraient sans doute pas au procédé, à l'instar des metteurs en scène et chorégraphes dont la compagnie porte le nom propre.

La reconnaissance de l'œuvre est parfois à ce prix. Il fut longtemps convenu que les artistes de cirque atteignent les sommets à travers la prouesse, le tour, la façon, le métier, bref la virtuosité technique dont les artisans et les interprètes ont l'apanage, quand les auteurs se singularisent par le génie de l'invention et la puissance de l'expression, enfin cette "empreinte de la personnalité" que la jurisprudence examine à la loupe. Or les grands clowns ont administré la preuve que faire corps avec son numéro peut assurer la renommée. Encore faut-il s'accorder sur le partage des retombées. En cette matière il est difficile de dissiper la confusion dont le cirque a coutume de s'entourer. Peut-on qualifier d'ouvrages de collaboration les spectacles d'Archaos, de Baroque ou de Plume, sans attenter aux droits respectifs de leurs directeurs Pierrot Bidon et Guy Carrara, Christian Taguet ou Bernard Kudlak, au motif qu'ils manifestent le concert préalable et l'inspiration commune sans lesquels il vaudrait mieux parler de manifestation que d'œuvre ?^{xxxiv} Il est rare ici de disposer d'un texte ou d'une partition qui pourraient favoriser une reconnaissance préalable ou postérieure à la représentation, si l'on excepte les sources auxquelles les gens de cirque vont puiser leur inspiration, tels les livres d'Italo Calvino pour les Colporteurs ou les Arts Sauts.

Nul domaine de l'art n'obtiendrait la consécration, aucune branche de l'esthétique ne sauraient arguer de son autonomie en faisant l'économie d'un vocabulaire

spécifique et d'un ensemble de références particulières. En ce sens, la contribution de la critique dramatique - ou musicale, ou chorégraphique - aussi propice soit-elle à la notoriété des artistes et à la réputation des œuvres, ne suffit pas à fonder l'autorité du genre circassien. C'est en recherchant ce que l'écriture et l'exécution d'un numéro ou d'une mise en piste peuvent comporter d'incomparable que la critique de cirque se constitue elle-même pour poser les jalons de son champ et fournir au genre les preuves de sa maturité. En dehors du *New York Times* qui emploie un journaliste passionné du nom de Glenn Collins (lequel se définit d'ailleurs comme reporter et non comme critique), rares sont encore les organes de la presse généraliste qui accordent au cirque un espace distinct.^{xxxv} En attendant, des critiques éclectiques, également attirés par les performances, les arts de la rue, les marionnettes et la manipulation d'objets, ainsi que par les interactions entre les arts de la scène, la vidéo et l'informatique, affûtent leurs armes dans les publications spécialisées (dont *Arts de la piste*, édité par HorsLesMurs depuis 1996) ainsi que dans les revues dédiées aux mutations de la scène artistique, comme *Théâtre aujourd'hui*, *Art Press* ou *Mouvement*^{xxxvi}.

Si l'exception hexagonale vaut dans le domaine du cirque, c'est donc en raison d'un concours de facteurs parmi lesquels l'engagement public joue un rôle certes déterminant, mais non suffisant. La promotion d'un genre est l'affaire du ministère, mais aussi de la profession, de la critique, de la presse, des organisateurs de spectacles, des prestataires de service, des amateurs et des connaisseurs. L'originalité française tient en partie à la protection - très relative en termes financiers, plus importante sous l'aspect symbolique - que les pouvoirs nationaux et locaux offrent à des forces artistiques capables de produire des formes nouvelles. Elle tient aussi à l'espace qui reste concédé aux entreprises traditionnelles du secteur commercial. Que ses familiers en tirent ou non des conclusions esthétiques, le cirque est mixte, comme beaucoup de branches de l'économie.

Pour comprendre l'attitude de l'Etat à l'égard du cirque, il resterait à la rapprocher de celle dont font l'objet d'autres arts jugés avec une certaine condescendance dans le cercle des institutions culturelles. Si les organisateurs de concerts rap, de raves techno et de free parties subissent encore la supiscion d'un ministre de l'Intérieur et de quelques maires et parlementaires, les temps sont révolus où un concert yéyé déchaînait l'ire des éditorialistes et la fureur des policiers. En témoigne l'évolution des autorités vis-à-vis des différents courants de la musique populaire et même des modes d'expression plus ou moins spontanés de la jeunesse, comme la danse hip hop et le graph'art. Depuis la fin des années 1970, à défaut de vouloir ou de pouvoir encadrer les pratiques culturelles dans toute leur diversité, les organes officiels montrent dans ce pays une faculté croissante à s'emparer des thèmes et des styles qui suscitent la créativité des artistes et excitent la curiosité du public.

A l'inverse, la reconnaissance publique, sitôt acquise, peut devenir le motif d'un rejet de la part de nouvelles générations d'artistes attirés vers les marges. Venue pour partie du théâtre d'agit prop et pour partie de l'univers forain où elle a frayé avec le cirque alternatif, la tribu des arts de la rue connaît ce dilemme. Ses représentants restent partagés, entre le besoin de monnayer une respectabilité accrue en crédits de fonctionnement et en aides à la production, et le désir d'entretenir une indépendance

coûteuse en fonds propres et en confort personnel. En la matière, tout était déjà dit ou presque par Jean de la Fontaine, lui-même adepte du registre mineur des contes et dictons, dans la fable *Le Loup et le Chien*, empruntée aux “mensonges d'Ésope” comme une large part de son œuvre.^{xxxvii}

*"Le Loup déjà se forge une félicité
Qui le fait pleurer de tendresse.
Chemin faisant, il vit le cou du Chien pelé.
«Qu'est-ce là?» lui dit-il. - Rien. Quoi! rien?
- Peu de chose.
- Mais encore? Le collier dont je suis attaché
De ce que vous voyez est peut-être la cause^{xxxviii} ."*

Ayant entendu l'avertissement, le loup de la fable court toujours. Le cirque agira de même, aussi douces et fournies seraient les caresses qu'on se remet à lui prodiguer depuis peu. Car en définitive il préfère les incertitudes de l'état nomade aux assurances des situations assises. Comment la marge résiderait-elle au centre ? La circularité de la piste prête à des mouvements centripètes. Les forces centrifuges n'en continueront pas moins d'y dominer, au risque de l'art.

Emmanuel Wallon est maître de conférences en science politique à Paris X (Nanterre) et chargé de cours au Centre d'études théâtrales de Louvain-la-Neuve (Belgique). Membre du comité de rédaction des Temps Modernes et d'Études théâtrales, président de HorsLesMurs, association nationale pour le développement des arts de la rue et des arts de la piste. Il a dirigé notamment L'artiste, le prince, Pouvoirs publics et création (Presses universitaires de Grenoble, 1991) ; Le temps de l'artiste, le temps du politique (avec B. Masson, Les Cahiers du Renard, n°15, Paris, décembre 1993), Théâtre en pièces, Études théâtrales, Louvain-la-Neuve (Belgique), n° 13, mai 1998.

i Publication posthume, 1911, rééd. Club français du livre, Paris, 1958.

ii *Ibidem*, p. 19.

iii *Ibidem*, p. 52.

iv *Ibidem*, p. 157.

v *Ibidem*, p. 4.

vi *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris, 1992, p. 312.

vii *Ibidem*, p. 26.

viii *Ibidem*, p. 43.

ix *Ibidem*, p. 313.

x Jean-Paul Sartre, *L'idiot de la famille*, Gallimard, Paris, 1972.

xi *Ibidem*, p. 314.

xii Voir E. Wallon, "La chose publique en piste" in Jean-Michel Guy (dir.), *Avant-garde, cirque!*, Autrement, Paris, 2001.

-
- xiii Voir Robert Abirached, article "Cirque", in Emmanuel de Waresquiel (dir.), *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Larousse, Paris, 1959, p. 132-133.
- xiv Skira, Genève, 1970, rééd. Flammarion "Champs", Paris, 1983.
- xv Cité par J. Starobinski, *Portrait de l'artiste...*, *op. cit.*, p. 45-46.
- xvi *Ibidem*, p. 25.
- xvii *Ibidem*, p. 55.
- xviii *Ibidem*, p. 97.
- xix *Ibidem*, p. 115.
- xx Voir "Des clowns", Catalogue de l'exposition, Bibliothèque nationale de France, Paris, 2001.
- xxi Cf. Jean-François Louette, "Beckett: un théâtre de l'ennui ?", in *Les Temps Modernes*, n° 611-612, décembre 2000 - janvier-février 2001, p. 51.
- xxii Jean Genet, *Le Funambule*, L'Arbalète, Paris, 1958, rééd. in *Œuvres complètes*, tome 5, Gallimard, Paris, 1979, p. 16.
- xxiii Évangile selon Saint Marc, IX, 35.
- xxiv Évangile selon Saint Luc, VII, 21-25.
- xxv Federico Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Turin, p. 117, 1980, traduction E.W.
- xxvi Stock, Paris, 1971.
- xxvii In *Théâtre complet*, T. 3, Hesse, Saint-Claude-de-Diray, 1994.
- xxviii Dargaud, Paris.
- xxix *L'art sans paroles*, Le promeneur, Paris, 1999, p. 88.
- xxx *Portrait de l'artiste...*, *op. cit.*, p. 64.
- xxxi *L'image de l'artiste, Légende, mythe et magie* (1979), Rivages, Marseille, 1987.
- xxxii *Ibidem*, p. 138.
- xxxiii P. Bourdieu, *La Distinction, Critique sociale du jugement*, Minuit, Paris, 1979, p. 101.
- xxxiv Voir *supra*, Olivia Bozzoni, "L'œuvre de cirque au regard du droit d'auteur".
- xxxv Voir Glenn Collins, "Il circo americano e il quarto stato", in Gigi Cristoforetti e Alessandro Serena (dir.), *Il circo e la scena*, La Biennale de Venise, 2001, p. 55-62.
- xxxvi Voir *Théâtre aujourd'hui*, n° 7, CNDP, Paris, 1998; *Le circle au-delà du cercle*, Yan Ciret (dir.), *Art Press*, Paris, n° 20, 1999.
- xxxvii Jean de la Fontaine, *Contre ceux qui ont le goût difficile*, in *Fables*, Livre second, p. 44.
- xxxviii *Le Loup et le Chien*, in *Fables*, Livre premier, 1668, Éditions de la Fontaine au roy, Paris, 1993, p.10-11.