Emmanuel Wallon

Paru dans *Avant-garde, cirque!, Les arts du cirque en révolution*, sous la direction de Jean-Michel Guy, Autrement, Paris, 2001, p. 116 à 125.

La chose publique en piste

Les saltimbanques (de l'italien "saute-en-banc") eurent tôt maille à partir avec l'autorité. Celle-ci se montra d'abord soucieuse de morale religieuse, garante de l'ordre public, comptable de la régularité du commerce. Exerçant la tutelle des arts, elle répugna longtemps à hisser les gens de piste à la hauteur des gens de scène. La roue politique a tourné depuis lors et la reconnaissance semble acquise.

Au Moyen Âge, les baladins, montreurs d'ours et autres danseurs de corde font halte dans les foires et sur les marchés. Certains s'installent aux portes du bourg durant la saison, comme d'honnêtes négociants. Si le bailli les tracasse, quand les échevins les inquiètent ou l'Inquisition les menace, lorsque les agents d'octroi ne se contentent plus de leur "monnaie de singe", ils cherchent un abri au château, tels les ménestrels. La Renaissance en découvre qui sont déjà imprégnés des manières de la comédie transalpine ; beaucoup ont emprunté leurs tours aux tziganes, qu'on croyait alors venus d'Égypte ou de Bohême. Le prévôt ou le sénéchal ici, là l'évêque ou l'abbé veillent à ce qu'ils observent les droits du seigneur et des mœurs de chrétiens.

Chassés des marches du temple et des places de marché, les acrobates, hercules et histrions occupent le Pont-Neuf à Paris, puis ils s'organisent pour réussir à la foire Saint-Germain. Ils immobilisent la roulotte, installent un cercle de toile, dressent des tréteaux pour l'exercice, construisent si nécessaire une baraque où montrer leurs phénomènes. La parade gagne en vivacité ce qu'elle perd en mobilité. Chez nombre de ces forains, la caisse avec ses tickets remplace la collecte à la timbale. On travaille en famille, sinon au sein d'un clan élargi, et l'on se tient prêt à reprendre la route dès que la curiosité du public faiblit ou que grandit celle de la maréchaussée. Accaparant des pouvoirs toujours plus étendus au cours du XVIIe siècle, le roi écarte ces drôles de ses fêtes galantes comme de ses académies savantes.

Les métiers des tréteaux posaient à l'Ancien Régime des problèmes de police et de salubrité, de recouvrement et de circulation. Le cirque proprement dit n'existait pas encore. Il naît à l'amorce d'un âge offert au capital et astreint au travail, en Angleterre où le choc entre la ville et de la campagne, les propriétaires et les journaliers, les entrepreneurs et les corporations est le plus brutal. Ce pays lui prête un décor bouleversé sous la poussée des manufactures et des fonderies, mais il lui dédie aussi la passion préservée de son aristocratie pour l'équitation. Le continent n'attendra guère pour imiter l'île sur ces deux plans. Des as du dressage sont sortis des écoles militaires de France, d'Autriche et d'Espagne, qui ont acquis leur lustre au XVIIIe siècle. Ayant séduit Louis XV, puis Louis XVI et Marie-Antoinette, les Astley exportent le modèle de leur "Amphithéâtre anglais" au Faubourg du Temple, à Paris. Ouvert en 1783, l'établissement est récupéré par Antonio Franconi en 1789, dans l'agitation de la Révolution : le nouveau patron en fait le Théâtre national d'équitation pour monter - c'est le cas de le dire - d'édifiantes pièces patriotiques. L'art équestre attire le nouveau pouvoir comme il avait captivé l'ancien : l'Assemblée nationale issue des Etats généraux de Versailles siégea ainsi, de 1789 à 1792, dans un manège couvert situé aux abords du palais des Tuileries...

Après l'intermède du Directoire, l'excès des réglementations pesant de nouveau sur le théâtre en France favorise l'essor de cette catégorie de spectacles. Sous le Premier Empire, en 1807, Franconi emprunte au Royal Circus de Charles Hugues un nom destiné à durer, quand il inaugure le Cirque olympique de la rue du Mont-Thabor, à deux pas des Tuileries. Ses fils Laurent et Henry poursuivent son œuvre ailleurs, sous le regard vigilant des professions de la scène, jalouses de leur audience et de leur monopole. Son petit-fils Adolphe, à son tour installé boulevard du Temple, obtient le privilège du genre et s'en sert sans complexe contre la concurrence française et étrangère.

Alors les fantaisistes comme Jean-Baptiste Auriol gagnent en importance. Leurs apparitions délassent entre deux démonstrations équestres, laissant aux palefreniers le temps de nettoyer la piste. La prohibition des dialogues, réservés aux théâtres protégés, leur fournit le prétexte de monologues réjouissants. Pour échapper aux foudres de l'Opéra, seul habilité à produire de la musique en scène, ils jouent juchés sur des échelles, à dos de mule ou à l'envers.

Le chapiteau, le maire et les commissaires

Un abri de planches et de toile suffit aux troupes modestes, mais les frais fixes supportés par les gérants des compagnies ambitieuses supposent des murs et un toit. Louis Dejean confie à Jacques Ignace Hittorff la conception d'un Cirque d'été tout en rond, planté aux Champs-Élysées en 1841. L'entrepreneur et l'architecte s'allient de même pour ériger le futur Cirque d'hiver de 1847 à 1852. La pantomime sautante à l'italienne et les clowneries à l'anglaise y triompheront, le théâtre du Châtelet ayant arraché le privilège de la pantomime stricte. Le cirque moderne résulte donc de l'enrichissement esthétique et financier du théâtre équestre, cette réplique aux interdits qui bridaient le théâtre tout court. Jusqu'au milieu du XIXe siècle la parenté des genres se vérifie dans leur voisinage tout au long du Boulevard du Crime. Mais à la fin du Second Empire, le gouvernement émancipe enfin l'art dramatique, tandis que l'administration, soucieuse d'ordre et d'hygiène, impose au cirque le carcan d'un contrôle sanitaire et social. Le décret impérial du 6 janvier 1865 liquide les monopoles pour rendre chaque sorte de théâtre à sa liberté. Ainsi débute le déclin de la figuration équestre, qui reléguera souvent le cheval à sa fonction de trait dans le convoi. Peu d'artistes adoptèrent le nomadisme par philosophie. Jusqu'à la Deuxième République, les prérogatives des Franconi avaient contraint des troupes à l'errance. Elles rapatrièrent des savoirs empruntés au reste de l'Europe. Le cirque commençait à se diversifier et cette évolution favorisa une plus grande mobilité.

L'industrie atteignait l'âge adulte. L'urbanisation et la mécanisation rabattaient le cirque sur les routes. Son succès dépendait désormais de son aptitude à présenter des techniques nouvelles et des tours inédits. Le centre ville, colonisé par les becs de gaz et les bureaux, appartenait de moins en moins aux chevaux, de plus en plus aux automobiles. Le théâtre, le concert et l'opéra, considérés comme des loisirs plus raffinés, affermissaient leur domination. L'espace manquait pour admettre à proximité d'immeubles de rapport les cirques avec leurs ménageries, sans compter le péril d'incendie plus difficile encore à circonscrire autour d'une piste que dans une salle classique. Les urbanistes et les promoteurs de la Troisième République, après avoir ouvert des saignées dans la ville à la mode d'Hausmann, pour tracer les boulevards et les voies ferrées, bouchaient les trous, lotissaient les passages et domestiquaient les friches. A l'approche de la Première Guerre mondiale, les progrès du camion réduisaient en revanche les difficultés du transport. Le cirque américain avait démontré la maniabilité des larges tentes pliantes, qu'on sut vite chauffer au moyen de groupes électrogènes. Bientôt les combats dispersèrent les artistes à force de désordres et de destructions. Dans l'entre-deux-guerres, le cirque était déjà converti à la carrière itinérante. La rapide rotation des caravanes imposait des investissements et des frais de publicité. Les troupes qui s'adaptèrent le mieux exploitaient la réputation et la solidarité des grandes familles. Elles connurent pourtant des difficultés à la poursuite de leur clientèle après la Libération. Les premières années furent éprouvantes pour les hommes et les femmes, en raison de la pénurie générale. Les suivantes furent pénibles pour les entreprises, car le redressement reposait sur l'infrastructure au détriment des loisirs. Quand les fruits de la croissance mûrirent enfin, le public avait délaissé les théâtres aussi bien que les chapiteaux, au profit du grand et surtout du petit écran.

Avec "La Piste aux étoiles", lancée en 1953, le service public des ondes a œuvré à la popularité du cirque autant qu'à la standardisation de son style ; cependant les nouvelles habitudes que la télévision introduisait dans les foyers aggravèrent ses conditions d'existence. Le pantouflage, précoce forme française du *cocooning*, n'est pas seul coupable. Les collectivités ont élevé des obstacles en refusant les autorisations de stationnement, en aménageant des villes sans esplanades, en bétonnant des dalles qu'aucune pince ne saurait pénétrer, en réglementant sévèrement l'affichage,

en pratiquant des droits de place dissuasifs, au point d'exiler les campements vers les zones périphériques et déshéritées des cités.

Pour dire avec quelle indifférence les curateurs des Beaux-Arts ont considéré les gens de la piste et les enfants de la balle, il suffit de rappeler que le cirque resta tout ce temps attaché au ministère de l'Agriculture. Les chevaux et les singes le signalaient sans doute mieux aux yeux de l'administration que les jongleurs et les trapézistes. Certes, par bien des aspects, il connaissait ce monde rural qu'il sillonnait à longueur d'années et que les urbains visitaient surtout lors des migrations vers les résidences secondaires. L'escapade au cirque est une aventure familiale que la coutume du week-end concurrença dès le mitan des années 1960. La décennie suivante fut fatale à de nombreuses entreprises. L'ouverture de parcs de loisirs et de zoos où les bêtes pouvaient s'ébattre en semi-liberté, favorisée par la récente sensibilité du public aux états d'âme des animaux, disqualifiait leurs ménageries. Adieu lions, girafes, babouins, panthères ! Ô caravanes, ô chapiteaux !

Le ministère face aux arts forains

Jean-Philippe Lecat fut le premier à manifester aux artistes de cirque la sollicitude de la rue de Valois, à une époque où le slogan de la "qualité de la vie" appelait quelques gestes. En 1979, son ministère de la Culture et de la Communication obtient la tutelle du secteur et met aussitôt en place un fonds d'encouragement, géré par une Association pour la modernisation du cirque, flanquée en 1980 d'une Association pour l'enseignement du cirque. Averti de ce que ces disciplines demeuraient parmi les rares à se passer de subventions, Jack Lang voulut aller plus loin. En 1982, sa décision de décerner la mention de Cirque national à l'entreprise d'Alexis Gruss, qui illustre la meilleure tradition de l'art équestre, suscita des jalousies. L'expression avait servi à Dejean sous Louis-Philippe, dans un contexte fort différent. Les autres patrons comprenaient mal cette restauration, d'autant que la distinction s'accompagnait d'une dotation. L'expérience prit fin à l'arrivée du ministre François Léotard - sans rapport connu avec Jules Léotard, pionnier du trapèze volant au temps de Napoléon III. Lancée en 1982, l'Association pour le soutien, la promotion et l'enseignement du cirque (ASPEC), devait assumer les tâches des deux organisations fondées sous le précédent septennat. En 1985, l'Association nationale pour le développement des arts du cirque (ANDAC) lui succéda avec pour mission de répartir aux entreprises adhérentes - dont le nombre atteignit trente-trois - des facilités de diverses natures : une aide automatique au prorata des recettes de l'exercice accompli, un soutien sélectif à la création d'un spectacle, une contribution à la diffusion. Hélas ! le directeur de l'association s'est révélé un fin filou, capable d'abuser les tutelles avant de fuir, avec une caisse garnie de 14 millions de francs, vers un refuge dont Interpol ne l'a pas encore délogé.

Le ministre Lang et son directeur du théâtre et des spectacles Robert Abirached furent plus heureux en fondant en 1985 le Centre national des arts du cirque (CNAC), qui s'installa dans l'édifice en dur de Châlons-en-Champagne. La qualité de son École supérieure (ESAC), dont le premier cycle est assuré dans l'École nationale de Rosny-sous-Bois, s'est confirmée sous la direction de Bernard Turin, nommé en 1990. Ses choix esthétiques et pédagogiques ont durablement influencé l'interprétation, mais aussi l'écriture du "nouveau cirque". Recourant à des chorégraphes ou des metteurs en scène confirmés, en particulier pour encadrer la réalisation d'un spectacle de fin d'études, le CNAC a favorisé la rencontre du cirque avec les praticiens comme avec les spectateurs des diverses disciplines du spectacle. Le succès du *Cri du caméléon*, dirigé par Josef Nadj avec les élèves de la septième promotion, qui subjuga le public du parc de la Villette, du Festival d'Avignon et de plusieurs villes en France comme à l'étranger, marque une étape à la fois dans la mutation et la révélation du genre.

La mise en sommeil de l'ANDAC en 1994, puis sa dissolution dans un climat conflictuel, le 2 juin 1999, ont laissé le champ libre à l'administration du ministère de la Culture, d'une part, à sa créature HorslesMurs, d'autre part. Au niveau central, la Direction du théâtre et des spectacles (DTS), élargie en 1998 aux dimensions d'une Direction de la musique, de la danse, du théâtre et

des spectacles (DMDTS), octroie des aides à la création (pour les spectacles dits de recherche) et à l'innovation scénique (pour les spectacles formés de numéros), sur l'avis de deux commissions *ad hoc* ; à l'échelon déconcentré, les directions régionales des affaires culturelles (DRAC) délivrent des crédits de fonctionnement (dans le cadre de conventions pluriannuelles) ou des subventions au projet à quelques-unes des deux cents compagnies répertoriées. Association nationale pour le développement et la promotion des arts de la rue, HorslesMurs naquit en 1993 pour assumer, sous la direction de Jean-Luc Baillet, les fonctions de documentation, d'édition et de conseil assurées jusqu'alors par Lieux Publics, au service d'un milieu très éloigné des défenseurs du cirque de tradition. La parenté des disciplines du spectacle forain justifia au contraire, aux yeux du ministère, qu'elle hérite des missions d'information auparavant confiées à l'ANDAC. Sise à Nanterre avant de gagner Paris, elle fait dorénavant office de centre de ressources pour les arts de la rue et les arts de la piste, à travers des guides pratiques, des conférences et des rencontres, deux revues (dont *Arts de la piste*, depuis 1996) et un bulletin, ainsi qu'un site Internet à vocation européenne. L'énergie que son personnel déploya au lendemain de la tempête du 26 décembre 1999 a permis de rétablir le courant entre les entreprises et les autorités, et même entre les frères ennemis des cirques conventionnels et contemporains. Les sinistres subis par une trentaine de chapiteaux motivèrent l'octroi d'une aide exceptionnelle de l'Etat (11 millions de francs en investissement et 7 millions en fonctionnement), pour remplacer le matériel et compenser une partie des pertes d'exploitation. À l'exemple du Conseil régional d'Ile-de-France et de la Ville de Paris, plusieurs collectivités territoriales y ont apporté leur complément.

La subvention, critère de légitimité

L'installation d'un Conseil national des arts de la piste, en octobre 1996, devait offrir à la profession un cadre pour exprimer ses revendications mais aussi ses divergences. La sécurité des artistes et des spectateurs, la condition animale, la propriété intellectuelle, le négoce des enseignes : autant de questions que suggérait d'aborder son président, le haut magistrat Louis Joinet, ancien collaborateur de Matignon et de l'Elysée qui met autant de passion à soutenir la cause du cirque auprès des pouvoirs publics qu'à défendre les droits de l'homme dans les enceintes internationales. Relayée par le rapport que le syndicaliste (CGT) Dominique Forette rédigea en 1998 pour la section Cadre de vie du Conseil économique et social, une requête semble gagner du terrain : à moins que l'administration des Finances n'y oppose de discutables arguments de convergence européenne, l'instauration d'une cotisation volontaire ou d'une taxe parafiscale sur les spectacles de cirque permettrait d'alimenter un fonds d'aide propice à l'investissement et à l'innovation dans ce secteur toujours fragile.

À cette question comme à beaucoup d'autres, l'Etat a préparé ses réponses dans le cadre de l'«Année des arts du cirque» qu'il a résolu d'étaler, de l'été 2001 à l'été 2002, sur un calendrier chargé d'échéances électorales. Formulée par HorslesMurs, l'idée a fait son chemin de Catherine Trautmann, qui en arrêta le principe, à Catherine Tasca, qui en composa le comité d'honneur avec des représentants de tous les courants de la profession, à côté d'un comité de pilotage animé par Bernard Latarjet, président de l'Établissement public du Parc et de la Grande Halle de la Villette (EPPGHV), dont l'Espace Chapiteaux a promu les principaux artisans du renouveau. Les dossiers de l'enseignement artistique et de l'action culturelle, de la création et de la diffusion, du patrimoine monumental et mobilier, de la recherche et de l'édition y furent traités - à défaut d'un budget comparable à ceux qu'avaient mobilisés, en d'autres temps, l'«Année du patrimoine» (1980) et l'«Année de la danse» (1988) - avec l'esprit de sérieux convenant à des arts qui s'affirment majeurs. Une «Charte pour l'accueil des cirques en ville», signée par les communes et les compagnies sous l'égide du ministère de la Culture, de l'Association des maires de France (AMF) et de la Fédération nationale des collectivités territoriales pour la culture (FNCC), a été élaborée en relation avec les trois syndicats du métier afin de faciliter l'implantation des chapiteaux. Outre un colloque à la Bibliothèque nationale de France en juin 2001, une manifestation dans les villes et les écoles en mars 2002, des expositions, des projections, des publications, la réfection de bâtiments (Paris,

Elbeuf, Amiens) et la présentation de pièces appartenant à l'histoire du genre, des productions auprès de festivals ou d'établissements de renom devraient consacrer l'accès du cirque aux catégories de la politique culturelle.

Au lendemain de ces initiatives, en 2002, le secteur pèsera pour 65 millions de francs environ (9,9 millions d'euros) dans le budget culturel de l'Etat. En 2001, ses services distribuaient 25,1 millions de francs en aides à la création et au fonctionnement d'une trentaine de compagnies, de festivals et de structures, tout en affectant 25,3 millions à la formation, principalement au profit du CNAC et de l'Académie Fratellini. En dehors du soutien apporté au Festival mondial du cirque de demain, moins audacieux que son titre ne le laisse entendre, le ministère privilégie un cirque novateur dont il encourage la présence dans des festivals (tels qu'à Auch, Châlons-en-Champagne, Obernai), dans le réseau des scènes nationales (Marne-la-Vallée, Malakoff), ainsi que dans des établissements municipaux ayant conclu une convention sur ce thème (Lannion, Cherbourg, Boulazac) et dans quelques pôles et sites spécialisés (Nexon, Bourg Saint-Andéol). Pour sa part, l'Office national de diffusion artistique (ONDA) accorde ses garanties à la diffusion d'un nombre croissant de spectacles (667.500 F en 1999, un million en 2001). Les crédits des collectivités territoriales, sans compter les aides en nature ou les exonérations de droits de place qu'elles consentent parfois, s'ajoutent aux subventions ministérielles dans une proportion difficile à évaluer. Le ministère des Affaires étrangères finance à travers l'Association française d'action artistique (AFAA), à concurrence de près de 2,3 millions de francs en 2001, des tournées d'autant mieux accueillies que le vocabulaire de la piste franchit aisément les frontières.

Dans l'ensemble, bien qu'il donne en France les preuves d'une originalité saluée dans le reste du monde, le cirque est loin de rivaliser avec les autres branches du spectacle au regard de la générosité publique. Sa popularité devrait lui donner l'avantage dans l'optique d'égal accès à la culture qui prévaut en principe dans la République grâce à Jean Zay, André Malraux et Jack Lang. Elle sert toutefois d'alibi aux critiques et aux responsables qui, dédaignant sa mémoire ou ignorant ses conquêtes, jugent sa pratique trop banale voire trop commerciale pour mériter l'argent du contribuable. En attendant qu'ils changent d'avis, des écoles ouvrent, des artistes s'imposent, des œuvres émergent, des langages s'inventent. Livrer cette richesse à la disposition de chacun exigera un surcroît de volonté, ainsi qu'un tantinet d'imagination.

Il ne suffit pas de constater que le dialogue des âges et le brassage des classes réussissent mieux sous le chapiteau qu'à l'opéra. De même que les compositions du cirque associent, dans la sciure ou sur les planches, des numéros de répertoire à des tableaux originaux, son économie combine des ressources propres et des aides publiques. Piochant leurs références dans les arts plastiques, la littérature, la bande dessinée, le théâtre, la danse, les musiques classiques et actuelles, une première puis une seconde génération de compagnies ont défié la classification des genres, mais aussi le cloisonnement des administrations. La diversité des esthétiques n'a d'égale aujourd'hui que la variété des entreprises, du rutilant big band des Bouglione au subtil trio de Que-Cir-Que. Leur nomadisme bouscule les aménageurs, habitués à lester le territoire d'équipements au format plutôt qu'à poster des relais le long d'itinéraires alternatifs. Les pédagogues tentent de baliser le parcours de ces drôles d'artistes, auteurs aussi bien qu'interprètes, nés des amours coupables de la gymnastique avec la poésie, la comédie ou la chorégraphie. Quant aux juristes, ils cernent avec difficulté l'œuvre mise en piste, à la fois singulière, collective et composite. Un peu plus de vingt ans après avoir réintégré le giron des arts officiels, le cirque reste assez excentrique pour réclamer de la République des solutions inédites.

Emmanuel Wallon

Maître de conférences à l'Université Paris X (Nanterre), président de Hors les Murs (Association nationale pour le développement des arts de la rue et des arts de la piste) ; a publié récemment : *Théâtre en pièces (Études théâtrales, n° 13, Louvain-la-Neuve, 1998)* ; *La souveraineté, Horizons et figures de la politique* (avec M. Kail, *Les Temps Modernes, n° 610, Paris, 2000*).