

## **INFORMATION TO USERS**

**This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.**

**The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.**

**In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.**

**Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.**

**Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.**

**Bell & Howell Information and Learning  
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA  
800-521-0600**

**UMI<sup>®</sup>**





**National Library  
of Canada**

**Acquisitions and  
Bibliographic Services**

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

**Bibliothèque nationale  
du Canada**

**Acquisitions et  
services bibliographiques**

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file Votre référence*

*Our file Notre référence*

**The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.**

**The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.**

**L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.**

**L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.**

0-612-47555-7

**Canada**

## **Résumé court**

Une nouvelle génération de cirques est née dans les années 1980. Le Cirque du Soleil, Hélios, Barbarie, Baroque, Archaos, Plume, Gosh, Oz et Flic Flac, pour ne nommer qu'eux, en font partie. Mais que sont exactement ces nouveaux cirques? Qu'est-ce qui explique leur apparition? Qu'ont-ils retenu de la tradition et en quoi innovent-ils? Qu'ont-ils en commun pour prendre ainsi part à un même mouvement de renouveau? Bien qu'ils s'apparentent les uns aux autres, ont-ils aussi des dissimilitudes? Enfin, les représentations des nouveaux cirques s'inscrivent-elles dans les grandes tendances de l'écriture spectaculaire actuelle? Voilà quelques-unes des questions qui ont présidé à la réalisation de la présente thèse dont le but principal est de découvrir la spécificité et l'originalité des nouveaux cirques. Étant donné que les ouvrages traitant à fond des nouveaux cirques sont presque inexistantes, un travail de terrain a dû être réalisé. Au cours de ce travail, beaucoup de données de première main ont été recueillies et servent d'assise à la recherche. Par conséquent, celle-ci n'est pas fondée sur une théorie à prouver, des concepts préétablis ou une hypothèse à vérifier, mais bel et bien sur des questions de recherche, des études de cas, des faits.



## Résumé long

Une nouvelle génération de cirques est née dans les années 1980. Le Cirque du Soleil, Hélios, Barbarie, Baroque, Archaos, Plume, Gosh, Oz et Flic Flac, pour ne nommer qu'eux, en font partie. Mais que sont exactement ces nouveaux cirques? Qu'est-ce qui explique leur apparition? Qu'ont-ils retenu de la tradition et en quoi innovent-ils? Qu'ont-ils en commun pour prendre ainsi part à un même mouvement de renouveau? Bien qu'ils s'apparentent les uns aux autres, ont-ils aussi des dissimilitudes? Enfin, les représentations des nouveaux cirques s'inscrivent-elles dans les grandes tendances de l'écriture spectaculaire actuelle? Voilà quelques-unes des questions qui ont présidé à la réalisation de la présente thèse dont le but principal est de découvrir la spécificité et l'originalité des nouveaux cirques. Étant donné que les ouvrages traitant à fond des nouveaux cirques sont presque inexistantes, un travail de terrain a dû être réalisé. Au cours de ce travail, beaucoup de données de première main ont été recueillies et servent d'assise à la recherche. Par conséquent, celle-ci n'est pas fondée sur une théorie à prouver, des concepts préétablis ou une hypothèse à vérifier, mais bel et bien sur des questions de recherche, des études de cas, des faits. De ces faits, il ressort, entre autres, que les nouveaux cirques transforment la piste et n'ont, pour la plupart, pas d'animaux de chair et d'os. Ils innovent en matière d'acrobatie et multiplient les personnages. Ils modifient l'habillage des spectacles et instaurent tellement de liens entre les performances des artistes qu'ils font de leurs spectacles entiers de vastes pantomimes ou pièces de cirque. Bref, avec les nouvelles troupes, le cirque n'est plus tout à fait ce qu'il était. Les cirques de la génération montante expérimentent davantage, rompent avec le réalisme, mettent le corps des acrobates en jeu, réfléchissent sur la pratique des arts de la piste et s'adressent au public par le biais d'images. Voilà un aperçu de ce que s'apprête à découvrir le lecteur de cette thèse.

## **Remerciements**

Le jour où j'ai décidé de réaliser une maîtrise sur le cirque, on m'a d'abord fait comprendre que cela était impossible. Il me faudrait, m'a-t-on expliqué, changer de sujet. Dans un tel contexte, il fallait être déterminée pour choisir malgré tout d'étudier le cirque. Or, ma maîtrise, je l'ai finalement complétée à l'Université Laval où j'ai aussi poursuivi mes recherches de doctorat. Je remercie cette institution qui, malgré ses hésitations de départ, a accepté mon sujet d'étude ainsi que le Centre de recherche en littérature québécoise qui m'a fourni tout le support technique dont j'avais besoin pour mener à bien mes projets.

Par ailleurs, sans l'accueil des troupes et la confiance de leurs membres, mes recherches n'auraient rien donné. Je leur dédie donc cette thèse à laquelle je me suis consacrée pendant six années bien remplies. J'aimerais également exprimer ma gratitude à ma directrice Chantal Hébert qui n'a cessé de nourrir ma réflexion, à Hugues Hotier qui m'a obligée à me dépasser, à Gilles Girard dont les nombreuses remarques m'ont permis d'améliorer mon texte, à Irène Roy pour ses lectures attentives et sa générosité, à Béatrice Picon-Vallin pour avoir encadré un de mes stages à l'étranger, à Linda Fortin qui n'a cessé de m'en apprendre tous les jours et à Isabelle Tousignant qui s'est montrée disponible pour les petits problèmes du quotidien.

Dans un autre ordre d'idées, la présente recherche a nécessité l'appui financier du Fonds pour la formation de chercheurs et l'aide à la recherche (FCAR) du Québec et du Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Canada que je tiens aussi à remercier. On comprendra néanmoins que les bourses d'excellence accordées par ces organismes n'ont pas couvert toutes les dépenses reliées au coût d'une recherche qui a demandé de voyager au Québec, en France, en Allemagne et en Italie. Par conséquent, j'ai dû faire des sacrifices. Sur la route, n'ayant pas suffisamment d'argent en poche pour subvenir à mes besoins journaliers, il m'a fallu me débrouiller. Dormant la plupart du temps sur une banquette de train et ne mangeant pas

toujours à ma faim, j'étais souvent fatiguée, affamée et découragée. Sans connaître la précarité de ma situation, certaines troupes m'ont invitée à partager quelques repas et, pour ce geste qu'elles ont posé spontanément, je leur témoigne ma gratitude. Des inconnus (devenus des amis) m'ont aussi reçue chez eux. Il s'agit de Sylvie Petit, Angèle Fernandez, Laurent Baccou, Christian Boyer, Frank Waetzold, Anna Ee et la famille Deminière. Leur générosité a fait toute la différence.

Cela dit, à mon retour de l'étranger, il m'a fallu dépouiller des milliers d'articles de presse, transcrire près d'une centaine d'entrevues, résumer des dizaines de spectacles, visionner de nombreux documents vidéo et lire des piles de livres. Pour ce faire, j'ai dû m'isoler. Question de garder le contact avec les gens du milieu du cirque, j'ai bien essayé d'entretenir une correspondance avec eux, mais en vain, car les heures que je consacrais à répondre à mon courrier, je ne les passais pas à rédiger ma thèse. J'espère que les troupes comprendront maintenant les raisons de mon silence et apprécieront le fruit de mon isolement.

Seule, sans personne avec qui discuter de mes idées, j'ai parfois eu le cafard. Comme bon nombre de chercheurs, il m'est arrivé d'avoir envie de tout laisser tomber. La force qui m'a poussée à continuer jour après jour, je l'ai puisée dans mes proches que j'estime beaucoup. Je suis d'abord redevable envers mon père Jean-Claude qui a été l'un de mes premiers lecteurs et dont les critiques m'ont été fort utiles. Ensuite, je souhaite exprimer ma reconnaissance à ma mère Ghislaine, à mon époux Marc, à mes soeurs Isabelle, Geneviève et Catherine ainsi qu'à mes amis. Tous m'ont grandement aidée à poursuivre ma quête et, surtout, m'ont laissée vivre mon aventure.

## **Table des matières**

<b>Résumé court.....</b>	<b>ii</b>
<b>Résumé long.....</b>	<b>iii</b>
<b>Remerciements.....</b>	<b>iv</b>
<b>Table des matières.....</b>	<b>vi</b>
<b>Introduction</b>	
<b>À LA DÉCOUVERTE DES NOUVEAUX CIRQUES.....</b>	<b>1</b>
<b>Revue de la littérature du cirque.....</b>	<b>2</b>
<b>Travail de terrain.....</b>	<b>7</b>
<i>Méthode d'échantillonnage.....</i>	<i>7</i>
<i>Méthodes de cueillette de données.....</i>	<i>12</i>
<i>Fin du travail de terrain.....</i>	<i>17</i>
<b>Division des chapitres.....</b>	<b>18</b>
<b>Chapitre 1</b>	
<b>VIE OU MORT DU CIRQUE : NAISSANCE DES NOUVEAUX CIRQUES... 20</b>	
<b>La mort d'un cirque.....</b>	<b>21</b>
<b>Les <i>appelés</i> ou les enfants de la balle?.....</b>	<b>28</b>
<b>Les écoles de cirque.....</b>	<b>37</b>
<b>La place de la France dans le renouvellement de la tradition.....</b>	<b>43</b>
<i>Le Cirque Archaos (1986 - ).....</i>	<i>49</i>
<i>Le Cirque Plume (1984 - ).....</i>	<i>56</i>
<b>La place du Québec dans le renouvellement de la tradition.....</b>	<b>62</b>
<i>Le Cirque du Soleil (1984 - ).....</i>	<i>67</i>
<i>Quelques Québécois imaginatifs.....</i>	<i>74</i>
<b>Conclusion.....</b>	<b>78</b>

**Chapitre 2****CES NOUVEAUX CIRQUES QUI NOUS MENENT SUR D'AUTRES**

<b>PISTES.....</b>	<b>82</b>
<b>L'arène romaine.....</b>	<b>83</b>
<b>Les pistes traditionnelles du cirque moderne.....</b>	<b>86</b>
<b>Quelques autres espaces appelés cirques.....</b>	<b>91</b>
<i>La cohabitation de la scène et de la piste.....</i>	<b>93</b>
<b>Les expérimentations spatiales des nouveaux cirques.....</b>	<b>102</b>
<i>Le Cirque Éloize : un tout terrain.....</i>	<b>103</b>
<i>La symbiose scène-piste au Cirque du Soleil.....</i>	<b>114</b>
<i>L'Antiquité et les scénographies du Cirque Plume.....</i>	<b>121</b>
<i>Les chapiteaux d'Archaos.....</i>	<b>126</b>
<b>Conclusion.....</b>	<b>133</b>
<b>Album souvenir.....</b>	<b>n. p.</b>

**Chapitre 3****BETES OU PAS BETES..... 135****La baisse de l'importance des animaux au cirque traditionnel... 135****L'absence presque complète de vrais animaux dans les spectacles des nouveaux cirques..... 140**    *L'absence de vrais animaux au Cirque du Soleil.....* 142    *La ménagerie de fer d'Archaos.....* 147    *Le Cirque Plume : No animo mas anima.....* 155**Des théâtres avec des animaux..... 160**    *Zingaro : Théâtre équestre ou cirque?.....* 160    *Les oiseaux et la Volière Dromesko.....* 166    *Zingaro et la Volière Dromesko : vers un théâtre-cirque.....* 168    *Choix, dressage et présentation des bêtes aux théâtres-cirques!.....* 170**Les carnages de la Rome antique..... 175****Conclusion..... 179****Album souvenir..... n. p.****Chapitre 4****NUMÉROS ACROBATIQUES ET PERSONNAGES..... 181****Évolution des numéros acrobatiques..... 182**    *Évolution des numéros acrobatiques au cirque moderne traditionnel....* 182    *Évolution des numéros acrobatiques des nouveaux cirques.....* 183**Les personnages..... 185**    *Les personnages du cirque traditionnel.....* 186

Les personnages de dompteur du cirque traditionnel..... 186

Le jeu des acrobates au cirque traditionnel..... 187

Les personnages clownesques traditionnels..... 190

Les personnages du cirque traditionnel qui font figure de curiosités..... 193

Le rôle d'autorité du maître de piste et celui de soutien des garçons de piste.....	194
<i>Réalité ou fiction.....</i>	196
<i>Les personnages des nouveaux cirques.....</i>	198
Les personnages de dompteurs au Cirque Plume.....	199
Le personnage d'acrobate qui chique des ratages au Cirque Gosh.....	200
Les personnages clownesques du Cirque du Soleil.....	202
Les personnages d'Archaos qui évoquent les curiosités ethnologiques et tératologiques.....	205
Les personnages du maître et des garçons de piste au Cirque Barbarie.....	208
<i>Nouveaux cirques ou métacirques.....</i>	212
<i>La construction des nouveaux personnages.....</i>	213
<b>Conclusion.....</b>	217
<b>Album souvenir.....</b>	n. p.
<b>Chapitre 5</b>	
<b>HABILLAGE DU SPECTACLE ET LIENS ENTRE LES NUMÉROS.....</b>	219
<b>L'habillage du spectacle.....</b>	220
<i>Les costumes des cirques traditionnels et nouveaux.....</i>	221
<i>La musique et les effets sonores.....</i>	227
<i>Les éclairages.....</i>	233
<i>Les chorégraphies.....</i>	239
<b>Les liens entre les numéros.....</b>	242
<i>Liens au cirque traditionnel.....</i>	243
Quelques sortes de pantomimes traditionnelles.....	244
<i>Liens aux nouveaux cirques.....</i>	252
Le Cirque Baroque, ses pantomimes ou pièces de cirque.....	252
Le Cirque en Kit et ses représentations en <i>pièces détachées</i> .....	261
Le Cirque du Docteur Paradi et l'imagerie du cirque véhiculée dans les autres arts.....	264
<i>L'univers du cirque, rêves et images.....</i>	267
<b>Conclusion.....</b>	269
<b>Album souvenir.....</b>	n. p.
<b>Conclusion</b>	
<b>DERNIER TOUR DE PISTE.....</b>	271
<b>Quand la théorie aide à comprendre.....</b>	276
<b>Une influence positive.....</b>	279
<b>Rupture ou continuité?.....</b>	282
<b>Album souvenir.....</b>	n. p.
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	283
<b>FILMOGRAPHIE.....</b>	295

## Introduction

### À LA DÉCOUVERTE DES NOUVEAUX CIRQUES

Créer c'est *donner la vie*. Comme toute autre forme d'art, le cirque a perpétuellement eu besoin d'innover pour subsister. Ayant bâti toute sa réputation sur sa créativité, le Cirque du Soleil a, en ce sens, très bien choisi son nom. Le soleil, en effet, n'est-il pas une des sources de la vie? En 1991, j'ai décidé d'étudier<sup>1</sup> le processus de création de cette troupe québécoise. Pour cela, j'ai dû suivre toutes les étapes de l'élaboration du spectacle qu'elle était alors en train de monter, à savoir *Saltimbanco*<sup>2</sup>. Appelée à côtoyer les membres du groupe du Soleil, j'ai eu à maintes reprises l'occasion de m'entretenir avec eux au sujet de l'évolution des arts de la piste. Lors de ces conversations, plusieurs personnes me mentionnaient l'existence d'autres cirques qui, comme le leur, remettaient en question la tradition, au Québec comme ailleurs. Parce qu'ils se voulaient novateurs, ces cirques retenaient l'attention du milieu de même que des médias : leur caractère unique faisait la manchette des journaux ; des séquences de leurs spectacles étaient présentées aux émissions culturelles et aux bulletins d'informations ; leurs artistes étaient invités à la radio ou à la télévision, etc. Provoquant un véritable mouvement d'intérêt, ces cirques *pas comme les autres* furent rapidement qualifiés de *nouveaux*, expression apparue dès le début des années 1980 et qui faisait référence non pas à la jeunesse des troupes, mais à l'aspect *inhabituel* de leurs spectacles.

La créativité au cirque étant au coeur de mes préoccupations, je me demandais : que sont exactement ces nouveaux cirques? Qu'est-ce qui explique leur apparition? Qu'ont-ils retenu de la tradition et en quoi innovent-ils? Qu'ont-ils en commun pour prendre ainsi part à un même mouvement de renouveau? Bien qu'ils s'apparentent les uns

---

<sup>1</sup> Les résultats de cette étude ont été publiés sous le titre de *Le Cirque du Soleil. La création d'un spectacle : Saltimbanco*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1996.

<sup>2</sup> La première mondiale de *Saltimbanco* eut lieu à Montréal, en 1992.

aux autres, ont-ils aussi des dissimilitudes? Enfin, les représentations des nouveaux cirques s'inscrivent-elles dans les grandes tendances de l'écriture spectaculaire actuelle? Voilà quelques-unes des questions qui orientaient ma réflexion et qui ont présidé à la réalisation de la présente recherche.

Le but principal de cette thèse est de mettre au jour la spécificité et l'originalité des nouveaux cirques, garantes pour une bonne part de l'intérêt qu'ils génèrent. Aussi mes interrogations de départ sont devenues des objectifs généraux de travail :

- comprendre la naissance des nouveaux cirques,
- constater la part d'héritage tirée de la tradition,
- rendre compte du côté créatif des nouveaux cirques,
- saisir ce qui les lie et les distingue les uns des autres,
- soulever quelques rapprochements entre les spectacles des nouveaux cirques et d'autres oeuvres artistiques de ce XX<sup>e</sup> siècle.

Pour atteindre ces objectifs, qui sont ceux de la thèse, il faut évidemment bien connaître le cirque de l'extérieur comme de l'intérieur. Une revue de la littérature du cirque ainsi qu'un travail de terrain deviennent donc nécessaires à la découverte des troupes d'aujourd'hui.

### **Revue de la littérature du cirque**

Un certain nombre de livres concernent les arts du cirque. À les parcourir, on remarque que certains auteurs relatent différemment le même événement. Ainsi Louis Dejean, fondateur du Cirque des Champs-Élysées, serait né en 1792 et mort en 1870 si l'on se fie à Thétard (1978 : 74 et 84) et aurait vécu de 1786 à 1879 si l'on en croit Jando (1977 : 30 et 36). Cet exemple, parmi de nombreux autres, montre que les auteurs ne sont pas tous d'accord sur les données factuelles et que la documentation sur le cirque est parfois



mal identifiée et mal datée, avec tous les problèmes que cela cause aux chercheurs. Une des principales raisons de la présence de contradictions est que l'ensemble des informations concernant l'histoire du cirque a longtemps été transmis oralement, et que les historiens ont dû déduire des différentes versions celle qui leur semblait la plus vraisemblable. Le temps passe, les informations se perdent, les souvenirs se transforment et des légendes apparaissent. Voilà, entre autres, pourquoi les livres et articles sur le cirque conservent un caractère mythique. Pourtant, il importe de lire ces textes pour les confronter et porter sur leur contenu un regard critique. Le moindre récit contient des renseignements valables qui méritent d'être pris en considération. Une revue de la littérature du cirque est donc importante et servira à montrer quelle lacune la présente thèse veut venir combler.

Commençons par les ouvrages abordant le cirque dans une perspective historique. Je pense, ici surtout, aux livres de Croft-Cooke et Cotes (1977), de Jando (1977) et de Auguet (1974). Je fais aussi référence au collectif dirigé par Monica J. Renevey (1977), *Le grand livre du cirque*, mais surtout à l'ouvrage de Thétard (éditions de 1947 et de 1978) sur *La merveilleuse histoire du cirque*, véritable *bible* faisant autorité dans le domaine. Ces livres, qui donnent un aperçu de la *généalogie* du cirque, s'attardent aux grands courants qui ont jalonné son évolution tout autant qu'aux anecdotes qui ont constitué son histoire.

Il existe également des biographies (Du Perré-Rousseau, [s. d.] ; Weider, [1976]1993 ; Saxon, 1978) qu'on aurait voulu plus complètes sur des agents (artistes, propriétaires, diffuseurs, producteurs, etc.) qui ont marqué l'histoire du cirque. Elles tentent de retracer aussi fidèlement que possible la vie et l'oeuvre d'artistes ou de directeurs de chapiteaux. Certaines personnalités ont parfois rédigé elles-mêmes leurs mémoires à partir de souvenirs, de photos, d'articles de presse ou d'anciens contrats qu'elles avaient conservés. Sous une forme autobiographique (Barnum, 1980 ; Fratellini, 1989 ; Fortier, 1983 ; Medrano,

1983 ; Popov, 1968 ; Rancy, 1994), ces livres relatent des épisodes méritant d'être rapportés, car ils informent sur des événements qui ont échappé aux spectateurs, aux critiques et même aux historiens parce qu'ils ont eu lieu en coulisse, de l'autre côté de la gardine<sup>3</sup>.

Par ailleurs, il y a les volumes portant précisément sur l'architecture du cirque (Dupavillon, 1982), le dressage et le domptage (Levy, 1992 ; Loisel, 1912), les disciplines acrobatiques (Strehly, [1903]1977), les entrées clownesques (Adrian, 1969 ; Rémy, 1945, 1962 ; Fabbri et Sallée, 1982), etc. Ceux-ci montrent de façon plus détaillée les principales mutations qu'ont subies les éléments traditionnels d'un spectacle de cirque à travers les siècles.

On peut en outre recourir, pour tenter d'éclairer les rapports qu'entretient le cirque avec d'autres pratiques artistiques - lesquels rapports sont manifestes dans les spectacles de la nouvelle génération - , aux écrits consacrés au rayonnement du cirque dans les autres formes d'arts tels la peinture (Laude, 1953 ; Le Men, 1994 ; Boustany, 1992), l'affiche (Rennert, 1974), le cinéma (Adrian, 1984), le music-hall (Bost, 1931), la foire (Frichet, 1899), la musique rock (Randolph et Lindsay-Hogg, 1991) et le théâtre (Amiard-Chevrel, 1983a). Ces ouvrages sont particulièrement précieux quant aux questions de création, d'influence, de contamination, voire d'*impureté* au cirque.

Un certain nombre de travaux scientifiques ont également pu être recensés. Il convient de signaler le dépôt ou la publication de quelques mémoires de maîtrise (Baisez, 1986 ; Flora, 1993 ; Girard, 1993), de quelques thèses de doctorat (Hotier, 1972 ; Veyne, 1976) et autres études réalisées par des spécialistes du domaine du spectacle (Hoh et Rough, 1990 ; Jacob, 1992).

---

<sup>3</sup>Rideau qui sépare la piste des coulisses du cirque.

Parmi ces spécialistes, on compte deux théoriciens du cirque qui ont fait leur marque : Paul Bouissac et Hugues Hotier. Tous deux partagent les mêmes passions : le cirque et la recherche. Paul Bouissac a été un fondateur du Debord Circus Limited, un cirque canadien dont le magazine *Maclean's* retrace l'histoire dans son édition de juin 1965. Imprésario à ses heures, Bouissac est avant tout professeur de littérature française à l'Université de Toronto et spécialiste de la sémiotique du cirque. Il a publié dans plusieurs revues scientifiques (1971, 1972, 1977, 1979, 1989) et a signé au moins deux ouvrages savants consacrés au cirque. Le premier s'intitule *La mesure des gestes. Prolégomènes à la sémiotique gestuelle* (1973). Dans ce livre, Bouissac examine diverses façons de noter ou de transcoder symboliquement les mouvements dynamiques du corps. Espérant faciliter l'analyse des numéros de cirque, particulièrement des numéros acrobatiques, il pose, en filigrane de son analyse, les bases d'une sémiotique gestuelle. Dans le même esprit, le second ouvrage, *Circus and culture* (1976), aborde le langage du cirque, son système de codage et de décodage. Plus spécifiquement, il porte sur le sens des numéros de cirque. Traitant davantage de l'évolution du langage du cirque que de la signification des numéros, cette thèse ne pourra donc tirer entièrement profit des travaux de Bouissac, bien que ceux-ci soient importants.

Hugues Hotier, de son côté, a créé le Cirque éducatif de Douai, en 1975, et le Cirque éducatif de Reims, en 1982. Véritables laboratoires, ces compagnies sont des entreprises vouées à l'enseignement et à la promotion des arts du cirque. Hotier y joue à la fois le rôle de directeur, de régisseur de piste et de... clown. En plus de faire partie du *métier*, Hotier est professeur à l'Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3 où il dirige à la fois l'Institut des Sciences de l'Information et de la Communication et le Groupe de Recherche en Communication des Organisations. Il est également l'auteur de *Signes du cirque. Approche sémiologique* (1984) et de *Cirque, Communication, Culture* (1995). Dans ces livres, Hotier

recherche, à travers les signes adressés aux spectateurs, la « réalité profonde » (1984 : 8) qui se cache derrière les représentations de cirque et « comment s'opère cette magie » (1995 : 12) qui leur est propre. La présente thèse ne partageant pas cette ambition, son ancrage de départ ne reposera pas non plus sur les travaux d'Hotier. Ce chercheur étant toutefois, à ma connaissance, le seul spécialiste des arts de la piste qui ait pris position en ce qui a trait aux nouveaux cirques, je me permettrai de faire occasionnellement référence à ses recherches, voire d'y réagir.

Enfin, rares sont les ouvrages traitant à fond des nouveaux cirques. Que je sache, il existe bien deux livres sur le Théâtre Zingaro (Kaepelin et Alt, 1988 ; Godard et Alt, 1988), un document sur le Cirque Archaos (Patrick, 1990) et sur le Cirque Flic Flac (Kaiser, [s. d.]) ainsi que deux volumes<sup>4</sup> sur le Cirque du Soleil (Collectif, 1993 ; Vial, 1999). Toutefois, tous se présentent davantage comme des albums de photos. Ils ne m'ont donc pas été d'une grande utilité, même s'ils sont incontournables. Certaines publications récentes abordant l'histoire du cirque consacrent également quelques lignes ou quelques chapitres aux jeunes compagnies (Hoh et William, 1990 ; Jacob, 1992 ; Mauclair, 1995 ; Maisonneuve, 1998). Cependant, elles ne font que souligner la venue de ces troupes. En fait, uniquement deux volumes essaient d'expliquer la naissance des nouveaux cirques et confirment l'opinion selon laquelle leurs spectacles se distinguent de ceux des cirques traditionnels. Le premier, écrit par Ernest Albrecht (1995), repose sur les seuls exemples de quatre troupes originaires du continent américain : Pickle Family, Big Apple, Circus Flora et Cirque du Soleil. Le second, signé par Bégadi, Estournet et Meunier (1990), trois aventuriers qui ont parcouru l'Europe en caravane et qui ont tenté de broser un tableau pittoresque des cirques nouveau genre qu'ils ont croisés au hasard des routes, est intéressant bien que peu documenté. En fait, si l'on ne considère pas ces publications comme

---

<sup>4</sup> Mis à part mon propre livre : *Le Cirque du Soleil. La création d'un spectacle : Saltimbanco, op. cit.*

des monographies, on peut tout de même y puiser des renseignements ponctuels en vue de dégager les particularités des productions des nouveaux cirques.

Cette revue sommaire de la littérature du cirque montre que, malgré l'intérêt que génèrent les nouvelles troupes, aucune étude de fond ne leur a encore été consacrée. Cette thèse souhaite combler cette lacune et contribuer à l'éclairage d'une forme originale de spectacle, tant au Québec qu'à l'étranger. Le champ d'investigation étant pratiquement vierge, son fondement est par conséquent le fruit d'un travail de terrain qui va puiser l'information de l'intérieur.

### **Travail de terrain**

Tout travail de terrain permet d'aller chercher de l'information récente, des données de première main, souvent impossibles à trouver dans les livres. En étant sur place, l'observateur élimine les intermédiaires, donc limite les déformations pouvant découler des interprétations en chaîne des données initiales. Le travail de terrain nécessaire à la réalisation de cette thèse a pris la forme d'une enquête dans le milieu des cirques. Ce milieu étant vaste, un échantillon seulement a pu être étudié.

### *Méthode d'échantillonnage*

Afin d'exécuter le travail de terrain, il a d'abord fallu sélectionner un certain nombre de troupes représentatives du mouvement des nouveaux cirques. Mais comment savoir si ces troupes étaient ou non des nouveaux cirques typiques puisque la recherche devait justement servir à découvrir leurs caractéristiques? Ne sachant pas à l'avance quelles étaient ces signes distinctifs, j'ai dû constituer mon échantillon par technique de « boule de neige ».

L'échantillonnage en boule de neige (*snowball sampling*) est une technique qui consiste à ajouter à un noyau d'individus (des personnes considérées comme influentes par exemple) tous ceux qui sont en relation (d'affaires, de travail, d'amitié, etc.) avec eux, et ainsi de suite (Beaud, 1984 : 187).

Aux membres du Cirque du Soleil qui ont été mes premiers informateurs<sup>5</sup>, je demandais donc de me faire savoir, dans la mesure où ils en connaissaient, le nom d'autres troupes qui pouvaient relever de ce qu'on appelle les *nouveaux cirques*. Aux membres de ces autres troupes, je réclamaient la même chose et ainsi de suite. Comme une boule de neige que l'on roule et qui grossit, mon échantillon a ainsi pris de l'expansion. Tant et si bien qu'après avoir observé des cirques nouveau genre qui se produisaient au Québec, j'ai réalisé, pour élargir mon champ d'observation et, par conséquent, mon corpus, deux stages à l'étranger au cours desquels je me suis penchée sur le travail de troupes européennes. Mon premier séjour s'est étendu du 9 mai au 19 juin 1994 alors que le second s'est déroulé du 10 janvier au 31 mars 1995. Dans le tableau suivant, on trouvera la liste des cirques nouveau genre dont j'ai vu les spectacles, les dates et les titres des représentations auxquelles j'ai assisté, ainsi que le nom des villes et pays où elles ont eu lieu.

**Tableau 1**  
**Échantillon des nouveaux cirques visités**

<b>Cirques</b>	<b>Dates</b>	<b>Spectacles</b>	<b>Villes</b>	<b>Pays</b>
Cirque du Soleil	1990	<i>Nouvelle expérience</i>	Sainte-Foy	Canada
Cirque du Soleil	1992	<i>Saltimbanco</i>	Montréal et Sainte-Foy	Canada

<sup>5</sup>J'ai, en effet, d'abord côtoyé ces derniers afin de réaliser, je l'ai dit, une recherche sur leur façon de créer un spectacle.

Cirque Hélios	22 juillet 1993	<i>Spirales</i>	Mont-Roland	Canada
Cirque du Soleil	21, 23, 26, 27, 30 avril et 1 <sup>er</sup> mai 1994	<i>Alegria</i>	Montréal	Canada
Cirque Barbarie	12 au 15 mai 1994	<i>Une journée singulière</i>	Berlin	Allemagne
Cirque Baroque	24 au 27 mai 1994	<i>Noir Baroque</i>	Meylan	France
Cirque Archaos	31 mai au 2 juin 1994	<i>DJ 93</i>	Annecy	France
Cirque Plume	7 au 10 juin 1994	<i>Toiles</i>	Saint-Herblain	France
Cirque Pocheros	18 juin 1994	(sans titre)	Nanterre	France
Cirque Docteur Paradi	18 juin 1994	<i>Hop ma non troppo</i>	Nanterre	France
Cirque Radium	10 sept. 1994	(sans titre)	Montréal	France
Cirque Gosh	18 au 21 janvier 1995	<i>Shak Edi Bobo</i>	Béziers	France
Cirque en Kit	10 et 11 mars 1995	<i>Cocopistache</i>	Brest	France
Cirque Flic Flac	15 mars 1995	<i>Bodenlos</i>	Nuremberg	Allemagne
Cirque du Soleil	10, 14, 18 et 19 juillet 1996	<i>Quidam</i>	Sainte-Foy	Canada
Cirque Éloïze	3 et 4 janvier 1997	(sans titre)	Sainte-Foy	Canada
Jim Rose Circus	28 janvier 1998	(sans titre)	Montréal	Canada
Anomalie-Cirque compagnie	19 et 20 mai 1998	<i>Le Cri du caméléon</i>	Sainte-Foy	Canada
Cirque Éos	19 juin 1998	<i>Imaginaire</i>	Québec	Canada

En parcourant ce tableau, on est d'abord frappé par la quantité surprenante de troupes. S'ajoutent pourtant encore à cette liste, d'autres cirques originaux. Il s'agit, entre autres, du Cirque Oz, du Cirque « O », de Que-Cir-Que, du Carnival Diablo et de la Volière Dromesko. Toutes ces troupes relèvent, selon leurs dires ou ceux de leurs consorts, du mouvement qu'il est désormais convenu de désigner par l'expression *nouveaux cirques*.

Or, parce qu'il ne suffit pas, pour dégager la spécificité et l'originalité des nouveaux cirques, de les comparer sans tenir compte des cirques traditionnels actuels qui n'ont, eux aussi, que

bien peu en commun avec les cirques des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, j'ai également assisté, quand l'occasion se présentait, à quelques spectacles de troupes traditionnelles. J'ai ainsi été à même d'observer le travail des cirques de Shangaï, Shriners (Tarzan Zerbini), Alexandra Franconi, Cirque de Paris, Antico Circo Orfei, Pinder-Jean-Richard et la troupe appelée Les incroyables acrobates de Chine. Ce contact avec des cirques traditionnels d'aujourd'hui m'a permis d'enrichir et d'affiner le regard porté sur les nouveaux cirques. En consultant le tableau ci-dessous, les lecteurs pourront vérifier la liste des cirques traditionnels dont j'ai vu les spectacles, les dates et les titres des représentations auxquelles j'ai assisté, ainsi que le nom des villes et pays où elles ont eu lieu.

**Tableau II**  
**Échantillon des cirques traditionnels rencontrés**

Cirques	Dates	Titres	Villes	Pays
Cirque de Shangaï	12 juillet 1992	(sans titre)	Montréal	Canada
Shriners (Tarzan Zerbini)	19 juillet 1992	(sans titre)	Québec	Canada
Shriners (Tarzan Zerbini)	15 juillet 1993	(sans titre)	Québec	Canada
Alexandra Franconi	18 mai 1994	(sans titre)	Paris	France
Shriners (Tarzan Zerbini)	16 juillet 1994	(sans titre)	Québec	Canada
Cirque de Paris	15 juin 1994	<i>Le cirque aux dix parfums</i>	Nanterre	France
Antico Circo Orfei	1 février 1995	<i>Omaggio a Federico</i>	Rome	Italie
Cirque Pinder-Jean-Richard	6 mars 1995	(sans titre)	Marseille	France
Shriners (Tarzan Zerbini)	14 juillet 1995	(sans titre)	Québec	Canada
Les incroyables acrobates de Chine	15 novembre 1995	(sans titre)	Québec	Canada
Shriners (Tarzan Zerbini)	24 juillet 1996	(sans titre)	Québec	Canada

Mon travail de terrain s'est aussi étendu à des secteurs ou activités périphériques aux nouveaux cirques : associations, écoles, manifestations, concours et colloques qui font la promotion ou la critique des arts de la piste. Mes recherches m'ont ainsi amenée à rencontrer des responsables de l'Association Nationale pour le Développement des Arts du Cirque (ANDAC), à Paris. Cette



association distribuait, jusqu'en 1994, des fonds pour aider des troupes françaises à innover dans leurs représentations. Par ailleurs, j'ai visité l'École Nationale de Cirque (ENC) de Montréal, l'École Nationale du Cirque de Paris et le Centre National des Arts du Cirque de Châlons-en-Champagne<sup>6</sup> (CNAC) parce que ces institutions d'enseignement forment, à l'instar des familles de banquistes<sup>7</sup>, une bonne part de la relève d'aujourd'hui. De plus, j'ai assisté à des manifestations comme le *Festival Parade* (18 juin 1994), à Nanterre, la *Biennale internationale des arts du cirque* (18 février 1995), à Lyon, et la *Rencontre des artistes et professionnels du théâtre de rue, du cirque et de la musique piétonne*<sup>8</sup> (10 et 11 mars 1995), à Brest. À la différence des concours, ces manifestations ont la particularité de gommer l'aspect compétitif. On y présente les créations de troupes de tous genres et de tous calibres. On y visite des expositions et des kiosques d'information. On y côtoie librement les artistes et autres professionnels du domaine. J'ai aussi été présente à des concours comme le *Festival mondial du cirque de demain* (12 au 16 janvier 1995), à Paris, et le *Festival international du cirque* (24 janvier 1995), à Monte-Carlo, car c'est pendant de tels rassemblements, créés spécifiquement pour révéler les grandes tendances internationales, que sont jugés les numéros de plusieurs troupes, dont entre autres ceux des cirques nouveau genre. Enfin, j'ai assisté à un colloque sur *La musique de cirque* (16 janvier 1995) organisé par Dominique et Isabelle Mauclair, à la vidéothèque du Forum des Halles, à Paris.

Voir les spectacles de cirques nouveaux et traditionnels, m'entretenir avec les responsables de l'ANDAC, aller dans les écoles de cirque et assister à des manifestations, festivals et colloques furent, on l'imagine bien, autant d'activités qui permirent de connaître les nouveaux cirques de l'intérieur et de cueillir des données de première main.

---

<sup>6</sup>Anciennement Châlons-sur-Marne.

<sup>7</sup>Artistes de cirque, saltimbanques, forains.

<sup>8</sup>Aussi appelée *Rendez-vous à l'Ouest*.

### *Méthodes de cueillette de données*

Sur le terrain, au Québec comme à l'étranger, j'ai utilisé plusieurs méthodes de cueillette de données. Une de celles que j'ai privilégiées a été les entrevues semi-dirigées.

Mes principaux informateurs ont été des artistes (trapézistes, contorsionnistes, clowns, cyclistes, etc.), des concepteurs (scénographes, designers de costumes, compositeurs, éclairagistes, chorégraphes, etc.), des metteurs en scène (ou metteurs en piste) ainsi que des directeurs (de cirque, d'école ou d'association).

Les entrevues nécessitant d'établir la confiance de ces informateurs et de me faire accepter d'eux, je me présentais d'abord et exposais les jalons de mon projet de recherche. Je répondais aux questions que les informateurs pouvaient avoir, puis je demandais à être habilitée à en poser à mon tour. Je sollicitais également la permission d'enregistrer la conversation pour pouvoir éventuellement retranscrire les propos échangés le plus intégralement possible<sup>9</sup>.

La plupart des personnes approchées pour ces entrevues ont accepté avec enthousiasme de répondre à mes questions. Rares sont celles qui ont hésité ou qui ont refusé carrément. Par contre, en dépit du fait que j'aie reçu un accueil chaleureux, certains de mes informateurs m'ont fait part de leurs craintes que je ne trahisse des secrets, car des secrets il y en a de toutes natures, comme dans tous métiers. Ainsi les informations relatives aux horaires de tournée ne peuvent être révélées qu'à quelques-uns. J'ai appris, en effet, que des troupes peuvent encore se *voler* entre elles leurs itinéraires et que la *contre-carre* ou guerre des cirques sévit toujours. La concurrence commerciale est telle qu'il suffit qu'une troupe veuille passer dans une ville à une date donnée pour qu'une

---

<sup>9</sup>Des extraits de ces entrevues sont reproduits dans la thèse. Afin de les rendre plus accessibles, il m'a fallu parfois éliminer des informations superflues. Tantôt je cite donc mot à mot, tantôt je résume les pensées de mes informateurs.

autre qui l'apprenne s'empresse de devancer sa rivale pour présenter son spectacle en primeur. De cette façon, elle prend la priorité et remplit ses coffres au détriment de son adversaire. Or, puisque je posais beaucoup de questions, que j'avais accès à des informations privilégiées et que je passais d'un cirque à l'autre, j'apparaissais suspecte aux yeux de certains. Par conséquent, pour gagner la confiance des informateurs, j'ai dû parfois éviter quelques sujets.

Afin de créer un climat favorable et engager la discussion, je commençais souvent les entrevues par des conversations en apparence banales, mais à l'intérieur desquelles je glissais quelques questions pour obtenir des renseignements d'ordre factuel. Je tentais d'avoir accès à un condensé de l'histoire de vie de mes interlocuteurs selon l'ordre et les périodes importantes qu'ils choisissaient. L'essentiel était qu'au terme de l'entrevue, je puisse brosser un tableau d'ensemble de leur parcours artistique ou professionnel. Ainsi seulement pouvais-je avoir une idée du profil des gens qui, directement ou non, sont responsables de la naissance des nouveaux cirques.

Assez rapidement, sans toutefois précipiter les entrevues, j'amenais les informateurs vers le sujet central de cette recherche. De grands thèmes me servaient de points de repère afin d'orienter les entrevues : les débuts de la troupe, ses emprunts à la tradition, sa part d'innovation, ses rapports avec le mouvement des nouveaux cirques, les caractéristiques qu'elle considère posséder en propre, les liens entre ses spectacles et d'autres oeuvres artistiques contemporaines. Ces thèmes servaient strictement à baliser les entrevues, non pas à diriger le propos des informateurs. Mes questions demeuraient ouvertes et me servaient de filtres (Gauthier 1990 : 522), dans la mesure où les réponses données par les informateurs déterminaient les questions que je leur posais par la suite. En fait, j'intervenais le moins possible, laissant les gens me parler librement, dans leurs propres mots.

Lorsque je cite les informateurs, j'ai d'ailleurs fait le choix de conserver le langage simple, vivant, expressif, coloré qu'ils utilisent pour parler de leurs réussites ou de leurs échecs et communiquer leurs vues, traduisant une perception de l'intérieur. Cela ne veut pas dire que j'endorsse entièrement leur vision, mais seulement qu'on trouvera dans cette thèse des paroles qui participent parfois du discours imagé, voire légendaire du cirque.

Ce protocole d'entrevue semi-dirigée s'avère fort efficace. Il permet d'« aller au-delà des questions posées, en même temps qu'il assure d'obtenir à peu près les mêmes renseignements des différentes personnes interrogées » (Deslauriers, 1991 : 36). Des chercheurs préconisant des approches quantitatives pourraient toutefois me reprocher de ne pas m'être appuyée sur un plan d'enquête préalable strict accompagné d'une liste de questions fermées, toujours les mêmes, que j'aurais posées à toutes les personnes rencontrées. Il est certain qu'un tel plan m'aurait servi à établir des statistiques. Par contre, puisque telle n'était pas mon intention, une approche qualitative m'est apparue plus appropriée, plus riche parce qu'elle offrait, entre autres, une perception plus holistique du phénomène.

Compte tenu des conditions dans lesquelles je me trouvais et du fait qu'il était indispensable, pour moi, d'être admise comme observatrice, une approche qualitative a favorisé en outre l'adaptation de mon enquête à toutes les situations. Une approche qualitative est effectivement plus souple, flexible et facilite les prises de contact ainsi que l'adaptation aux problèmes liés au sentiment d'insécurité ressenti par certaines compagnies, comme je l'ai souligné précédemment. Le milieu du cirque n'étant pas sans surprise, cette absence de rigidité dans un cadre tout de même structuré me fut d'une grande utilité.

Une approche qualitative présente néanmoins des faiblesses. Un des grands problèmes qu'elle soulève est celui de l'intersubjectivité. En effet, une approche qualitative « s'attach[ant] à la compréhension

des phénomènes tels qu'ils nous apparaissent » (Deslauriers, 1991: 21), en l'occurrence ici, à la fois aux chercheurs<sup>10</sup> et aux informateurs, elle produit des résultats contestables. Les êtres humains, chercheurs ou non, ne sont-ils pas tous prisonniers de leur subjectivité? Certes, mais malgré ce truisme, ces mêmes êtres humains ne peuvent-ils pas faire un effort d'objectivité tout en gardant conscience de leurs limites réciproques? C'est en tout cas dans cet esprit qu'a été menée cette recherche de doctorat.

Toutes les sources qui ont servi à sa réalisation ont été comparées pour en vérifier la véracité<sup>11</sup>. Au moindre doute, à la moindre contradiction, elles ont été réévaluées ou rejetées. Chaque information a dû être confirmée ou infirmée par une deuxième personne, voire même par une tierce. Ce contrôle de qualité n'élimine pas tout le facteur humain, mais en reconnaît plutôt l'existence. Cela ne signifie toutefois pas que mes observations sont nécessairement conformes au discours des informateurs. Au contraire, du contraste entre les deux ont souvent jailli des questions nouvelles qui m'ont fait découvrir des pistes de recherche que je ne soupçonnais pas jusqu'alors. Chaque piste exigeait des cueillettes de données supplémentaires. À part les entrevues semi-dirigées, il a fallu faire de l'observation directe.

Dans le cas présent, l'observation directe a consisté à regarder de *visu* les productions des cirques dits nouveaux et traditionnels et à noter le maximum d'informations : les éléments légués par la tradition et ceux qui n'ont pas connu de précédent ainsi que leur organisation au sein des spectacles.

De nombreuses descriptions<sup>12</sup> découlant de l'observation directe figurent dans la thèse. Afin de ne pas trop tomber dans le piège des

---

<sup>10</sup>Le chercheur ne peut être exclu de ses recherches selon Edgar Morin (1986 : 22).

<sup>11</sup>On comprendra par là que les informations qui se trouvent dans la thèse ont été validées. Des articles de presse, des entrevues et des documents vidéos m'ont permis de parler des spectacles auxquels je n'avais pas personnellement assisté.

<sup>12</sup>Une des étapes de la présente recherche a consisté à décrire les spectacles auxquels j'ai assisté. On retrouvera dans la thèse une trace partielle de ces descriptions qui font

descriptions fastidieuses et sèches, j'ai évité, pour les réaliser, le ton platement technique. Notons que mes descriptions n'en sont pas moins précises. Elles sont juste teintées de l'impression que m'ont laissée les spectacles des nouveaux cirques, impression qui n'engage que moi.

Mon statut, tout au long de ces observations, restait celui d'une *étrangère* qui a soif de connaissances. Car, une étrangère « peut poser toutes sortes de questions qu'on ne permettrait pas à quelqu'un de l'intérieur » (Deslauriers, 1991 : 40).

Cela dit, la documentation accumulée lors des entrevues semi-dirigées et par l'observation directe a été croisée avec celle amassée à l'aide d'autres méthodes de cueillette de données complémentaires. Par exemple, quand j'en avais l'autorisation, je prenais des photographies<sup>13</sup> des spectacles, visitais des bureaux administratifs, consultais des archives, dépouillais des dossiers de presse et visionnais certains documents vidéos<sup>14</sup> disponibles sur les troupes, leurs artistes et leurs spectacles. L'ensemble de ces techniques de cueillette de données (entrevues semi-dirigées, observation directe, photographies, visites, consultations d'archives, dépouillement de journaux, visionnage de films) visaient à rassembler des renseignements essentiels, des sources de première main. Ces renseignements et sources pouvaient en principe se multiplier indéfiniment. Cependant, toute bonne cueillette de données, tout travail de terrain doit avoir une fin.

---

ressortir, selon les besoins, tel élément plutôt que tel autre des représentations (espace scénographique, discipline acrobatique, personnage, costume, musique, éclairage, etc.).

<sup>13</sup>J'ai pu constituer une collection personnelle de quelques 200 photographies dont certaines sont reproduites dans la thèse.

<sup>14</sup>La liste de ces documents vidéos se trouve en filmographie.

### *Fin du travail de terrain*

J'ai quitté le travail de terrain à l'instant où certains signes m'ont révélé que les informations recueillies étaient suffisantes.

Il y a des signes qui annoncent la fin prochaine de la recherche. Le chercheur se rend compte qu'il a réponse aux questions posées initialement et aux autres soulevées par le terrain, lorsqu'il connaît à l'avance les réponses de ses interlocuteurs. Lorsque les périodes d'observation deviennent de moins en moins fructueuses, les données répétitives, et que la cueillette de renseignements apporte un rendement décroissant, il vaut mieux s'arrêter, car la prolongation de la recherche ne produira plus aucune donnée nouvelle. Ce point tournant a été désigné par Glaser et Strauss [...] comme étant la saturation des catégories (Deslauriers, 1991 : 84).

Barney G. Glaser et Anselm L. Strauss, deux professeurs de sociologie de l'Université de Californie, dont il est fait mention dans la précédente citation, définissent ainsi la saturation des catégories :

*The criterion for judging when to stop sampling the different groups pertinent to a category is the category's theoretical saturation. Saturation means that no additional data are being found whereby the sociologist can develop properties of the category. As he sees similar instances over and over again, the researcher*

*becomes empirically confident that a category is saturated. He goes out of his way to look for groups that stretch diversity of data as far as possible, just to make certain that saturation is based on the widest possible range of data on the category* (Glaser et Strauss, 1967 : 61).

Glaser et Strauss soulignent par là que le chercheur doit toujours augmenter la quantité et la diversité de ses sources d'information afin de s'assurer que la saturation des catégories soit bien atteinte. Ayant constitué mon échantillon par technique de « boule de neige », le nombre et la variété des troupes que j'ai vues, des personnes que j'ai interviewées, des rencontres et festivals auxquels j'ai assisté ainsi que des écoles que j'ai visitées n'a jamais cessé de grossir. En l'occurrence, quand les données recueillies se sont recoupées ou sont devenues récurrentes, j'ai acquis la certitude d'avoir atteint la saturation des catégories. En d'autres mots, mon échantillon était assez grand et les données suffisantes pour en commencer une première analyse. Par première analyse, j'entends l'assemblage, le découpage et le traitement des données. De ces procédés ont émergé des catégories d'analyse qui ont déterminé par la suite la division des chapitres.

### **Division des chapitres**

Cette thèse comprend cinq chapitres. Le premier, *Vie ou mort du cirque : naissance des nouveaux cirques*, est consacré à la venue des troupes de la nouvelle génération, celle-ci ayant eu lieu alors qu'on annonçait la fin des arts de la piste. Puisque le terme *cirque* fait d'abord référence à un espace précis, le second chapitre porte sur les transformations qu'a subies cet espace à travers l'histoire et traite de *Ces nouveaux cirques qui nous mènent sur d'autres pistes*. Par extension, le mot cirque renvoie aussi au type de



spectacles qui sont donnés dans l'espace ainsi appelé. Ces spectacles comprenant traditionnellement des animaux, le troisième chapitre vérifie s'il y a *Bêtes ou pas bêtes* dans les nouveaux cirques. Parmi les incontournables du cirque, on compte aussi les *Numéros acrobatiques et personnages* qui font l'objet du quatrième chapitre. Le cinquième et dernier chapitre, lui, s'intéresse à la fois aux costumes, musiques, éclairages et chorégraphies ainsi qu'à l'enchaînement des performances des artistes. Autrement dit, *L'habillement du spectacle et les liens entre les numéros* sont ce qu'il examine.

La traversée de chacun de ces chapitres permettra de rencontrer les objectifs de la thèse. On y trouvera de nombreuses références historiques qui serviront à répondre à l'intitulé général, à savoir dans quelle mesure les nouveaux cirques participent d'une entreprise de rupture ou de continuité. Les retours en arrière fréquents serviront à mieux comprendre le présent et à étayer l'argumentation.

Cette thèse n'est donc pas fondée sur une théorie à prouver, des concepts préétablis ou une hypothèse à vérifier, mais bel et bien sur des questions de recherche, des études de cas, des faits. La démarche employée est empirico-inductive. Le chercheur qui privilégie une telle démarche « se fie aux données pour faire émerger concepts, théories et hypothèses » (Deslauriers, 1991 : 85), lesquels n'apparaîtront par conséquent dans cette thèse, qu'en conclusion, c'est-à-dire après avoir dégagé la spécificité et l'originalité des nouveaux cirques.

## **Chapitre 1**

### **VIE OU MORT DU CIRQUE : NAISSANCE DES NOUVEAUX CIRQUES**

Depuis plusieurs décennies, d'aucuns annoncent la chute imminente du cirque. Mais voilà que, dans les années 1980, une nouvelle génération de troupes voit le jour et connaît un succès considérable. Ce premier chapitre fait la lumière sur quelques-unes des causes qui auraient provoqué la décadence des arts de la piste. Puis, il présente les hommes et les femmes à qui l'on doit la naissance des nouveaux cirques, à savoir ceux et celles que je surnomme les *appelés* et qui n'ont rien à voir avec les enfants de la balle oeuvrant dans les troupes traditionnelles. Puisque des écoles spécialisées dans le domaine des arts de la piste ont formé des appelés, le chapitre fait état de l'apport de ces institutions d'enseignement qui se sont multipliées dans les années 1970, donc juste avant l'éclosion des nouveaux cirques. Deux de ces écoles, l'une française et l'autre québécoise, donnant la priorité à la créativité, le chapitre met également en évidence la contribution particulière de la France et du Québec dans le renouvellement de la tradition. Plus exactement, il rend apparents les efforts fait par un vieux pays pour s'éloigner d'usages séculaires et ceux d'un jeune peuple pour dévier des chemins battus et tracer sa propre route. Le parcours de deux troupes françaises, Archaos et Plume, ainsi que celui d'une troupe québécoise, le Cirque du Soleil, est retracé pour montrer leur croissance dans un contexte où l'on disait que les arts de la piste étaient censés périlcliter ainsi que pour donner un aperçu de leur signature particulière. Enfin, il est fait mention de quelques Québécois imaginatifs qui ont participé au dépoussiérage de la tradition. Je préviens tout de suite le lecteur que le chapitre contient beaucoup de repères chronologiques et d'informations brutes qui peuvent, à l'occasion, rendre la lecture un tantinet difficile. Ces données factuelles permettront d'écrire éventuellement, je l'espère, l'histoire des nouveaux cirques, mais un tel projet n'est pas mon ambition ici, d'autant que nous n'avons

pas encore la distance nécessaire pour le faire. Pour l'heure, il s'agit seulement d'approcher un phénomène et d'en rendre compte. Bref, ce premier chapitre a pour objectif de comprendre la naissance des nouveaux cirques et de mettre au jour des facteurs ou agents qui ont concouru à maintenir vivants les arts de la piste alors qu'on prédisait leur mort.

### **La mort d'un cirque**

Pendant l'âge d'or du cirque anglais (1770 à 1840), français (1840 à 1880), allemand (1880 au début de ce siècle) et américain (1870 à 1910)<sup>1</sup>, caractérisé par l'accroissement des troupes, l'engouement du public et un grand apport de nouveauté, les arts de la piste semblaient destinés à un avenir prometteur. Cependant, après les chutes successives de troupes d'importance dans chacun des pays, des rumeurs se répandirent que le cirque était moribond. Selon les plus pessimistes d'entre elles, ce dernier aurait même déjà rendu l'âme, après avoir mordu la poussière de la piste. Le cirque ne serait donc plus qu'un cadavre? Ou mieux, une relique? Qu'est-il advenu de sa célébrité? Qu'est-ce qui aurait provoqué sa chute?

Bien des raisons ont été évoquées pour expliquer le trépas du cirque, c'est-à-dire la désaffection de son public, la multiplication des faillites et la fermeture des grands chapiteaux. Une des explications que l'on retient souvent est le manque de bons directeurs qui auraient été tout à la fois de sérieux connaisseurs du cirque et des administrateurs compétents. Malheureusement, le métier de directeur de cirque ne s'enseigne nulle part, même aujourd'hui. Or, la réussite financière et artistique d'un établissement repose en grande partie sur les épaules des directeurs. Autrefois, ceux-ci se chargeaient des auditions des artistes, géraient les salaires, plaçaient les numéros, décidaient de leur enchaînement et jouaient le rôle du maître de piste. Certains

---

<sup>1</sup>Le présent découpage est de Henry Thétard (1978 : 42 et 192). Il ne reflète peut-être pas toute la complexité du réel, mais c'est le seul que je connaisse.

exécutaient même quelquefois un numéro au cours du programme. En somme, plusieurs multipliaient les tâches, avaient le sens des affaires et savaient rentabiliser leurs entreprises. Les directeurs américains, surtout, se sont révélés des gestionnaires avisés. William C. Coup (1837-1895), par exemple, eut l'initiative de remplacer le traditionnel papillon<sup>2</sup> par de gigantesques placards attrayants dont une armée d'afficheurs couvrait les murs des villes où devait être monté son chapiteau. Avant de visiter une région, Coup évaluait le potentiel de spectateurs de chaque cité, y compris des localités avoisinantes, se conformant ainsi à une des règles de base de ce que nous nommons aujourd'hui *étude de marché*. Coup traçait son itinéraire de tournée à l'avance, fixant la durée de son séjour dans chacun des centres urbains. Il calculait tout, prévoyait tout. C'était un homme d'affaires remarquable qui ne laissait rien au hasard. Nombreux furent les compétiteurs qui prirent exemple sur lui.

Mais malgré toutes les précautions prises par les directeurs de cirque, nul n'était à l'abri des risques du voyage. Car si, à l'instar de toute entreprise commerciale, diriger un cirque est une aventure de tous les instants, c'est aussi s'exposer témérairement aux hasards des routes. Ceux qui connaissent l'histoire du cirque savent que nombreux furent les incendies, les tempêtes et autres catastrophes qui interrompirent une tournée qui s'annonçait bien ou qui ont carrément ruiné d'excellents établissements et ce, depuis les origines du cirque moderne<sup>3</sup>. Par conséquent, chaque décennie a vu naître et mourir des troupes qu'on avait pourtant cru viables. À plusieurs reprises, ces fermetures ont été perçues comme le glas annonçant la mort du genre. En fait, « tout porte à croire que, d'une part, le cirque a toujours connu des problèmes de gestion et que, d'autre part, les plaintes font partie des techniques du management

---

<sup>2</sup>Court texte publicitaire que l'on distribue ou colle dans les endroits passants.

<sup>3</sup>Par cirque moderne, j'entends celui qui est né au XVIII<sup>e</sup> siècle et dont la tradition s'est poursuivie jusqu'à aujourd'hui.

circassien<sup>4</sup>, ce qui impose une certaine réserve au moment de l'interprétation » (Hotier, 1995 : 83).

Cela dit, si un directeur peut aider ou détruire de l'intérieur un cirque, il existe aussi des forces extérieures qui sont susceptibles de nuire à la rentabilité d'une entreprise ou de la favoriser. Une de celles auxquelles a dû faire face le cirque et qui est souvent évoquée comme cause de sa ruine est sa rivalité avec son demi-frère le music-hall. Je me permets d'employer l'expression demi-frère pour parler du music-hall parce que l'année où Philip Astley créa le cirque moderne, en 1770, il ne fit qu'adjoindre à des compagnies de cavaliers voltigeurs, des troupes d'acrobates qui se produisaient jusqu'alors sur les places publiques, dans les foires et sur les scènes des théâtres de variétés, tel le Sadler's Wells de Londres, ancêtre du music-hall, où on présentait des dresseurs, des danseurs, etc. Le cirque moderne est donc né, dans une certaine mesure, d'un heureux mélange entre les arts équestres et les variétés. En raison de cette parenté, le cirque et le music-hall présentent des attractions similaires<sup>5</sup>. Tous deux voulant offrir les meilleures, il était prévisible qu'ils s'engagent dans une lutte féroce. Le directeur de cirque Jérôme Medrano fils a reconnu avoir dérobé à l'Empire, music-hall français, de grands numéros dont celui de Colleano qui imitait un torero en dansant sur le fil, ou celui des clowns Recordier et Boulicot, ou celui enfin du trapéziste Charlie Rivels. En revanche, dans les années 1930, l'Empire, comme le Coliseum de Londres, édifia une piste sur la scène de son établissement pour présenter des numéros équestres copiés du cirque. Et cette appropriation réciproque ne s'arrêta pas là puisqu'elle persiste, en un sens, toujours aujourd'hui : des artistes quittent fréquemment un chapiteau pour travailler dans des cabarets où des chasseurs de têtes font du repérage pour des

---

<sup>4</sup>Le terme circassien est de plus en plus employé comme adjectif pour qualifier un élément qui relève du monde du cirque (management circassien) ou comme nom pour parler d'un individu qui en est issu (un circassien).

<sup>5</sup>Pour en savoir plus sur les ressemblances et les différences qui existent entre ces deux arts, le lecteur pourra consulter l'ouvrage *Le cirque et le music-hall* de Pierre Bost (1931).

cirques. Par conséquent, le cirque et les variétés se sont arrachés et s'arrachent encore des vedettes qui tirent sans doute avantage de la surenchère. Toutefois, personne n'a encore démontré, preuve à l'appui, si cette concurrence prive véritablement le cirque de sa clientèle, le faisant presque inévitablement mourir à petit feu.

Le music-hall est peut-être partiellement responsable de l'agonie du cirque, mais il n'est certainement pas le seul en cause. Depuis les frères Lumière, le cinéma aurait, lui aussi, drainé de son côté une portion des spectateurs, tout comme, plus tard, la télévision. Des gens préféreraient, en effet, regarder un spectacle de cirque confortablement assis dans leur salon plutôt que de se déplacer sous le chapiteau. Cette affirmation, bien que plausible, doit toutefois être nuancée, car la télévision joue vis-à-vis du cirque un double rôle. Si elle se pose comme rivale, elle est également un puissant agent promotionnel. Les spectacles de cirque qui ont été présentés à l'écran n'ont-ils pas donné l'envie à plusieurs de venir voir les numéros de leurs propres yeux? N'ont-ils pas aussi encouragé des acrobates en herbe à aller chercher une formation professionnelle dans ce qu'il est convenu d'appeler maintenant les arts de la piste<sup>6</sup>? Par ailleurs, comme aujourd'hui des gens sont prêts à défrayer le coût d'un billet pour aller voir un chanteur populaire qu'ils ont vu plus d'une fois à la télévision et beaucoup entendu à la radio, les vrais amateurs de cirque traditionnel ne se contentent pas d'un visionnage privé. Ils se déplacent volontiers pour applaudir en personne des acrobates et des clowns, des dompteurs et des bêtes. Ce qu'ils recherchent c'est un spectacle *vivant*. Une historiette racontée par Croft-Cooke et Cotes dans leur livre *Circus. Histoire internationale du cirque* illustre cette réalité.

« Ca t'a plu de jouer pour la famille  
" Wood " ? » demanda un clown à un autre.  
Les deux vieux routiers échangeaient des

---

<sup>6</sup>Cet intérêt pour le pluriel ne témoigne-t-il pas de l'ouverture à la diversité, à la multiplicité, à la contamination, caractéristique du cirque, plus spécifiquement, à l'heure actuelle, des nouveaux cirques?

souvenirs et, dans le jargon du cirque le mot était pris dans son sens littéral : *wood*, bois, désignant les sièges ou les bancs de bois vides entourant la piste. Le second clown répondit que rien n'avait beaucoup changé, jusqu'aux vingt dernières années [...] Et puis le plus petit [...] s'écria : « Regarde! » Son compagnon, grand et maigre, regarda dans la direction que l'autre indiquait, au-delà de la lande où s'alignaient des centaines de villas victoriennes, toutes hérissées d'antennes de télévision. [...] Les deux vieux clowns hochèrent de nouveau la tête et puis le silence fut encore rompu par le plus petit qui leva soudain les yeux vers son camarade de deux mètres vingt : « Fas la peine de chercher un engagement avec d'autres cirques, ils font tous faillite. Et même s'ils te laissent résilier ce contrat parce qu'ils [n']ont pas de quoi nous payer, ça vaut pas la peine de chercher un autre cirque parce que le cirque est foutu [...] » Le petit auguste se tut brusquement. Nouveau silence. Finalement, le géant baissa les yeux sur son minuscule compagnon et lui dit avec une grande douceur : « Non, c'est pas comme ça, vraiment pas. Tu vois, nous, on n'est pas comme le cinéma ou la télé... Non, nous, nous pouvons passer dans chaque ville et leur apporter un spectacle *vivant* » (Croft-Cooke et Cotes, 1977 : 180).

Le cinéma et la télévision n'auraient donc pas tué le cirque. Certes ils ont transformé le *jamais vu* en *déjà vu* ; mais, ce faisant, les

artistes auraient dû renouveler leurs numéros. Or, la plupart ne les ont pas modifiés, tel que le confirme un des clowns de l'historiette précitée lorsqu'il dit que « rien » n'a beaucoup changé depuis quelques décennies. Bien plus que la concurrence que représentent le cinéma et la télévision pour le cirque, ne serait-ce pas justement ce manque de créativité amenant nécessairement la sclérose des numéros qui aurait entraîné la lassitude du public ainsi que sa désaffection? Je pense que *oui*, tout comme d'ailleurs l'ancien ministre français de la Culture Jack Lang qui, en 1981, affirmait que le déclin du cirque était dû en grande partie à son insuffisance de renouvellement<sup>7</sup>. N'entendons-nous pas régulièrement répéter que le cirque traditionnel est toujours pareil? Ce n'est pas qu'il soit vraiment continuellement identique, mais qu'il se renouvelle lentement, plus lentement que la programmation du cinéma ou de la télévision, si lentement qu'on peut rester sur l'impression qu'il est statique, presque mort.

Rappelons que la préparation d'un numéro de cirque demande beaucoup de temps. Rien que pour maîtriser à fond une discipline, il faut compter plusieurs années. Quand un cirque parcourt de grandes distances et reste quelques semaines au même endroit, les artistes ont le loisir de s'entraîner, d'imaginer de nouvelles prouesses et de perfectionner leurs tours d'adresse. Mais à partir du moment où est implantée la politique selon laquelle un spectacle est présenté dans une ville différente chaque jour, la créativité des artistes est entravée. Ce que les saltimbanques appellent *la ville d'un jour* a donc aussi aggravé la situation du cirque et participé à son déclin. Toujours sur la route, les artistes ne peuvent ni peaufiner ni rafraîchir leurs numéros. À cause des étapes nombreuses, ils finissent par négliger leur présentation. Usés et égarés, ils inspirent plus la pitié que l'admiration. Les spectacles perdent de leur vitalité, deviennent médiocres, et la réputation des chapiteaux s'altère.

---

<sup>7</sup>Lire plus loin *La place de la France dans le renouvellement de la tradition* pour comprendre que c'est à la suite d'un raisonnement critique que le ministre en est arrivé à cette conclusion.



Séduire le public ne se fait pas sans peine. Il faut trimer pour réussir. Néanmoins, certains artistes ou chapiteaux prennent des raccourcis qui dégradent l'image du cirque et le mettent en péril. Pour les troupes sans renommée, par exemple, il existe un moyen rapide et efficace d'obtenir la notoriété : il suffit de louer ou d'acheter à gros prix l'enseigne d'un cirque reconnu. L'impresario Phineas Taylor Barnum, les frères Bouglione et le clown Zavatta, pour ne citer qu'eux, ont tous reçu des redevances pour l'usage de leur nom. S'ils ont quelques fois prêté leur patronyme à des troupes consciencieuses, ils ont aussi, pour augmenter leurs bénéfices, cédé leur *label* à des arnaqueurs qui se sont complètement désintéressés du public. Cela a eu pour effet d'entacher encore davantage la réputation du cirque. Les spectateurs ont perdu confiance et déserté les gradins. Une fois de plus la pérennité du cirque était menacée. Tant d'éléments<sup>8</sup> auraient compromis son avenir qu'il est légitime, en fin de compte, de se demander si, face aux aléas d'un parcours difficile, les arts de la piste ont pu ou su se perpétuer.

Chaque fois que le cirque a été en danger, avis fut donné de sa mort imminente. Pourtant le cirque a aussi fait preuve de vitalité en surmontant les problèmes administratifs ; en ayant raison de la concurrence du music-hall, du cinéma et de la télévision ; en débloquent la créativité et en essayant de refaire son nom. À preuve, des troupes traditionnelles existent encore et, surtout, une nouvelle génération de cirques a vu le jour dans les années 1980, alors même qu'on prédisait indéfectiblement la mort du genre. C'est donc dire qu'une compagnie qui dépose son bilan annonce la fin *d'un* cirque mais pas celle *du* cirque. Serait-ce qu'il fallait en enterrer quelques-uns - pas tous - pour en récolter de nouveaux ? Les prophètes de malheur auraient-ils eu tort ? Si oui, il faut admettre que le cirque a résisté aux épreuves de l'existence et s'est maintenu en vie. Sinon, il y a eu résurrection. Mais à quoi ou plutôt à qui peut-

---

<sup>8</sup>D'autres encore pourraient être mentionnés comme les deux guerres, les crises économiques, l'augmentation des coûts de production, les problèmes de logistique...

on attribuer cette ténacité ou cette réanimation d'un art moribond?  
 Qui forme les troupes des nouveaux cirques?

### **Les *appelés* ou les enfants de la balle?**

L'histoire du cirque raconte que bon nombre d'artistes et de directeurs de cirque sont des enfants de la balle. Selon l'édition 1996 du Petit Robert, un enfant de la balle est le « fils d'un maître de jeu de paume, élevé dans la profession de son père ». Par extension, il s'agit d'un artiste : « [c]omédien, acteur, etc. dont les ascendants faisaient le même métier ». Un enfant de la balle est donc, dans le cas présent, un artiste de cirque ou un directeur - puisque, dans le monde du cirque, un artiste peut remplir la fonction de directeur - qui ont appris les arts de la piste de leurs parents, eux-mêmes circassiens.

Dès ses premières années, l'enfant de la balle a vu ses parents marcher sur un fil, faire du trapèze ou sauter sur un trampoline. Il a voulu les imiter, et on l'y a généralement encouragé. En ce sens, l'enfant de la balle a bénéficié d'un milieu favorable. Il a commencé très jeune à côtoyer les disciplines du cirque par le jeu et par l'observation, puis a travaillé très dur, parfois trop dur, pour réussir.

L'enfant est un capital dans les familles de cirque. Il représente une unité précieuse. Souvent, dès son plus jeune âge, il entre en piste et fait partie d'un numéro familial où il remplacera, un jour, un collaborateur salarié. Et il soigne les animaux, aide à peindre le matériel, à figoler les costumes... (Thétard, 1978 : 273).

Il représente une main-d'oeuvre fiable et peu coûteuse. Il se débrouille seul très vite dans la vie grâce aux bons conseils de ses parents. Il a l'avantage de vivre en communauté et, pour s'exercer, il lui suffit de sortir de sa roulotte pour se retrouver sur la piste. Le cirque est toute sa vie. Il y est né et, le plus souvent, il y mourra. Enfant du voyage, le petit banquiste a de fortes chances de devenir un artiste de cirque. Il est d'autant plus favorisé qu'il est de la famille et que, de ce fait, on veut bien lui confier les secrets de ses ancêtres.

Au cirque traditionnel, en effet, tout ce qui relève du patrimoine se trouve bien gardé. Pour survivre, les artistes restent discrets et refusent de faire étalage des secrets de leur réussite. Imaginez comme ce serait dommage de connaître tous les trucs d'un magicien! La magie n'opérerait plus. Les directeurs de cirque s'arrachent ainsi un artiste qui est le seul à réussir un exploit.

De même que nos dirigeants du cinéma recherchent le « film commercial », bien des directeurs de cirque demandent une « vedette commerciale » qu'ils paieront n'importe quel prix, quitte à rogner impitoyablement les salaires des autres artistes et du personnel des techniciens indispensable pourtant à la bonne marche d'une représentation dans la piste (Thétard, 1978 : 284).

Par conséquent, les trucs du métier d'artiste de cirque sont tenus cachés. Les gens du voyage font exprès pour entourer les disciplines du cirque d'un voile mystérieux. Ils prennent des précautions pour rendre légendaire le chemin qui mène à la piste, espérant rester les seuls maîtres, sinon les meilleurs artisans d'une pratique millénaire.

Comme la formule permettant de créer un parfum, les techniques du cirque sont jalousement gardées et destinées à quelques privilégiés de la cellule familiale. À la façon des aristocrates qui favorisaient les individus en fonction de leur naissance ou de leur fortune, les gens de la balle protègent le savoir familial qui constitue leur fortune et leur avenir. Les plus vieilles familles de cirque vont jusqu'à revendiquer leur « noblesse de grande banque » (Thétard, 1978 : 27), banque désignant ici le monde du cirque.

L'initiation aux rudiments des arts de la piste étant traditionnellement réservée aux membres de la famille ou aux intimes, cela permet de restreindre sensiblement le nombre des éventuels compétiteurs. Mais ce refus de vouloir partager son savoir ne va pas sans inconvénients. Le risque est grand de voir le cirque se scléroser au sein des familles. Désireux de se protéger, les artistes ralentissent le processus de renouvellement des arts de la piste. Comme toute famille qui veut de beaux enfants évite les mariages consanguins, les cirques ont un besoin continu de sang neuf, c'est-à-dire d'idées fraîches. Il en est des cirques comme dans bien d'autres domaines. Là aussi la compétition est salubre, voire nécessaire. La compétition dérange, mais surtout elle éperonne. Elle oblige les artistes à se réveiller, à rechercher des trucs nouveaux et à se surpasser. Spectacle en perpétuelle migration et souvent appelé à revenir dans une cité déjà visitée, le cirque a l'obligation de se transformer sans arrêt.

En dépit de cette évidence, quand la renommée d'un membre de la famille repose sur un exercice particulier, pourquoi ne pas chercher à l'imiter? De la sorte, on fait l'économie de la recherche et profite de la réputation du parent. L'enfant de la balle étant naturellement porté ou poussé à développer les mêmes talents que ses parents, les gens du cirque ont longtemps cru ou plutôt laissé croire que, pour pratiquer les arts de la piste, il fallait posséder un bagage génétique particulier. Pourtant, il n'en est rien, tel que l'explique, en ses termes, Claude Krespin, ancien directeur artistique en tournée du Cirque du Soleil.

Si la gloire du cirque brille avec tout l'éclat d'un orchestre de cuivres, la légende du cirque est souvent du pipeau. Du pipeau, c'est-à-dire du *bluff*. Du faux. Du vent. Ainsi [est] la fameuse prédestination des enfants de la balle. La passion n'est jamais génétique. Boum-Boum Medrano, fondateur de la dynastie, n'était pas *buffone*, sous un chapiteau transalpin, mais médecin à Tours et passionné de piste quand, au siècle dernier, il remplaça un clown malade au pied levé, avec un succès si phénoménal qu'il changea *illico* de profession (cité dans Riou, 1987).

D'origine espagnole, Jérôme Medrano père, dont il vient d'être fait mention, est un de ces personnages légendaires comme on en trouve plusieurs dans l'histoire du cirque traditionnel. En rappelant en détail comment celui-ci devint l'un des plus grands clowns de son époque, je montrerai que les arts de la piste n'ont pas toujours été l'apanage des enfants de la balle et qu'il s'est trouvé, au fil du temps, des gens venus du dehors qui se sont signalés par une intégration si rapide qu'ils ont été acceptés et *assimilés* par le milieu du cirque qui leur doit maintenant beaucoup.

Ainsi l'histoire<sup>9</sup> raconte que Jérôme Medrano père, tout en se passionnant pour la gymnastique, pratiquait son métier de médecin. Un certain printemps, des enfants atteints de diverses affections pleuraient en le voyant s'approcher de leur lit d'hôpital. Medrano cherchait une solution à ce problème, quand il se souvint qu'au cirque les clowns amusaient beaucoup les tout-petits. Il comprit que le rire pouvait tenir lieu de remède - ne serait-ce qu'un moment - et décida de s'engager dans un cirque. Pour s'introduire

---

<sup>9</sup>Lire : Jérôme Medrano, *Une vie de cirque*, Paris, Les Éditions Arthaud, 1983.

dans le milieu, il dut accepter de soigner les animaux du clown Babylas qui, bientôt, se trouva malade. Comme Medrano connaissait par coeur le numéro de Babylas, nul n'était mieux placé que lui pour le remplacer.

Le premier soir, sa grande nervosité lui fit faire un faux pas dès son entrée en piste. Du coup, le public se mit à rire de la maladresse. À partir de ce moment-là, tout en essayant de tirer profit de ses erreurs, Medrano reproduisit assez fidèlement le numéro de Babylas. Le public se bidonnait, tandis que le chef d'orchestre, lui, ne savait plus où donner de la tête. Au final, alors que Medrano devait impérativement être soutenu par la musique, l'orchestre lui fit faux bond. Ne sachant trop que faire, Medrano s'adressa au chef d'orchestre en faisant semblant de frapper sur une grosse caisse avec ses bras et en criant : « Boum-boum!, boum-boum! » Le chef d'orchestre saisit le message et ordonna aux musiciens de jouer. La musique fut complètement enterrée par les rires de l'assistance. Le clown Boum-Boum venait de voir le jour. Par la suite, chaque fois que Medrano père remettait les pieds sur la piste, il s'adressait au chef d'orchestre en clamant les fameuses onomatopées « boum, boum! », et les rires fusaient de la salle.

Jérôme Medrano père n'était pas un enfant de la balle. Et pourtant cela ne l'a pas empêché d'ouvrir, à Paris, son propre établissement, le Cirque Medrano, qui deviendra après son ouverture, en 1898, l'un des plus réputés de France. Ne pas être un enfant de la balle n'a pas non plus retenu Medrano de céder, après sa mort, la direction de son établissement à son fils qui s'acquitta de cette tâche jusqu'en 1963. Aujourd'hui Jérôme Medrano fils est toujours vivant. Cependant, il a pris de l'âge, et ses enfants ne semblent pas vouloir assurer la relève. Par contre, on trouverait un Cirque Medrano en Allemagne, un autre en Suisse, un troisième en Norvège et un encore en Italie. Ces cirques n'appartiennent pas aux Medrano qui n'ont, par ailleurs, jamais accordé de franchise. Des opportunistes auraient seulement compris qu'ils pouvaient profiter de la popularité et de la bonne réputation du nom des Medrano. Par conséquent, si les

descendants de Jérôme Medrano fils n'assurent pas la perpétuation de ce qui aurait pu devenir une *dynastie*, le Cirque Medrano, lui, a fait des petits!

À l'instar de Medrano père, il y a d'autres artistes qui sont venus au cirque sans avoir été portés dans le sein d'une dynastie. L'histoire regorge d'exemples. Je me permettrai d'en rappeler quelques-uns<sup>10</sup>. Philip Astley, le créateur du cirque moderne, entre autres, était sergent-major dans un régiment. Quant à son père, il pratiquait l'ébénisterie. Louis Dejean, fondateur du Cirque des Champs Élysées (1841) et du Cirque Napoléon (1852) était boucher de son état et fils de serrurier. Le grand directeur de cirque allemand Paul Bush était issu d'une bonne famille bourgeoise. Hans Stosch-Sarrasani s'était évadé de son collège à l'âge de seize ans pour s'engager dans un cirque comme soigneur d'animaux et clown, avant de devenir propriétaire de son propre cirque en 1901. James Anthony Bailey - de son nom véritable Mac Ginnis<sup>11</sup> - avait perdu ses parents à douze ans et, à quatorze ans, exerçait déjà la fonction de groom dans un hôtel. Arrêtons-nous un court instant sur son aventure pour montrer que l'innovation, au cirque, est parfois redevable à des gens qui, justement, n'étaient pas des enfants de la balle.

Lorsque le cirque d'Old John Robinson passa dans la ville où vivait Mac Ginnis, le régisseur, Frederick H. Bayley, lui donna quelques programmes à vendre et lui offrit de partir avec le convoi. Le jeune homme accepta puisque rien ni personne ne le retenait, et son *père d'élève*, Bailey, l'autorisa quelque temps plus tard à porter son nom<sup>12</sup>. Ayant fait des économies, Mac Ginnis, devenu James

---

<sup>10</sup>On remarquera que les exemples choisis datent d'assez longtemps. La raison de ce choix est simple : si j'avais donné des exemples récents, on aurait pu croire que la tendance appartenait à un passé rapproché, ce qui n'est pas le cas.

<sup>11</sup>Selon les auteurs, l'orthographe du nom varie. Pour Thétard ce sera J. A. Mac Ginnis (1978 : 173), mais Jando écrira Jim Mc. Ginnis (1977 : 58).

<sup>12</sup>« Le père d'élève est aussi obéi et respecté, sinon plus, que le père de famille. Jadis, il donnait même souvent son nom d'artiste à son élève préféré. C'est ainsi que le grand funambule Gravelet devint Blondin, que Salamonsky autorisa son meilleur disciple, l'écuyer Marder, à se prénommer au programme Marder-Salamonsky, que le

Anthony Bailey, acheta une part du Cirque Hemming, Cooper et Whitby en 1869. Harry Whitby se fit assassiner, Hemming se retira, et James Anthony Bailey devint copropriétaire du cirque avec Cooper. En 1878, le Cirque Cooper et Bailey entama une dure contre-carre avec le *Greatest Show on Earth* de Phineas Taylor Barnum. Les deux cirques annonçaient les meilleurs artistes, les plus rares phénomènes et surtout les plus gros troupes d'éléphants. Ces pachydermes étant les vedettes des cirques dans les États de l'Union, l'importance d'une entreprise se mesurait au nombre de spécimens que possédait un cirque.

Cela dit, la chance fut du côté de Bailey ; une femelle mit bas dans son cirque, et l'éléphanteau survécut. Jamais un tel événement ne se serait produit auparavant en Amérique ou en Europe dans un zoo ou une ménagerie. Évidemment, Bailey sut tirer avantage de la situation. Attendu que Barnum offrit par télégramme une somme de 100 000 \$ pour l'animal, Bailey imprima et placarda la proposition de son compétiteur en n'omettant pas d'y ajouter une note disant : « Ce que Barnum pense de notre bébé-éléphant ». Plutôt que de continuer le match avec un adversaire du calibre de Bailey, Barnum décida de s'associer avec lui. Et c'est ainsi que le célèbre Barnum and Bailey, *The Greatest Show on Earth*, prit la route en 1880.

Barnum, dont le père avait pratiqué de multiples métiers parmi lesquels aucun ne se rapportait au cirque, n'était pas non plus un enfant de la balle. Son nom, associé à celui de Bailey, est cependant célèbre dans les annales du cirque américain. Le duo Barnum et Bailey, en effet, a imaginé donner ses représentations dans une arène ovale au centre de laquelle se trouvent alignées trois pistes rondes de treize mètres de diamètre chacune, espace qui est devenu le modèle traditionnel du cirque américain.

Cet exemple ainsi que ceux qui le précèdent montrent qu'il n'est absolument pas nécessaire d'être un enfant de la balle pour faire du

---

grand jongleur Cinquevalli hérita le nom du clown sauteur qui fut son maître » (Thétard, 1978 : 275).



cirque. L'histoire en fait la preuve et démontre également que des gens venus du dehors ont apporté du neuf. Or, détail intéressant et significatif, les directeurs, concepteurs et artistes des nouveaux cirques ne sont pas des enfants de la balle. Ils ne font pas partie de célèbres dynasties de banquistes comme les Zavatta, les Chiarini ou les Knie. Les règles des arts de la piste ne leur ont pas été transmises de père en fils. Ils « n'ont ni pépé trapéziste ni tonton dresseur de fauves. L'appel de la piste leur est venu le plus souvent de la fréquentation du bitume » (Machtou, 1990 : 18), c'est pourquoi je les surnomme les *appelés*. Les appelés sont des artistes que rien ni personne ne destinait au cirque, des amuseurs publics, des « troubadours fin de siècle » et, ce qui est tout à fait normal, des « saltimbanques autodidactes » ou des anciens élèves des écoles de cirque.

Les *squatters* de piste de chez Archaos, un cirque dit *nouveau*, se présentent eux-mêmes comme des « ex-punks », des « nomades cosmopolites », des « délinquants », des « repris de justice », des « déjantés », des « fêlés », des « kamikazes ». Dès le premier contact, on est saisi par le langage coloré dont je prévenais le lecteur dans mon introduction générale. Pour les membres d'Archaos, une vie sans danger n'est pas une vie. Leur devise : « tout est réellement très important, mais on n'en a vraiment rien à foutre ». Tout ce qu'ils disent, ils le font et tout ce qu'ils veulent, ils l'obtiennent. Ils ont du caractère.

Pour recruter ces authentiques néo-bateleurs à l'allure déglinguée, Pierrot Bidon, directeur du cirque, « opère au *feeling* » (En entrevue, 30 mai 1994). Sinon, il passe une petite annonce dans les journaux : « Archaos recherche criminels fous, déséquilibrés, dégénérés, dépravés, maniaques et masochistes entre 18 ans et 25 ans », pouvait-on lire dans le journal *Le Point* du 21 décembre 1991 (Roche, 1991 : 75). Encore une fois, le discours surprend et provoque.

Les artistes des nouveaux cirques ont une forte personnalité. Ils ont d'abord et avant tout envie de s'exprimer. Chez Barbarie, autre nouveau cirque, nous retrouvons des femmes de tous les types : des mères de famille, des cousines, des soeurs, des femmes enceintes, des maîtresses, des femmes-enfants, etc. Ici l'esprit sororal de camaraderie prévaut. Les artistes de Barbarie s'échangent critiques et confidences, allaitant en coulisse si besoin est. Elles ont été remarquées dans un spectacle ou elles sont venues d'elles-mêmes se joindre au *harem*. « Elles viennent me voir, dit Barbara Vieille, directrice de la troupe. Elles me disent qu'elles ont envie de travailler avec moi. Alors je prends vachement le temps de les rencontrer » (En entrevue, 13 mai 1994).

Il y a donc, au départ, une attirance réciproque. Les critères de sélection ne sont pas clairement définis. Le recrutement se fait au fil des rencontres, des amitiés qui se tissent. Le respect mutuel, l'appartenance au groupe et l'esprit d'équipe comptent beaucoup. Ainsi le choix des artistes n'est pas déterminé uniquement en fonction du savoir-faire de chacun, mais aussi et surtout en fonction des possibilités d'adaptation d'une nouvelle recrue à la troupe entière. Ce sont parfois des gens qui laissent tout tomber pour joindre le groupe. Rockin Robinson, 58 ans, était accordeur de piano à Londres avant d'accepter de nettoyer les sanitaires du Cirque Archaos pendant un an, juste pour rester avec la bande de *zonards*. Boris Arquier du Cirque Gosh était plombier et disc-jockey dans des clubs avant de faire la connaissance de Michel Dallaire qui lui a fait son éducation clownesque.

Pour effectuer une sélection, les enrôleurs jugent de la volonté des artistes à adhérer au groupe. Ils apprécient leur générosité, leur numéro, leurs idées, leurs manières, en un mot, les particularités des uns et des autres qui en font des individus uniques, des coéquipiers singuliers. Provenant d'horizons différents, les membres des troupes de la nouvelle génération, amateurs de sensations fortes, viennent au cirque pour satisfaire leur goût de l'aventure. L'attrait pour les arts de la piste n'est donc pas inné, en

conclut Bartabas, directeur de Zingaro, une autre troupe nouveau genre. « Ce n'est pas parce qu'on est le fils de Béjart qu'on est bon chorégraphe [dit-il]. La motivation artistique ne s'acquiert pas d'office avec les chromosomes » (cité dans Machtou, 1990 : 20).

Nonobstant l'absence de facteurs héréditaires, il n'empêche que, jusque dans les années 1960, c'est bel et bien majoritairement de parents à enfants qu'ont été transmises les notions élémentaires des arts du cirque et leurs secrets. Et ce, même si, nous l'avons vu, l'attrait pour le chapiteau n'est pas propre aux seuls enfants de la balle qui, soit dit au passage, désertent maintenant la piste pour s'établir, se fixer et pratiquer des métiers conventionnels. En effet, depuis quelques années, les vraies familles de banquistes disparaissent.

À l'inverse, ce sont presque exclusivement des appelés, jeunes ou moins jeunes, qui aspirent actuellement à devenir clowns, trapézistes, cascadeurs, antipodistes, jongleurs, directeurs de cirque... Tantôt ceux-ci sont entièrement autodidactes, tantôt ils sont diplômés d'une ou de plusieurs écoles de cirque qui se sont multipliées à compter des années 1970, période qui préparait la naissance des nouveaux cirques.

### **Les écoles de cirque**

Quelques écoles de cirque ont existé avant les années 1970. Dans l'ex-Russie communiste, par exemple, comme dans plusieurs pays d'Europe de l'est, l'État prenait tout en main, y compris la formation professionnelle des sportifs et des artistes. Ce qui peut expliquer, en partie du moins, pourquoi l'une des plus vieilles écoles de cirque du monde occidental est née, en 1927, à Moscou. Celle de Budapest, quant à elle, n'a été créée qu'en 1950. Plus à l'ouest, par contre, ce ne fut que beaucoup plus tard que des enfants de la balle créèrent des institutions pour enseigner les vieux secrets de famille autrefois jalousement gardés. Par exemple, à Paris, alors qu'on

sonnait l'hallali du cirque et contre toute attente, Annie Fratellini, petite fille de Paul, un des membres du trio Fratellini, a fondé, en 1972, une des premières écoles françaises, l'École nationale du cirque, avec le partenariat de Pierre Étaix, comédien et clown. Cette opération de sauvetage a été suivie aussitôt par l'ouverture de l'École au Carré, grâce à Sylvia Monfort et Alexis Gruss, fils lui aussi d'une dynastie célèbre. Puis d'autres écoles sont apparues en différents points stratégiques. En 1981, l'École de cirque de Bruxelles est instaurée ; en 1982, c'est l'*Escola nacional do circo* du Brésil et l'École de cirque de Shanghai, en 1989.

En transgressant les lois des secrets de famille, qui n'en étaient d'ailleurs plus pour personne, les écoles de cirque ont enfin enrayé le processus d'autodestruction masochiste auquel se livraient les grands monstres[...] (Bégadi, Estournet et Meunier, 1990 : 34).

Désormais l'apprentissage des arts de la piste n'est plus réservé aux seuls enfants du voyage. Quiconque en a le goût peut apprendre les techniques du cirque. « Je ne suis pas sur la piste par atavisme mais par choix [...] Les familles ne se forment plus par le sang mais par affinités », atteste Barbara Vieille (citée dans Machtou, 1990 : 20), ancienne élève de l'École nationale du cirque de Paris et actuelle directrice du Cirque Barbarie. Les artistes n'étant plus des enfants de la balle, ils n'en forment pas moins une famille d'esprit. N'ayant pas de secrets de famille à protéger et à cacher mais plutôt tout à découvrir, à apprendre et à partager, ils ne se gênent pas pour « réinventer les règles » (Vieille, en entrevue, 13 mai 1994).

Dans le monde occidental, deux écoles se sont détachées assez rapidement des autres par leurs objectifs, ne se limitant pas à enseigner la tradition, mais cherchant à mousser la créativité : la première est le Centre national des arts du cirque (CNAC) de

Châlons-en-Champagne, en France ; la seconde est l'École Nationale de cirque (ENC) de Montréal, au Québec. Ces deux institutions d'enseignement apparaissent comme de véritables centres de recherche et de développement des arts du cirque.

Le CNAC est sous la tutelle du ministère de la Culture et de la Francophonie. Créé en 1985, il occupe un ancien cirque stable<sup>13</sup> qui a été inauguré en 1899 et qui est l'oeuvre de l'architecte Guillaume Gillet. À l'origine, le cirque stable de Châlons-en-Champagne accueillait des acrobates. Après avoir été déchargé de sa fonction initiale, il a reçu des groupes de réunion, des orchestres, des troupes de théâtre et des athlètes. Désaffecté par la suite, il a été réaménagé par J. D. Gouzien, au profit du CNAC qui lui a redonné sa vocation première. Actuellement, la vieille partie comprend une piste de treize mètres de diamètre et des gradins pouvant accueillir 1200 spectateurs. Un gymnase a été aménagé dans les anciennes écuries puisqu'on n'y donne plus de cours de dressage et de domptage et qu'on n'y garde pas d'animaux. Des ailes ajoutées par Gouzien comprennent les locaux de l'administration, des ateliers de construction, des salles de cours et une médiathèque.

Le CNAC offre des cours de deuxième cycle et conduit à un diplôme des métiers des arts du cirque de niveau 3 (Bacc + 2). Avant d'y étudier, toutefois, les aspirants doivent, s'ils n'ont aucune expérience, recevoir une formation préparatoire à l'École nationale de cirque de Rosny-sous-Bois. Fondée en 1983, cette école décerne un brevet artistique de niveau 4 (baccalauréat)<sup>14</sup>.

L'ENC de Montréal, elle, a ouvert ses portes en 1980, sous le nom de Circus. Elle n'offrait alors que quelques cours d'initiation aux arts du cirque figurant au programme général des activités récréatives du Centre de loisirs Immaculée-Conception de Montréal. Mais le nombre d'inscriptions ne cessant d'augmenter, les responsables de

---

<sup>13</sup>Sa construction imite celle du Cirque d'Hiver parisien qui, lui, est une réalisation de Jacques Hittorff.

<sup>14</sup>J'emploie ici les termes du système d'éducation français.

l'époque, Guy Caron, diplômé de l'École de cirque de Budapest, et Pierre Leclerc, gymnaste qui a participé aux Jeux olympiques de Montréal, en 1976, bâtirent de véritables programmes.

En 1988, le ministère de l'Enseignement supérieur et de la Science du Québec autorisa l'école, devenue entre temps l'ENC, à offrir au grand public un programme de formation professionnelle reconnu. Et en 1989, grâce à la collaboration du ministère de la Culture du Québec, du ministère du Patrimoine canadien, de la Ville de Montréal, de la SIMPA<sup>15</sup> et de la Fondation du Grand Chapiteau, l'ENC s'installa dans des locaux spécialement aménagés pour ses besoins dans une gare désaffectée, sur la rue Berri, dans le Vieux-Montréal. Il s'agit de l'ancienne Quebec Gate Barracks Station construite par le Canadian Pacific Railways entre 1883 et 1884. Dessinée par l'architecte Thomas C. Sorby, la bâtisse avait été érigée près de l'ancien square Dalhousie, d'où l'appellation Gare Dalhousie par l'ensemble de la population. L'école de la gare se fit rapidement une réputation qui traversa les frontières. En 1990, LaVahn G. Hoh, professeur au département de théâtre de l'Université de Virginie, et William H. Rough, ancien président de l'Alliance américaine pour le théâtre et l'éducation, ont écrit dans leur livre *Step Right Up! The Adventure of Circus in America* que la meilleure école de cirque d'Amérique était l'École nationale de cirque de Montréal : « *The best of the North American circus training schools is located in a renovated train station in Old Montreal, Canada* » (Hoh et Rough, 1990 : 105).

L'ENC donne des cours de niveau secondaire (DES) et collégial (DEC)<sup>16</sup> où sont enseignées, outre les disciplines du cirque, toutes les matières de base : français, mathématiques, sciences, etc. En plus, elle dispense des cours d'initiation aux arts de la piste. Ainsi augmente-t-elle l'accessibilité à ses locaux et encourage-t-elle plus de gens à la fréquenter.

---

<sup>15</sup>Société Immobilière du Patrimoine Architectural.

<sup>16</sup>J'emploie cette fois les termes du système d'éducation québécois.

Le CNAC de Châlons-en-Champagne et l'ENC de Montréal ont signé un protocole d'entente leur permettant d'établir des échanges bilatéraux. Comme ni l'une ni l'autre ne sont rattachées à un cirque spécifique, elles jouissent toutes deux d'une grande liberté d'orientation. On y enseigne l'acrobatie, la danse, le mime, le jeu d'acteur et la *commedia dell'arte*, entre autres. Aucune d'entre elles n'offre de cours de dressage et de domptage, nous comprendrons pourquoi au chapitre 2. Elles accueillent des entreprises, des particuliers et des étudiants d'autres institutions qui désirent soit parfaire leur formation, soit mener des travaux de recherche (ex.: cette thèse) ou faire de l'observation, et mettent à leur disposition d'importants centres de documentation sur les arts du cirque et du spectacle en général. Leur bibliothèque rassemble des ouvrages rares et des collections de magazines spécialisés. Leur vidéothèque contient des films, des documentaires, des enregistrements de spectacles, etc. Leurs archives comprennent encore quelques affiches, disques, dossiers de presse, bibliographies thématiques, listes et coordonnées de compagnies, etc. Autant de documents essentiels pour tout chercheur.

Le CNAC et l'ENC donnent des cours de perfectionnement à des artistes déjà en exercice, à leurs anciens élèves et à leur personnel. Elles préparent en outre une relève d'enseignants et proposent un service de formation sur mesure aux entreprises oeuvrant dans le domaine du spectacle et qui auraient besoin d'une aide temporaire pour monter un numéro.

Ouverts à l'imagination, les entraîneurs ou formateurs du CNAC et de l'ENC transmettent la tradition, mais la remettent continuellement en question. Ils enseignent en premier lieu la technique. De ce point de vue, les entraîneurs ou formateurs remplacent les parents ou *pères d'élèves* qui léguaient l'héritage de la tradition à leurs enfants ou protégés. Les élèves, eux, deviennent les successeurs, ceux qui poursuivront l'oeuvre de leurs mentors.

Mais les élèves dépassent vite leurs maîtres, car ces derniers les laissent prendre des initiatives et *perturber* les numéros. « La relation mentor-élève est alors revue et corrigée. Les [entraîneurs et les] formateurs se font les complices des artistes et tolèrent les écarts engendrant la modification et la transformation des numéros » (Boudreault, 1996 : 62). À ce stade, les maîtres et répétiteurs deviennent les partenaires des élèves.

Devenir des partenaires, cela veut dire s'associer dans la création d'un numéro original. Professeurs et élèves tentent de quitter la technique pour développer le côté artistique cher aux troupes de la nouvelle génération, tel que nous le découvrirons. Afin de faciliter la création, les artistes sont encouragés à faire des propositions, des tentatives, des explorations.

En clair, les artistes, tout en répétant, s'écartent de temps à autre de la technique, du modèle, et la variation ne passe pas toujours inaperçue. Au lieu de corriger les artistes, les [entraîneurs et formateurs] demandent plutôt [à ces derniers] de reproduire la faute en y ajoutant une légère variante (Boudreault, 1996 : 63 et 65).

Les écarts de conduite ouvrent la porte à l'innovation et, lors du spectacle de fin d'année, des concepteurs (chorégraphe, compositeur, éclairagiste, costumier, etc.) organisent tous les numéros des étudiants autour de fils conducteurs afin d'éliminer les temps morts. Les nouveaux cirques, nous le verrons plus tard, font aussi appel à des concepteurs pour apporter du neuf.

Le succès du CNAC et de l'ENC dans la recherche et le développement des arts de la piste est tel que les spécialistes s'entendent pour dire que ces écoles jouent un rôle considérable, tant sur le plan national qu'international. Artistes confirmés, leurs



diplômés sont remarqués dans les festivals de cirque où ils remportent des prix dans toutes les disciplines. Aptes à décrocher des contrats à la grandeur de la planète, ces derniers font la preuve qu'ils sont les dignes successeurs des castes de banquistes d'autrefois. Ils sont à même de redonner au cirque un souffle nouveau, à un moment où justement l'avenir de celui-ci semblait compromis. Le CNAC et l'ENC sont devenus des viviers, des creusets importants où sont recrutés actuellement des artistes de haut calibre. Ces écoles ont provoqué le choc des idées et, de ce fait, sont en partie responsables de la naissance des nouveaux cirques. Or, n'oublions pas ici qu'elles sont toutes les deux issues de la France et du Québec. Serait-ce que la France et le Québec offriraient des conditions favorables à des changements majeurs? Commençons par mettre au jour la contribution de la France au renouvellement de la tradition.

### **La place de la France dans le renouvellement de la tradition**

Depuis quelques années, en France, plusieurs chapiteaux d'importance fermaient leurs portes, victimes de faillites retentissantes. Le public, las des affiches trompeuses, se plaignait des spectacles de piètre qualité et de l'inconfort des gradins. Il délaissait les chapiteaux. Voyant cela, le gouvernement français crut que le temps était venu d'agir et de prendre des dispositions pour prévenir la *mort* du cirque. En 1979, il décréta que les cirques - qui étaient jusque-là rattachés au ministère de l'Agriculture, à cause des animaux - relèveraient dorénavant du ministère de la Culture. Cela signifie que ce n'est qu'à la toute fin des années 1970 que le gouvernement français a reconnu officiellement le cirque comme pratique artistique au même titre que la danse, la peinture, la musique ou la littérature.

Dans la foulée de cette reconnaissance, a été fondé, la même année, le Fonds de modernisation du cirque qui visait surtout le

rajeunissement des infrastructures et avait pour mission de gérer les subventions que le gouvernement avait décidé de mettre à la disposition des compagnies de saltimbanques. Pour avoir droit à ces subventions, toutefois, les dites compagnies devaient se soumettre aux réglementations qui s'appliquaient à leur profession, se reconnaissant ainsi comme des *entreprises* de spectacles, avec les mêmes privilèges et obligations que les autres.

En dépit de la mise sur pied du fonds, la remontée escomptée des arts de la piste tardait à se manifester. Aussi, en 1981, Jack Lang, alors ministre de la Culture, s'est demandé pourquoi le cirque continuait à périlcliter et a posé un diagnostic. Selon lui, la créativité était déficiente. Les spectacles s'appauvrissaient parce qu'ils ne se renouvelaient pas. Pour stimuler les initiatives créatrices, il a mis au point un programme de sauvetage. Ce programme instituait l'Association pour la Sauvegarde, la Promotion et l'Enseignement du Cirque (ASPEC) qui avait pour objet de seconder les entreprises et les écoles qui formaient la relève. Il prévoyait la fondation, en 1985, du Centre National des Arts du Cirque de Châlons-en-Champagne, lequel avait pour mission, on l'a vu, de transmettre la tradition et de faciliter son renouvellement. Il prenait aussi le Cirque Gruss comme modèle en ce qui a trait au confort des gradins et au traitement accordé aux animaux, lui octroyant le titre de Cirque national, titre qui lui sera supprimé en 1988. Après quelques années de recul, l'État avait jugé qu'une troupe n'allait pas représenter, à elle seule, tous les cirques de la nation. Avec la volonté de donner dans la diversité, le ministère de la Culture français avait décidé d'encourager les troupes qui suivaient diverses orientations et proposaient du neuf. Pour ce faire, il institua un organisme d'aide à la création qui allait remplacer l'ASPEC, à savoir l'Association Nationale pour le Développement des Arts du Cirque (ANDAC).

Subventionnée par le ministère de la Culture et de la Francophonie et placée sous la tutelle de la Direction du Théâtre et des Spectacles, l'ANDAC (dissoute en 1994) avait pour rôle de faire la

promotion des arts de la piste, « tous styles d'expression confondus » (ANDAC, 1993 : 5). Elle encourageait, depuis 1988, le développement d'actions d'intérêt dans le domaine du cirque et s'efforçait d'améliorer les conditions d'exercice des troupes. En s'affiliant à l'ANDAC, les cirques s'engageaient :

- à fraterniser entre eux ;
- à ne pas faire de fausse publicité, c'est-à-dire à présenter un spectacle conforme au programme annoncé ;
- à garantir au public un accueil de qualité ;
- à respecter les lois et règlements en vigueur concernant, par exemple, la sécurité des artistes et du public, les contrats et les conditions de travail des adultes et des enfants, les droits d'auteurs, le pouvoir de la police, les législations fiscales et comptables, l'hygiène des cages des animaux, les zones d'affichage, le respects des emplacements, etc.

Pour adhérer à l'ANDAC, les troupes devaient avoir au moins deux ans d'existence ou avoir déjà présenté deux spectacles complètement différents pour un total d'au moins 60 représentations. Elles avaient à soumettre un dossier comportant bon nombre de renseignements<sup>17</sup>, y compris, et c'est surtout ce qui nous intéresse, une description du contenu de leur futur spectacle. Le conseil<sup>18</sup> de l'ANDAC voulait savoir quel était le projet

---

<sup>17</sup>Elles avaient à soumettre, entre autres, leurs statuts, leur dénomination exacte, leur bilan comptable, les résultats de leur dernière recette, les attestations prouvant qu'elles étaient en règle, une copie de l'arrêté d'attribution de leur licence d'entrepreneur de spectacles, leur dossier de presse, une liste décrivant la nature et le nombre d'emplois permanents et intermittents qu'elles offraient, le programme de leur dernière saison écoulée avec son itinéraire et son calendrier, les dimensions de leur chapiteau...

<sup>18</sup>Au conseil d'administration de l'ANDAC siégeaient : deux représentants du ministère de la Culture et de la Francophonie, un représentant du ministère de l'Éducation nationale, un représentant du ministère de l'Économie et des Finances, un représentant de la Délégation à la Formation Professionnelle, un représentant de la Ville de Paris, un représentant de la Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique (SACEM), un représentant de l'Association des Maires de France, un représentant du secteur de l'audiovisuel et neufs représentants élus parmi les membres fondateurs et adhérents. Il s'agissait donc d'une association sérieuse qui prenait à cœur l'avenir du cirque.

artistique de la compagnie. Il se préoccupait de ce projet et veillait, de par les exigences imposées, à stimuler la recherche esthétique. L'État, en échange de son financement, poussait les troupes à innover sur le plan thématique et formel et à fonctionner dans la légalité, participant ainsi à la réfection de l'image globale du cirque.

L'ANDAC était chargée de gérer les subventions accordées par le ministère de même que les cotisations ou prélèvements effectués à même les recettes brutes de ses adhérents qu'elle reversait aux compagnies sous forme de fonds d'aide :

- à l'exploitation ;
- à la promotion et à la diffusion ;
- à la gestion et à l'assistance juridique ;
- au projet artistique.

L'aide au projet artistique comprenait l'aide à la création, à l'amélioration scénique et à la musique vivante. L'article 25 du Règlement intérieur de l'ANDAC stipulait, au sujet de l'aide à la création, que :

Les interventions de cette aide ont pour objet de favoriser la création de spectacles de conception originale, marquant dans un ensemble scénique homogène, un effort de renouvellement et d'innovation (ANDAC, 1993 : 8).

L'article 35 du même règlement précisait :

L'aide à l'amélioration scénique est apportée dans le but d'améliorer un spectacle. Elle porte sur les frais engagés pour les décors, les costumes, les accessoires divers, le matériel de sonorisation et d'éclairage, le concours d'intervenants artistiques

extérieurs (chorégraphe, metteur en scène...)  
(ANDAC, 1993 : 10).

L'article 37 énonçait, quant à lui : « L'aide à la musique vivante a pour objectif de favoriser l'écriture et la création musicale ainsi que l'embauche de musiciens » (ANDAC, 1993 : 11). Un cirque désireux de remplacer les bandes sonores de son spectacle par un orchestre vivant était par conséquent encouragé à le faire.

L'ANDAC favorisait donc le développement et le renouvellement de la tradition. Elle était un lieu de débat sur le cirque et de négociation avec l'État. En date du 28 janvier 1994, elle comptait 30 membres, parmi lesquels 13 cirques traditionnels et 17 nouveaux cirques. Ces derniers étant majoritaires, il n'en fallait pas plus pour leur conférer un statut officiel, lequel n'était pas sans provoquer une situation conflictuelle gonflée par des intérêts pécuniaires.

« Est-ce encore du cirque ? » s'interrogent les directeurs de cirques traditionnels, inquiets de cette concurrence iconoclaste et qui, surtout, n'apprécient guère de devoir partager le gâteau des subventions de l'ANDAC avec ces lointains cousins. Pis encore, avec quinze membres sur vingt-sept [chiffres de 1993], les néo-cirques se taillent aujourd'hui la part du lion au sein de l'association, d'où certaines jalousies : « Le ministère aide les entreprises à prétentions intellectuelles, au détriment des vraies familles de cirque », dit une enfant de la balle.

À ceux qui lui font remarquer qu'en 1989, 90 et 91, le Grand Prix national du cirque

est allé à trois représentants de « la nouvelle vague », le directeur de l'ANDAC répond que le Prix 92 vient d'être décerné à Arlette Gruss, digne héritière d'une famille de cirque plus que centenaire (Baverel, 1993 : 27).

En 1994, l'ANDAC a malheureusement été dissoute suite à une affaire de détournement de fonds évalués à près de 18 millions de francs que l'État destinait aux cirques. Le ministère de la Culture français, ayant toutefois reconnu le rôle positif joué par l'ANDAC dans le renouvellement de la tradition du cirque, décida de mettre en place un Conseil national des arts de la piste (Cnap) pour la relayer<sup>19</sup>. Le ministre de la Culture, Jacques Toubon, qui succéda à Jack Lang, annonçait sa création en 1995.

Le Cnap disposera d'une enveloppe d'environ 9 millions de francs et comprendra deux commissions : l'une d'aide à la création et l'autre d'aide à l'innovation. [...] Le Cnap aura aussi pour mission de réfléchir sur les « arts vivants urbains » et sur la déontologie de la concurrence entre les cirques (Anonyme, 1995).

De tout ce qui précède, il ressort que les efforts du gouvernement français pour soutenir financièrement les troupes qui empruntent des avenues inexplorées ont eu des incidences directes sur les arts de la piste au plan national. La majorité<sup>20</sup> des nouveaux cirques sont effectivement français ; et c'est ce qui explique pourquoi je leur accorde une très large place dans cette thèse. S'ils ne sont pas tous subventionnés, les nouveaux cirques français sont supportés

---

<sup>19</sup>Il semble toutefois, selon les gens du milieu, que le Conseil ne parvienne pas à remplir cette tâche.

<sup>20</sup>À ma connaissance, du moins.

par l'État dans la mesure du possible. Chacun a son style qui est comme une carte d'identité. Choisis justement pour leur singularité et leurs caractéristiques esthétiques, deux cas types de cirque français, Archaos et Plume, suffiront à démontrer l'originalité des signatures, mais surtout le développement soudain des troupes de la nouvelle génération dans un contexte où les arts de la piste sont censés être agonisants. Commençons d'abord par retracer le parcours du Cirque Archaos.

### *Le Cirque Archaos (1986 - )*

Le Cirque Archaos est né d'un schisme au sein du Cirque Bidon, ce dernier ayant vu le jour, en France, en 1975. Bien que passionnés de cirque et décidés à vivre de cet art, les membres du Cirque Bidon ne se prenaient guère au sérieux, proclamant bien haut qu'ils ne faisaient que du « bidon ». D'où la dénomination sous laquelle ils ont voyagé à travers la France et l'Italie surtout, pendant près de 10 ans, avec un convoi de 25 chevaux et 9 roulottes.

Or, un des fondateurs du Cirque Bidon, Pierrick Pillot, devenu entre temps Pierrot Bidon, fatigué de faire du cirque à l'ancienne dans une société qui asphalté plus qu'elle ne tapisse de verdure, décida de quitter le groupe qui continua sa route sans lui. Puis Pierrot Bidon fonda, avec Guy Carrara, un nouveau cirque dont les vedettes n'étaient plus des chevaux pur-sang, mais des chevaux vapeur.

Créé en 1986, avec une troupe de 25 personnes, dont 18 artistes, et un chapiteau de 800 places, le Cirque Archaos n'a cessé de multiplier les innovations en présentant un « cirque de caractère », cocktail détonnant de tradition et d'extravagance. On y applaudissait des numéros de jonglerie, d'équilibrisme, de fakirisme, etc. Si ces disciplines étaient connues, leur mode de présentation, lui, était original. Cette recherche esthétique entreprise par Archaos était en partie redevable à Franco Dragone, actuel metteur en scène (ou metteur en piste) au Cirque du Soleil,

qui travaillait, à l'époque, à la fois comme directeur d'acteurs chez Archaos et au cirque québécois. Il fut remplacé plus tard par Michel Dallaire, ex-clown de La Ratatouille<sup>21</sup>. Dallaire fut rapidement adopté par les membres d'Archaos qui déclarèrent : « Il nous fallait un regard extérieur. On nous a envoyé Michel, jurant qu'il était plus Archaos que nous. On a commencé par le frapper pendant huit jours, maintenant on l'aime » (cités dans Samary, 1988). Ces propos traduisent l'ironie mordante chère à la compagnie.

Michel Dallaire donna un élan fantastique à la troupe. Metteur en scène chez Archaos de 1987 à 1989, il collabora à la création de *Chapiteau de cordes* et *Chapiteau de cordes II*, titres donnés aux spectacles présentés sous un chapiteau hémisphérique... en cordes.

En 1987, après quelques pérégrinations, Archaos connut le succès. Il s'installa à Alès dans une ancienne verrerie de Rochebelle et, suite à une convention avec la ville, ouvrit l'école de cirque « Le Salto », un autre établissement d'enseignement des arts de la piste qui s'ajoutait à ceux déjà existants. Dès l'inauguration de cette école, en novembre 1987, Archaos confirma sa position : le cirque et « Le Salto » seraient tous deux les moteurs de leur projet subversif.

Certes, il y a eu le coupage du ruban, mais le ruban était de fer, et les ciseaux s'étaient transformés en tronçonneuse. Certes, il y eut l'éclairage des lampes de l'école mais quand un adjoint municipal appuya sur l'interrupteur, il eut la surprise de déclencher l'explosion d'un gros pétard. Certes, il y eut aussi un orchestre mais il était constitué d'un synthétiseur et des guitares électriques

---

<sup>21</sup>Troupe d'amuseurs publics fondée à Vancouver, en 1978.



au lieu d'instruments traditionnels (F., 1987).

Deux cents élèves suivront des cours chaque semaine dans cette école pas comme les autres. « [É]quilibristes, perchistes, jongleurs et funambules en herbe hanteront ce lieu chargé d'histoire. Dans les années 1800, on y fabriquait du verre. Désormais, on y jonglera avec des bouteilles. La roue tourne! » (Privat, 1987).

En 1988, Archaos présente *Chapiteau de cordes II*, et est la vedette du London Festival of New Circus<sup>22</sup>. La troupe comprend 45 membres dont six musiciens qui interprètent des pièces signées Nino Ferrer. Tous donnent ce qu'ils ont de meilleur.

Santé de fer et pêche d'acier, dans un vacarme de ferrailles et d'éclats de rire stridents, la bande d'Archaos réinvente le cirque des origines. C'est le Moyen Age revisité par la science-fiction et les drôles d'épousailles de Mad Max et des Monthy Python. Hier encore, ils traînaient leurs roulottes et leurs chevaux sur les routes de France, à l'ancienne et à la dure. Trop dur! Aujourd'hui dix caravanes, six poids lourds, deux fourgons, cinq voitures et 3000 mètres de cordes suffisent à peine à contenir leur folie ferrillante et leur coeur gros comme un camion. Un coeur d'enfants de la balle qui n'ont pas eu de famille. « Une bande de tarés », comme ils disent, des saltimbanques autodidactes qui ont fait ce métier par amour... (Anonyme, 1988).

---

<sup>22</sup>Ce festival n'existerait plus.

Cette passion pour le cirque a attiré l'attention du cinéaste Bertrand Schmit qui s'est empressé de réaliser un documentaire sur la troupe, une coproduction de la FR3 et de la Sept<sup>23</sup>. Pour ce faire, il est allé visiter les ateliers de l'école d'Archaos, à Alès, après quoi il a suivi le groupe jusqu'en Angleterre. Son film, intitulé *Océanique*, porte particulièrement sur le travail de création qui est la priorité des artistes des nouveaux cirques.

Archaos ne fait rien comme les autres, et son originalité est devenue sa marque de commerce. Le public remplit ses gradins et la critique officielle reconnaît sa valeur. En 1989, le journal Daily-Express lui décernait son prix annuel, le *Best name*<sup>24</sup>, pour sa production *The last show on earth*<sup>25</sup>. Puis la France à son tour lui octroya le Grand prix du cirque. Intéressée par le phénomène, une équipe de Fudgi T.V. vint du Japon pour réaliser, en France, un reportage sur la troupe.

Tout va bien. Archaos connaît la gloire. Pierrot Bidon confie à une journaliste : « C'est ma folie, je veux faire d'Archaos le plus grand cirque du monde! [...] Nous ne faisons qu'entamer un processus de conquête de la planète (cité dans Dayde, 1990 : 21) ». Archaos cherche à s'imposer.

Cette idée d'expansion ramena Archaos en Angleterre, à Glasgow et à Bristol, où, en 1990, il provoqua une tempête de contestations. On lui reprocha ses scènes de nudité, de violence et d'homosexualité. Plusieurs centaines de personnes, y compris des membres du clergé, signèrent une pétition pour bannir la troupe. Cette dernière cependant se trouva des défenseurs et put donner son spectacle en supprimant certains passages. Véritable coup de publicité, cette

---

<sup>23</sup>Chaînes de télévision françaises.

<sup>24</sup>Ce prix venait avec un chèque de 10 000 francs que Pierrot Bidon a reçu des mains de la mairesse d'Édimbourg et qu'il s'est empressé d'endosser pour en faire don à une fondation qui devait créer une école de cirque en Écosse.

<sup>25</sup>Ce titre avait été spécialement choisi pour se payer la tête du très célèbre *Greatest Show on Earth* de Barnum et Bailey.

vague de controverses servit en fait la cause du cirque *hard*<sup>26</sup> et légitima sa position.

Fort de cette victoire, Archaos fonda sa propre maison de production de films, Archaos Image<sup>27</sup>, et devint la deuxième entreprise de cirque en importance en France, venant tout de suite après le cirque traditionnel Pinder-Jean-Richard. Il comptait dorénavant 250 personnes départagées en deux troupes : la première Archaos Monde dont les membres étaient appelés familièrement *kangourous* parce qu'ils étaient allés en Australie, et la seconde Archaos Europe constituée des *néophytes*.

La tournée de *The last show on earth* tirant à sa fin, on comprit qu'il fallait d'autres numéros. On mit des artistes à la tâche et bientôt deux nouveaux spectacles furent au point : *Bouinax*<sup>28</sup> (1990) et *Délibérément pire*<sup>29</sup> (1990). Archaos vivait, en 1990, l'année la plus prospère de son histoire.

L'année 1991 a débuté par une tournée en Amérique. Quarante-cinq mutants déglingués à vestons cloutés, bardés de chaînes et coiffés

---

<sup>26</sup> Le terme anglais *hard* signifie dur ou excessif. Ainsi, le cirque *hard*, tout comme le *hard rock*, est empreint d'une certaine violence ou rudesse. Ses partisans résistent aux conventions et prêchent en faveur de réformes radicales.

<sup>27</sup> Archaos Image (parfois Archaos Images) a réalisé, entre autres, le film *Bouinax in love* qui raconte l'histoire d'amour d'un misérable avec une contorsionniste.

<sup>28</sup> Le mot Bouinax vient du verbe « bouiner » qui, dans le langage populaire vendéen et breton, veut dire « faire un boin ». Un « boin » est « un objet quelconque fabriqué à partir de rien ». S'inspirant de ce terme, les membres d'Archaos ont inventé celui de Bouinax pour désigner l'individu qui « bouine », donc qui part de rien pour créer. Pendant des garçons de piste, les Bouinax sont des personnages qui reviennent dans tous les spectacles d'Archaos. Vêtus d'un sarrau de mécanicien ou bleu de travail, symbole de l'ouvrier, ils tirent profit de tous les objets qu'ils trouvent. Chez Archaos, on dit qu'ils sont nés dans la rue et qu'ils ont appris à survivre en recyclant les déchets du monde moderne et en occupant des immeubles désaffectés. Ces personnages typiques finirent par donner leur nom à un spectacle : *Bouinax*.

<sup>29</sup> *Délibérément pire*, lui, portait sur le thème de la solitude. Des filles et des garçons se trouvaient seuls dans une zone où régnait la terreur. La mise en scène était de Pierrot Bidon ; la musique, de Chihuahua ; la direction d'acteurs, de Geneviève Kermadon et l'écriture chorégraphique des déplacements, de Catherine Archambault. Selon les membres d'Archaos, plusieurs voitures étaient détruites et 35 gallons de pétrole consommés à chaque représentation!

à l'iroquoise ont débarqué à Toronto pour un autre spectacle, *BX-91 : Beau comme la guerre*. L'âge moyen des artistes était alors de 23 ans. Ces jeunesses ont planté leur chapiteau et installé leurs caravanes sur le bord du lac Ontario.

Pour la circonstance, l'endroit a été transformé en dépotoir. Et devant un incroyable amoncellement de carcasses d'autos et de bicyclettes, de vieux pneus et de bouts de tuyaux, de frigidaires éventrés, de sècheuses renversées et de postes [de] télé défoncés, les lettres A-R-C-H-A-O-S percées au chalumeau dans une rangée de vieux barils de métal rouillé flambent dans une odeur de soufre. [...] Des placards publiés dans les journaux offraient des paires de billets en échange d'une vieille bagnole, d'un vieux frigo, de pneus (Dostie, 1991 : D3).

C'était là une façon originale de dénicher toute la ferraille nécessaire au spectacle. Mais devant pareilles lubies, la population resta hésitante et perplexe. Le soir de première, la moitié seulement des places furent vendues.

En France, toujours en 1991, il en était autrement ; Archaos faisait un malheur avec la production *Metal Clown*. Mais les belles heures d'Archaos tiraient déjà à leur fin. Au terme de l'année 1991, le promoteur américain d'Archaos fit faillite. L'équipe de *BX-91 : Beau comme la guerre* retourna en France avec un important manque à gagner<sup>30</sup>. Un malheur n'arrivant jamais seul, dit-on, au même moment une tempête détruisit les installations de *Metal Clown* en Europe. Pour pallier à l'urgence, Archaos se vit obligé de louer un chapiteau à gros prix. À bout de ressources, un de leurs promoteurs

---

<sup>30</sup>Après Toronto, Archaos devait aller à New York, mais la faillite de son promoteur l'en a empêché.

européens fit aussi banqueroute. Pendant un mois, 150 employés d'Archaos ne purent travailler et attendirent leur salaire. Endetté par-dessus la tête, Archaos déposa son bilan en 1992.

En déconfiture mais nullement découragés, 22 rescapés choisirent de poursuivre l'aventure. Ils conçurent un spectacle tronqué, c'est-à-dire moins élaboré, mais plus mobile. Intitulé d'abord *DJ 92*, il fut rebaptisé l'année suivante *DJ 93*. Il avait l'avantage de pouvoir se donner dans n'importe quelle salle de théâtre, de concert, etc. Une fois encore le cirque menacé survivait et tous les espoirs étaient permis. Archaos se préparait à connaître un nouvel essor.

Cela dit, le Cirque Archaos, né de la réalité urbaine, évoque la violence et la cruauté de la société. C'est dans la culture hyper-industrialisée que la troupe puise ses scénarios. « Aujourd'hui, les gens ont peur. Ils se barricadent chez eux et regardent le monde à la télévision. Nous, on a décidé d'en rire. D'en faire rire » (Voinet<sup>31</sup> cité dans Dostie, 1991 : D3). Tout, au Cirque Archaos, est outrance, provocation, exacerbation. Les pétards qui sautent à la fin des spectacles seraient-ils des signes précurseurs de la fin d'un monde, d'un cirque?

Alors qu'Archaos est au prise avec le chaos, une autre troupe française, le Cirque Plume présente un spectacle aussi léger que son nom, à un point tel que les spectateurs doivent presque arrêter de respirer... pour ne pas nuire au jeu des artistes. De facture totalement différente, Archaos et Plume ont tous les deux été encouragés par le ministère de la Culture français. Portons maintenant notre attention sur le trajet du Cirque Plume.

---

<sup>31</sup>Pascualito Voinet était co-directeur artistique d'Archaos en 1991.

### *Le Cirque Plume (1984 - )*

Le Cirque Plume a officiellement vu le jour en 1984. Ses neuf fondateurs sont des saltimbanques qui parcouraient les rues de la région de Franche-Comté pour amuser les curieux qui daignaient s'arrêter un moment pour les voir et les écouter. Ils sont tous issus de deux troupes : la Fanfare Léa Traction qui offrait des concerts ponctués de quelques numéros de cirque et la Gamelle aux étoiles qui proposait des spectacles de rue avec danse, musique, comédie et arts du cirque.

Au départ, chacun des membres fondateurs mettait la main à la pâte. Ils devaient s'occuper de leur numéro, monter le chapiteau de 200 places, conduire les camions, tenir les comptes, bref partager les corvées inhérentes à la profession. Agés entre 20 et 30 ans, ces bourlingueurs, qui ne possédaient pas un centime, n'inspiraient guère confiance aux banquiers. Aussi durent-ils se tourner vers parents et amis pour trouver le soutien moral et financier nécessaire au démarrage de leur entreprise. Entourés de gens sensibles à leur projet artistique, les Plume débutèrent au Festival du printemps de Strasbourg où ils firent un tabac. Malgré leur réussite manifeste, ils durent pourtant exercer un second emploi hors du cirque pour joindre les deux bouts<sup>32</sup>. Tous les fondateurs

---

<sup>32</sup>Le parcours éclectique des membres du Cirque Plume est caractéristique de l'itinéraire de bon nombre d'artistes de cirque d'aujourd'hui. Je vais le retracer à titre illustratif. Hervé Canaud a été musicien amateur. Il a pratiqué le métier d'éducateur spécialisé et s'est occupé d'enfants présentant des problèmes d'apprentissage. Il a quitté son emploi pour devenir Jo la Taloche, lors de son premier contrat avec le Cirque Plume. Michèle Faivre a joué dans un groupe de jazz féminin *Arrête, tu fais pleurer ta mère*. Son premier personnage, au Cirque Plume, se nommait Rita Crapaud. Vincent Filiozat, quant à lui, voulait devenir arboriculteur et se passionnait pour la sinologie. Le monde du cirque lui faisait peur lorsqu'il était enfant, mais il surmonta vite sa phobie en fréquentant l'École Nationale du cirque d'Annie Fratellini et de Pierre Étaix, à Paris. Le numéro qu'il présentait au Cirque Plume, l'année de sa fondation, s'intitulait *l'Épopée des petits pois* et racontait l'histoire de ces légumes verts à travers la jonglerie, la magie et le monocycle. Jean-Marie Jacquet, de son côté, était musicien amateur avec Hervé Canaud. Fils d'un épicier, il découvrit le rock and roll grâce à un curé de campagne plutôt dégourdi. Bernard Kudlak, alias Anastase Cacao ou plus intimement Nanar, était un comédien et un sabotier. Il a été co-fondateur du Cirque Amour et de la Gamelle aux étoiles. Il a assisté à son premier spectacle de cirque à l'âge avancé de 25 ans. Son métier d'acrobate, il l'a choisi par goût et l'a appris sur

du Cirque Plume sont venus au spectacle par inclination. Rien ne semblait de prime abord les destiner au métier. Ce sont, comme les autres artistes des nouveaux cirques, des *appelés*.

On ne savait vraiment rien de rien. On a décidé d'acheter un chapiteau vieux et pourri à des manouches qui nous ont vaguement appris à le monter. [...] Un jour, il y a un monsieur qui est venu et qui nous a dit : « Vous êtes certains de savoir monter un chapiteau on dirait un vieux sac à patates. » Le chapiteau n'était pas tendu. Il y avait des poches partout. Chaque fois qu'il pleuvait, il fallait les vider. Et puis, pendant cette tournée-là, les gradins se sont écroulés deux fois. Il y avait des gens qui trouvaient la mise en scène super parce que, comme il n'y avait pas eu de blessé et que les sièges s'étaient affaissés tout doucement tel un chameau qui s'étend par terre, ils croyaient qu'on l'avait fait exprès! (Sepaser citée dans Ponfilly, 1994).

La *naïveté* évidente des fondateurs de Plume rafraîchit. Ces derniers connaissent peu du cirque, mais que cela dérange-t-il puisque les Plume recueillent de quoi faire un bon programme en puisant à la fois dans leur propre expérience et dans le paysage qui

---

le tas. Pierre Kudlak, son frère, alias Piotr Stepanovitch von Rictus, est un ancien champion de natation. Il s'est initié à la musique en faisant partie d'une harmonie et s'est familiarisé avec l'art de la jonglerie par l'observation. Jacques Marques, dénommé Petite Fleur, possède, lui, un DEA en neurosciences. Il a abandonné des études doctorales en éthologie pour se consacrer à la musique et au dressage de son chien Zippo. Robert Miny, le compositeur attiré du Cirque Plume, a interrompu ses études en architecture pour devenir accordéon de piano, puis artiste de cirque. Enfin, Brigitte Sepaser quitta la maison familiale à l'âge de 16 ans pour galérer à travers l'Europe, jouer de la musique, jongler, puis interpréter le rôle d'Anémone Nénuphar, au Cirque Plume.

les entoure. Comme *Le sous-préfet aux champs*<sup>33</sup> de Daudet, les créateurs de Plume trouvent leur inspiration dans la nature.

Quand j'écris un spectacle, c'est en sachant que dans mon jardin il y a trois sortes de couleuvres, des crapauds accoucheurs et toutes sortes d'autres animaux. Je sais où ils sont et où ils habitent. Ma culture est faite de nature, on a oublié ces choses-là et pourtant c'est la vie, il y a cent mille espèces de fleurs, cent mille connues, comme dit Léo Ferré, mais c'est ce monde qui m'intéresse et que j'aime, pas celui des autoroutes (B. Kudlak cité dans Camacho, 1991).

Les artistes de Plume « nous font croire à l'existence des géants, aux pluies d'étoiles » (Anonyme, 1991). Pour créer leurs spectacles, ils observent les oiseaux en plein vol, écoutent les bruits de la campagne, cherchent des instants d'éternité.

Un des moments les plus incroyables qu'on peut avoir en forêt, c'est le moment où le dernier oiseau se tait. [Puis] la dernière grive musicienne s'arrête de chanter et, pendant une seconde, il n'y a rien. Juste avant que les vers de terre reprennent possession du son de la forêt. Alors on écoute. Ce moment de silence est grand comme le ciel et si on arrive un jour à mettre dans un spectacle les qualités de

---

<sup>33</sup>*Le sous-préfet aux champs* est un conte qui appartient au célèbre recueil *Lettres de mon moulin* d'Alphonse Daudet. Il raconte l'aventure d'un sous-préfet qui se voit dans l'obligation d'écrire un discours pour une occasion spéciale. Cherchant son inspiration dans un petit bois où les cigales conversent, les oiseaux chantent et les fleurs embaument le parfum, il est finalement distrait et séduit par l'environnement et abandonne le ton platement officiel de son texte pour composer des vers.



ces moments-là, à les redonner comme ça aux gens, alors on aura réussi quelque chose (B. Kudlak cité dans Ponfilly, 1994).

En 1985, le succès aidant, l'équipe acheta un chapiteau de 400 places et embaucha de nouveaux artistes. Avec un autofinancement de 76%, les Plume étaient prospères. Quand on leur demanda pourquoi ils avaient choisi d'appeler leur cirque « Plume », ils répondirent : « Parce que nous aimons les oiseaux et les oiseaux savent où ils vont » (Anonyme, 1987 : 23). Autrement dit, comme des colombes du haut des airs, les artistes du Cirque Plume voient loin. Leurs 11 caravanes, plutôt en mauvais état, cheminent de ville en ville et leur occasionnent de nombreuses amendes, mais rien ne semble arrêter leur envolée. En 1985, on put les applaudir, entre autres, au cours d'une production intitulée *Feux d'artificirque*. Présenté à Besançon devant près de 6000 personnes, ce spectacle - qui exploitait l'espace d'une place publique (façades des immeubles, toits, etc.) - mettait en piste 14 artistes du Cirque Plume en plus de 20 percussionnistes, 25 cuivres ainsi que les chanteurs de la chorale de l'église du quartier. Il s'achevait par un feu d'artifice créé par Éric Goyard.

En 1986, la troupe devint professionnelle. Les artistes n'avaient plus besoin d'exercer un second métier pour boucler leur budget. Ils firent alors une tournée à travers la France, et leur passage d'une ville à l'autre était précédé d'un travail pédagogique. Avant l'arrivée des Plume dans une commune, les professeurs abordaient l'histoire du cirque dans les classes et une exposition des photos de Yves Perton<sup>34</sup> était organisée dans la localité. Des enfants étaient aussi invités à assister au montage du chapiteau, des gradins et de l'éclairage. Des ateliers de cirque étaient offerts le jour. Les spectacles suivaient le soir. Co-produite par le Cirque Plume et par les associations régionales d'accueil, chaque étape joignait l'utile à l'agréable. Satisfaits de leur expérience à vocation pédagogique, les

---

<sup>34</sup>Le photographe officiel du Cirque Plume.

Plume s'octroyèrent le mandat d'éduquer la population aux arts du cirque. Ils créèrent le spectacle *Le jongleur de l'arc-en-ciel* et ouvrirent, eux aussi, leur propre école de cirque en 1987. Dirigée par un artiste du Cirque National du Viêt Nam, L. N'Guyen, cette école accueillera plusieurs centaines de jeunes chaque année et ne suffira pas à la demande.

Puis 1988 fut une année d'expansion. Le Cirque Plume fit l'acquisition d'un chapiteau de 600 places ; il y présenta sa plus récente création : *Spectacle de cirque et de merveilles*, qu'il reprit au festival d'Avignon, au Festival de la Médina à Tunis et aux Arènes de Lutèce à Paris, où il tint l'affiche pendant cinq semaines. Le Cirque Plume avait érigé son chapiteau dans ce lieu chargé d'histoire pour faire un clin d'oeil aux artistes de l'Antiquité en livrant le cirque d'aujourd'hui dans l'amphithéâtre d'hier. Cette tournée se poursuivit en Belgique, en 1989, puis au Maroc et dans le Midi de la France, en 1990. *Spectacle de cirque et de merveilles* fut joué 300 fois en moins de trois ans.

En 1990, les dimensions du chapiteau du Cirque Plume augmentèrent encore. Huit cents personnes pouvaient dorénavant assister chaque soir au spectacle. Le Cirque Plume était devenu une véritable PME : une équipe de 35 personnes, dont 14 artistes, y travaillaient en permanence. Le budget de fonctionnement passa à 4 651 000 francs et le pourcentage des subventions à 18%. Après quatre mois de répétition, le Cirque Plume présentait sa toute nouvelle production *No animo mas anima*<sup>35</sup> et recevait des mains de Jack Lang, ministre de la culture de l'époque, le Grand Prix National du cirque de France.

*No animo mas anima* connut un tel succès que, malgré leurs spectacles légers, les Plume commencèrent à peser lourd dans la

---

<sup>35</sup>Le titre à connotation latine est un autre clin d'oeil aux artistes de l'Antiquité.

balance. En 1991<sup>36</sup>, ils reçurent le trophée PIAF du spectacle vivant et de la jeune création destiné à honorer les talents prometteurs. Ils endisquèrent pour la première fois la musique de leur spectacle. Pendant un peu plus de trois ans, *No anima mas animo* aura été représenté 240 fois, et 170 000 personnes y auront assisté en France, en Belgique, en Espagne, en Autriche, aux Pays-Bas...

En 1993, 8000 personnes firent la queue pour s'assurer d'avoir des places aux avant-premières de *Toiles*, à Besançon<sup>37</sup>. J'ai vu ce spectacle au Festival de St-Herblain qui s'est déroulé du 3 au 11 juin 1994. Le Cirque Plume y a remporté le Prix du festival. La troupe était alors composée de 45 personnes, dont 15 artistes. Le cinéaste Christophe de Ponfilly, attiré par le phénomène, réalisa un documentaire sur les Plume. Intitulé *Les Plume font leur cirque : la fabuleuse histoire du Cirque Plume*, ce film retrace l'aventure de la troupe, dessine le portrait des fondateurs et présente des extraits de *Toiles*.

Le Cirque Plume et le Cirque Archaos n'ont pas la même conception des arts de la piste, chacun occupant un créneau qui lui est propre. Le premier affectionne le milieu rural et le second préfère le cadre urbain. Tous deux ont connu une croissance assez remarquable. En soutenant des cirques aussi différents dans leur facture que Plume et Archaos, le gouvernement français a confirmé sa volonté de favoriser la naissance de nouvelles troupes sur tout son territoire.

Calme et harmonie des uns, ruptures et violences des autres, résultent des choix profonds de vie et d'esthétique tout à la

---

<sup>36</sup>En 1991, les Plume relevèrent aussi le défi du Palais omnisport de Paris-Bercy en y donnant 19 représentations à l'échelle du lieu. Intitulé *l'Arche de Noël*, le spectacle alliait les arts du cirque à la pyrotechnie et à la musique.

<sup>37</sup>Bernard Kudlak a fait la mise en scène du spectacle et en a conçu la scénographie. Robert Miny a composé la musique et dirigeait l'orchestre. François Cervantes a été responsable de la direction d'acteurs. Nadia Genez a dessiné les costumes. Jean-Marie Jacquet a travaillé à la conception technique et Michel Pasteau a signé les éclairages.

fois qui forgent la propre personnalité de chaque cirque dont les règles se lisent dans le spectacle lui-même (Bégadi, Estournet et Meunier, 1990 : 34).

L'appui du gouvernement français a donc favorisé l'épanouissement de cirques différents et novateurs. Archaos et Plume qui ont ici servi d'exemples ont développé des styles bien personnels et ont connu un essor pour le moins digne de mention.

Le gouvernement du Québec, de son côté, n'a pas de politique officielle d'aide aux cirques semblable à celle de la France<sup>38</sup>. Cependant l'imagination d'un groupe de Québécois ainsi qu'un concours de circonstances ont fait en sorte que la province canadienne-française a donné le jour non pas au plus grand nombre de nouveaux cirques, mais au plus prestigieux de tous, à la fin du XX<sup>e</sup> siècle.

### **La place du Québec dans le renouvellement de la tradition**

Des Québécois, comme des Français, ont participé à la naissance des nouveaux cirques. L'absence supposée d'une tradition du cirque dans la province expliquerait, au dire de certains, la capacité d'innovation des troupes de chez nous. Mais qu'est-ce donc qu'une tradition?

La tradition se définit - traditionnellement - comme ce qui d'un passé persiste dans le présent où elle est transmise et demeure agissante et acceptée par ceux qui la reçoivent et qui, à leur tour, au fil des générations, la transmettent (Pouillon, 1991 : 710).

---

<sup>38</sup>Depuis 1996, le regroupement En Piste a été fondé pour promouvoir et soutenir les arts du cirque au Canada et à l'étranger, mais il n'accorde pas de subvention.

La tradition du cirque serait donc ce qui s'est maintenu d'hier à aujourd'hui, qui a été adopté et qui sera légué à des successeurs éventuels. Cela dit, il peut sembler étrange de parler de la contribution du Québec au renouvellement de la tradition du cirque alors que les Québécois n'ont pour la plupart jamais prétendu avoir créé ou maintenu quelque usage que ce soit concernant les arts de la piste. Les Québécois, par malheur ou par chance, forment en effet un jeune peuple qui, du fait de sa jeunesse, ne porterait pas le poids de la tradition. Or, selon Pouillon, « [t]oute culture est traditionnelle. Même si elle se voit nouvelle, rompant avec un passé jusqu'alors maintenu, même si elle se veut et est peut-être issue de son présent, elle vise à se perpétuer » (Pouillon, 1991 : 711).

Ainsi, il n'existerait pas de culture sans tradition. Néanmoins, pour Pouillon toujours, il y aurait entre les cultures une différence qui consisterait en « une plus ou moins grande aptitude au changement » (Pouillon, 1977 : 210-211). Les Québécois seraient-ils davantage dotés de cette aptitude? Ce n'est pas démontré. Ce qui est sûr, par contre, est que nous n'avons pas de modèle reconnu de spectacle de cirque que nous chercherions à reproduire intact. Et, surtout, nous n'avons pas (encore) tendance à asseoir le prestige de nos cirques sur des réalisations antérieures. Mais n'allons pas déduire par là que nous n'avons jamais eu de précédents. L'occasion est belle ici de se rafraîchir la mémoire.

L'histoire du cirque au Québec commence officiellement en 1797, année au cours de laquelle John Bill Ricketts produisit sa troupe d'acrobates et de dresseurs à Montréal, du 28 août 1797 au 9 mai 1798, et à Québec, du 31 mai au 23 août 1798 (Lemire, 1991 : 195). L'événement connut un tel succès qu'il draina toute l'attention et que les théâtres, abandonnés, furent réduits à fermer leurs portes pendant la visite du cirque.

John Bill Ricketts avait été l'élève de Charles Hughes, fondateur du Royal Circus de Londres. Le Royal Circus, nous le verrons,

comprenait une piste pour les exercices équestres et une scène pour les fildeféristes et les pantomimes. Ricketts avait quitté l'Angleterre pour gagner le Nouveau Monde et y importer le cirque en 1793. Sa conception hybride du spectacle de cirque conservait des éléments théâtraux. Aussi le spectacle qu'il présenta au Bas-Canada comprenait non seulement des voltigeurs équestres, des dompteurs et des acrobates, mais également des chanteurs, danseurs et comédiens qui participaient à des pantomimes, « une comédie, une farce, un opéra ou une danse comique » (Lemire, 1991 : 195).

Le programme des séances ressemblait donc beaucoup au théâtre spécialisé dans le genre vaudeville américain. L'acrobatie alternait avec le chant, la danse, la comédie et la musique instrumentale (Clairoux, 1988 : 108).

Les Québécois ayant manifesté beaucoup d'intérêt pour les spectacles hybrides importés par Ricketts, nous ne sommes pas surpris de voir que Montréal eut, en 1823, un cirque sur la rue Craig où l'on présentait des numéros équestres, clownesques et acrobatiques, des chansons, des danses et une représentation (ou exhibition) théâtrale. La ville de Québec eut aussi son propre établissement, le Cirque Royal<sup>39</sup>, sur la rue Saint-Stanislas, en 1824. Spectacles de cirque et représentations théâtrales y étaient donnés en alternance, tant et si bien que l'établissement devint un temps « le principal lieu de théâtre de la ville » (Lemire, 1992 : 138)! En 1832, le Nouveau Cirque Royal ouvrit à son tour ses portes à Montréal. On y donnait des spectacles acrobatiques, des farces, des ballets comiques, etc. Les Québécois, apparemment, ne faisaient pas de cas du mélange des disciplines artistiques. Pour eux, semble-t-il, le cirque n'était qu'un pot-pourri de performances sans égard aux genres.

---

<sup>39</sup>Le nom francise celui du Royal Circus de Londres. Ce n'est peut-être pas une coïncidence.

Cela dit, le Québec eut plusieurs autres cirques. Néo-Cyprien Cyr, dit Louis Cyr, celui que les Québécois considéraient comme leur « Samson », l'« homme le plus fort du monde », dirigea le Cirque Cyr-Barré, vers 1894<sup>40</sup>. Le plus vieux des frères du Trio Auger<sup>41</sup> fonda sa propre compagnie de production de spectacles dans les années 1960 sous le nom des Attractions Gastoni Ltées. Cette compagnie a produit des dizaines d'artistes, du Québec et d'ailleurs, qu'elle regroupait à l'occasion pour des spectacles annoncés sous le nom de Cirque Gastoni<sup>42</sup>. Plus récemment, en 1977, Michel Gatien créa le Cirque Gatini. En 1980, Cirquele, un mini-cirque ambulancier, regroupait des artistes de cirque provenant de diverses régions du Québec.

Cette énumération de troupes rappelle qu'il y a eu quelques réalisations au Québec<sup>43</sup>. Parmi elles, il n'est pas étonnant d'en

---

<sup>40</sup>Le Québec produisit beaucoup d'hommes forts. Louis Cyr fut de ceux-là. Il réalisa divers exploits qui le rendirent célèbre. Son cirque exhiba beaucoup de phénomènes dont les Québécois, comme bon nombre de peuples, étaient très friands. Je rappelle qu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, ce fut la vogue, au Québec, des *ten cents shows* où la population payait pour voir des exhibitions de toutes sortes. J'ajoute que la province eut ses propres phénomènes. Le nain Philippe Nicol, né à Saint-Henri de Lévis, fit partie des cirques Barnum and Bailey, Sells Bros., Forepaugh & Sells. Marié avec la lilliputienne Rose Dufresne, Nicol fut le propriétaire du Palais des nains de Montréal, vers 1913. Le fakir Hassan (Alphonse Mercier) travailla dans des *side shows* et des clubs jusque dans les années 1960. Il dansait pieds nus sur du verre cassé, ou une automobile lui passait dessus alors qu'il était couché sur un tapis de clous dont les pointes lui entraient dans la chair. Le magicien Ivano, enfin, divertit les Québécois de 1933 à 1983. Il fut pendant les années 1950, au cours de quelques saisons estivales, le maître de cérémonie et le magicien du Betty's One Ring Circus.

<sup>41</sup>Les frères du Trio Auger passaient pour être les plus jeunes artistes aériens québécois à évoluer à une hauteur de 110 pieds sans filet protecteur.

<sup>42</sup>On remarquera que les noms que certains artistes et directeurs se donnaient ou donnaient à leur troupe avaient des consonances étrangères. C'est que les Québécois croyaient que les grandes vedettes venaient nécessairement de l'étranger. Pour les attirer, il fallait leur promettre de l'exotisme.

<sup>43</sup>Ma liste, toutefois, ne tient pas compte des personnes, travaillant seules ou en petit groupe, qui ont pratiqué les disciplines du cirque et qui se sont signalées. Je profite de cette note pour en nommer quelques-unes. Le cycliste-équilibriste Léon Du Perré (1886-1943) de Québec fit partie de la troupe Baker qui voyagea avec les cirques Norris and Row et Ringling Bros World's Greatest Shows. Il se maria avec sa cousine germaine Adrienne Du Perré sous la tente du Ringling Bros & Barnum and Bailey. Le couple faisait alors partie de la Troupe Léojoë à laquelle succéda le groupe Leo Trio puis Dupree and Dupree. La Famille Avaro ou Vaudeville Express, troupe fondée par Jean

compter quelques-unes qui mêlent volontiers les genres. Le Grand Cirque ordinaire, par exemple, fut créé en 1969 par des comédiens qui rêvaient d'un *nouveau* théâtre. L'école Circus (à l'origine de l'École Nationale de Cirque de Montréal), quant à elle, prêta son nom à une troupe d'acrobates qui avait la particularité d'intégrer les techniques du cirque dans un contexte théâtral. « C'est ce que nous appelons le nouveau cirque », déclarait déjà Pierre Leclerc, en 1983 (cité dans Desrochers, 1983a). L'année 1984, la troupe Circus participait à la première tournée du Cirque du Soleil. L'année suivante, elle était annoncée dans la programmation du Théâtre du Nouveau Monde de Montréal où elle présentait *La Lune, rien que la Lune*, un spectacle mis en scène par Robert Dion dans un scénario de Clément Cazalais.

À supposer que le Québec ait une tradition ce pourrait donc être celle du libre échange du cirque avec les autres genres artistiques. Notre histoire, du moins, permet d'en faire l'hypothèse. Cette histoire est d'ailleurs beaucoup plus vieille que les gens ne le pensent généralement, car, si le cirque moderne est apparu, en Angleterre, en 1770, il n'a fallu attendre que 27 ans plus tard pour qu'il traverse les mers et les frontières et qu'il n'arrive chez nous. Pourtant, malgré les ans, les Québécois n'auraient jamais cherché à établir une formule de spectacle de cirque qui leur soit propre et à l'exploiter pleinement. À défaut d'une tradition qu'ils verraient comme une entrave, les Québécois s'imaginent avoir toute liberté de création. « Tant mieux si elle [la tradition] est absente [, expliquait Pierre Leclerc, en 1983]. Tout est à inventer » (cité dans Desrochers, 1983b). Serait-ce cette absence apparente de route toute tracée - ou l'amnésie dont on nous accuse souvent -

---

Bergeron, parcourait, quant à elle, les villes du Québec entre 1945 et 1967 pour présenter un spectacle d'acrobatie et de dressage sur le toit d'une voiture. L'équilibriste, fildéfériste et illusionniste Albert Bell, dit Benny, donna aussi des représentations dès 1935 et eut, entre autres employeurs, le Garden Bros Circus en 1945, le Betty's One Ring Circus en 1954, le Martin and Downs Circus en 1983 et le Ford Bros Circus en 1985. Il fut le fondateur de la troupe Benny's Show qui devint Benny's Attractions Show puis Les Benny's. Il opéra avec sa femme, dès les années 1960, le Bell's Acrobatic Studio de Mont-Joli qui ferma ses portes dans les années 1980.



qui permettrait aux Québécois d'ouvrir de nouveaux sentiers? En un sens oui, car une fois que l'on a reconnu qu'une voie nous mène à bon port, en bâtir une nouvelle nous apparaît inutile. Mais en réalité, aucune route n'empêche qu'on la quitte et aucune tradition n'interdit la créativité.

[L]es traditions n'expliquent pas tout et s'inscrire dans une tradition, ce n'est pas simplement la répéter, ce peut être aussi la transformer. [...] Les traditions, en effet, peuvent apparaître soit comme un appui, soit comme ce qu'il faut dépasser (Pouillon, 1975 : 159 et 173).

Or, si les Québécois ont une ambition, c'est justement celle de renouveler la tradition, en y référant et en la dépassant. Mais quelle tradition cherchent-ils à renouveler? Celles qu'ils admettent exister, c'est-à-dire les traditions anglaise, française et américaine, pour ne nommer qu'elles? Ou la leur qui leur échappe? Nul doute que le Cirque du Soleil s'est donné pour défi de dépoussiérer toute tradition quelle qu'elle soit et d'étendre sa vision.

#### *Le Cirque du Soleil (1984 - )*

J'ai déjà retracé l'histoire du Cirque du Soleil dans *Le Cirque du Soleil. La création d'un spectacle : Saltimbanco*<sup>44</sup>. Pour les besoins de cette thèse, je devrai toutefois y revenir pour montrer, comme je l'ai fait pour Archaos et Plume, la progression de la troupe dans un contexte où les arts de la piste sont présumés moribonds. Afin de ne pas trop me répéter, je vais me contenter de passer en revue quelques grands moments de la troupe puis mettrai l'accent sur ses activités les plus récentes.

---

<sup>44</sup>Nuit Blanche Éditeur, Québec, 1996.

Tout commença vers 1980, alors que les futurs fondateurs du Cirque du Soleil étaient membres d'une troupe d'échassiers, le Club des Talons Hauts, qui animait la Fête foraine de Baie-Saint-Paul, au Québec. À la même époque, le Commissariat spécialement mandaté par le gouvernement provincial pour organiser les activités autour du 450<sup>e</sup> anniversaire de l'arrivée de Jacques Cartier à Gaspé disposait d'un budget considérable. Il fit un appel d'offre demandant des projets qui permettraient d'étendre les célébrations à toute la province et favoriseraient la participation de la main-d'oeuvre et des artistes de chaque région. Ayant pris connaissance de l'appel d'offre, les membres du Club des Talons Hauts ont vu là l'opportunité de créer un cirque itinérant qui répondrait aux attentes du Commissariat. Depuis quelque temps, un certain nombre d'artistes espéraient former un tel cirque, mais les fonds leur manquaient. Quand le Commissariat lança son appel d'offre, l'occasion était à saisir et c'est le Club des Talons Hauts qui obtint le contrat pour réaliser son projet qui consistait à mettre sur pied le Cirque du Soleil. Ce dernier fut donc, à cause de ce concours de circonstances, la principale attraction du 450<sup>e</sup> anniversaire de l'arrivée de Jacques Cartier à Gaspé. À son programme, figuraient, entre autres :

- la Fanfaronie (Québec), un groupe musical dont faisait partie René Dupéré, devenu le compositeur attitré du Cirque du Soleil jusqu'en 1994 ;
- les clowns Ferdinand et Chocolat (Québec), soit respectivement Guy Caron, qui fut un temps directeur artistique du Cirque du Soleil ainsi que directeur de l'École Nationale de Cirque de Montréal, et Rodrigue Tremblay, qui devint, quant à lui, l'instigateur du Cirque du Tonnerre (1990), une autre troupe québécoise nouveau genre ;
- La Ratatouille (Colombie Britannique), qui eut comme membre Michel Dallaire dont j'ai mentionné le nom un peu plus tôt et dont je reparlerai plus tard ;

- la troupe Circus (Québec), qui est issue de l'École Nationale de Cirque de Montréal et que j'ai aussi déjà citée.

De la même manière que les acteurs de théâtre ont voulu faire reconnaître leur rôle de créateurs dans les années 1960-1970, le Cirque du Soleil, dès sa fondation, souhaita que ses acrobates et tous ceux qui se joindraient à eux soient considérés comme des artistes à part entière. Finie l'image de l'amuseur public sans feu ni lieu qui passe le chapeau. Le Cirque du Soleil voulait prouver que ses jongleurs, contorsionnistes, monocyclistes, clowns et autres, qui réalisaient habituellement leurs exploits sur les places publiques, étaient des artistes professionnels. Le Cirque du Soleil avait des visions qui dépassaient les fêtes du 450<sup>e</sup> anniversaire. Ces visions, nous le verrons, le mèneront loin.

En 1984, le premier chapiteau du Cirque du Soleil pouvait contenir 800 personnes. La première fois qu'il fut monté, des vents le firent s'écrouler. Un ingénieur travailla sur la structure et les Québécois durent apprendre impérativement l'art des Tchékos, nom que l'on donne aux monteuses de chapiteau. Heureusement, les élèves apprirent vite, car le Cirque du Soleil changea de ville souvent au cours de sa tournée. Malgré une absence de retombée financière, la troupe avait pris de l'expérience et fut bien accueillie par les médias et par le public, ce qui permit les plus grands espoirs. Le concept du Cirque du Soleil : mélanger théâtre et cirque. Après ce qui a été dit précédemment, il n'y avait pas là de quoi se sentir déconcertés, les Québécois étant depuis longtemps réceptifs aux formes hybrides de spectacle.

La première tournée du Cirque du Soleil s'étendit du 16 juin au 26 août 1984, soit la période des jours chauds de l'été. Après, l'automne froid vint, puis l'hiver glacial. Impossible de continuer les spectacles pendant ces saisons sous un chapiteau sans chauffage. Il fallut que le Cirque du Soleil range son équipement. Une hibernation lui permit de se refaire des forces et d'attaquer une

deuxième tournée en 1985. Celle-ci l'amena du Québec en Ontario. Près de cinq fois plus de spectateurs allèrent voir la troupe, mais encore une fois, celle-ci ne fit pas ses frais et accusa des pertes de trois quarts de millions de dollars.

En 1986, la situation changea. Le Cirque du Soleil, après une tournée de six mois au Canada, remboursa complètement sa dette et enregistra ses premiers profits. Le chapiteau du Cirque du Soleil passa de 800 à 1500 places. Les spectacles étant devenus rentables après six mois de tournée, on comprit dès lors qu'une saison prolongée de trois mois (pour un total de neuf mois) garantissait d'une façon absolue l'avenir financier de la troupe.

En 1987, le Cirque du Soleil présenta *Le Cirque réinventé*, spectacle qui prit l'affiche dans plusieurs villes québécoises, puis dépensa toutes ses économies pour se rendre en Californie. Si cette première incartade hors du Canada n'avait pas fonctionné, le Cirque du Soleil n'aurait pas eu assez d'argent pour revenir sur ses pas. Le risque était grand, mais il en valut la chandelle puisque le Cirque du Soleil remporta un triomphe dans les États de l'Union. Parti pour quelques mois incertains, le Cirque du Soleil ne revint qu'après deux ans de gloire. Il n'en fallait pas plus pour que la troupe ait des ambitions encore plus grandes. Animés d'un feu sacré, les artistes brûlaient d'envie de partir de par le vaste monde.

En 1989, le Cirque du Soleil remodela son spectacle *Le Cirque réinventé* et entreprit une tournée aux États-Unis. En 1990, il forma une deuxième troupe. Chacune alla donner un spectacle différent sur deux continents. La première s'envola pour l'Europe, à destination de Londres et Paris avec le spectacle *Le Cirque réinventé*. La seconde présenta *Nouvelle expérience* au Québec puis aux États-Unis, sous un nouveau chapiteau de 2500 places. Au terme de cette tournée américaine qui dura deux ans, le Cirque du Soleil remporta un Drama Desk Award décerné par le Cercle des critiques de New York, dans la catégorie *Expérience théâtrale unique*. Je signale que le prix, destiné à une troupe de théâtre, fut remporté par un cirque!

En 1992, le Cirque du Soleil présenta quatre spectacles différents sur trois continents. En collaboration avec le Cirque Knie, il proposa un spectacle dans 60 villes de la Suisse. À l'Hôtel Mirage de Las Vegas, il donna une autre version de *Nouvelle expérience*. Dans huit grandes villes du Japon, il produisit *Fascination*. Au Québec puis aux États-Unis, il mit à l'affiche *Saltimbanco*, le même spectacle que les Japonais virent en 1994 et auquel assistèrent les Européens en 1995-1996.

En 1994, lors de son dixième anniversaire, le Cirque du Soleil offrit au public *Alegria* sous son chapiteau et *Mystère* dans un théâtre permanent, au Treasure Island Hotel de Las Vegas. En 1996, il présenta *Quidam*. L'espérance de vie des spectacles du Cirque du Soleil atteignit, cette année là, plus de quatre ans, ce qui assura largement leur rentabilité. Depuis, toutes les productions du Cirque du Soleil, sauf celles données dans des établissements fixes, font une tournée américaine, partent ensuite pour le Japon et enfin gagnent l'Europe.

Ayant atteint un gigantisme certain, le Cirque du Soleil inaugura, à Montréal, en 1997, un lieu unique appelé Le Studio<sup>45</sup>. Le Studio c'est, entre autres, un ensemble de locaux spécialement pensés pour accommoder les employés du cirque : réception, cafétéria, salles de conférence et d'informatique, bureaux de la direction, centre de documentation<sup>46</sup> et école<sup>47</sup>.

---

<sup>45</sup>Le complexe est l'oeuvre de l'architecte Dan S. Hanganu, concepteur des plans du Musée de la Pointe-à-Callière, de la chapelle de l'Abbaye de Saint-Benoît-du-Lac et de l'École des Hautes Études Commerciales de Montréal. Le Cirque du Soleil se sert du Studio comme siège social à Montréal.

<sup>46</sup>Ce centre conserve et diffuse principalement de l'information sur le Cirque du Soleil. Il garderait actuellement environ 100 000 photographies et 5 500 articles ayant paru sur la troupe un peu partout dans le monde.

<sup>47</sup>Celle-ci dispense aux plus jeunes artistes du Cirque du Soleil des cours de niveau primaire et secondaire dans les deux langues officielles du Canada.

Le Studio regroupe aussi : une salle pour le gréement<sup>48</sup> acrobatique ; un cabinet pour offrir des traitements de physiothérapie ; un espace polyvalent pour les cours de jeu, de chant et de danse ainsi qu'un gymnase pour l'entraînement acrobatique des artistes. S'ajoutent à cette liste, deux salles de répétition, un espace où l'orchestre et le compositeur mettent au point la musique, un atelier de décors et un de costumes.

Les gouvernements canadien et québécois ont injecté 9,6 millions de dollars et la Ville de Montréal 2 millions de dollars pour participer à la construction du Studio. Ainsi, même s'il n'existe pas, comme en France, de subvention destinée spécifiquement à soutenir les cirques d'ici, on ne peut pas dire que les gouvernements fédéral et provincial, voire municipal restent sourds aux besoins des troupes locales.

Le Studio comprend finalement l'aménagement d'un Village et d'une Place publique. Le Village est érigé à l'extrémité sud du Studio pour accueillir et héberger les artistes du cirque avant leur départ en tournée. La Place publique, elle, se situe à l'autre extrémité du bâtiment. Le Cirque du Soleil, en collaboration avec le Service des parcs de la ville de Montréal, y fait de l'animation.

Cette idée d'une place publique, à la croisée des chemins, intéresse le Cirque du Soleil depuis son ouverture. Les fondateurs de la troupe, qui comptent aujourd'hui parmi les directeurs et administrateurs, se souviennent du temps où ils étaient amuseurs publics. Les lieux de rencontre étaient essentiels à la pratique de leur art. Les carrefours sont d'ailleurs une des figures récurrentes des spectacles du Cirque du Soleil. La source d'inspiration de la production *Saltimbanco*, par exemple, était la ville, cette dernière étant perçue par le groupe comme une gigantesque place publique. Dans le même esprit, *Quidam* eut pour point de départ le quai d'une

---

<sup>48</sup>Le gréement est l'ensemble des cordages, poulies, mousquetons, câbles d'acier qui servent à garantir la sécurité des artistes.

gare. Par conséquent, si le Cirque Archaos est attaché au milieu urbain, le Cirque Plume au cadre rural, le Cirque du Soleil, lui, a un penchant pour les endroits qui suscitent les échanges, les rencontres. La piste est pour lui une intersection qui autorise toutes les possibilités, un rond-point où se donnent rendez-vous les gens, les compétences, les cultures, les genres...

Le Cirque du Soleil compte maintenant plus de 1500 employés, y compris près de 300 artistes. Au moment même où j'écris ces quelques lignes, il produit, en tournée, *Saltimbanco*, *Quidam* et *Dralion*. En plus, il donne quatre spectacles permanents : à Las Vegas, il offre *Mystère* et « *O* »<sup>49</sup> ; à Biloxi, il présente *Alegría* ; à Orlando, il affiche *La Nouba*.

Malgré cet agenda chargé, le Cirque du Soleil continue de faire des plans d'avenir. Il prévoit une nouvelle production qui prendra l'affiche dans un théâtre permanent qui sera construit à Berlin, où le Cirque du Soleil envisage rester de l'an 2000 jusqu'en 2015!

Plus de 18 millions de spectateurs auraient vu l'une ou l'autre des productions du Cirque du Soleil depuis sa fondation. Lui reconnaissant une place importante dans l'évolution des arts de la piste et le considérant comme le plus *grand*<sup>50</sup> des nouveaux cirques, le milieu s'interroge sur son processus de création et veut percer le secret de sa montée fulgurante. Serait-ce que les fondateurs du Cirque du Soleil auraient réussi à démontrer qu'ils étaient des artistes et des professionnels d'envergure? Je pense que oui, mais ce sont aussi, avouons-le, d'excellents administrateurs.

---

<sup>49</sup>La médaillée olympique Sylvie Fréchette a été engagée comme entraîneuse, chorégraphe et artiste pour cette production qui se déroule sur une scène équipée d'une piste nautique au-dessus de laquelle a été érigé un système de rails métalliques qui sert à apporter le matériel et permet les entrées et les sorties des acrobates. Ces derniers évoluent donc sur, sous et au-dessus de l'eau.

<sup>50</sup>Le terme *grand* est ici employé dans le sens *d'imposant* et non dans celui de *meilleur*.

L'histoire du Cirque du Soleil étant retracée, il faut dire que la troupe n'est pas la seule à renouveler la tradition au Québec. Déjà, en 1990, des *dissidents* (Rodrigue Tremblay, dit Chocolat, en tête) fondèrent le Cirque du Tonnerre. Malheureusement, ce cirque fit faillite en 1992. Il a bien repris ses activités trois ans plus tard mais ne présente que sporadiquement des spectacles.

Il n'est pas facile de concurrencer le géant du Soleil. Des troupes voient le jour dans l'espoir de durer et n'y parviennent pas. D'autres ne sont volontairement créées que pour un nombre restreint de représentations. Ce fut le cas du Cirque Hélios que les Québécois découvrirent à Mont-Roland, dans les Laurentides, en 1993, et qui présenta son spectacle pendant seulement trois jours. Ce fut également le cas de Radium, cirque qualifié de « rétroactif<sup>51</sup> », qui élut domicile aux Fougounes électriques, un bar *underground* de Montréal, le 27 août et du 3 au 10 septembre 1994. En fait, mis à part le Cirque du Soleil, uniquement un autre nouveau cirque québécois s'est véritablement imposé : le Cirque Éloize, dont j'aurai l'occasion de reparler plus en détail au chapitre suivant. Plusieurs autres troupes ont aussi vu le jour récemment et permettent tous les espoirs. Il s'agit du Cirque Éos et de La Luna Caballera, deux troupes fondées en 1998, ainsi que du Cirque X qui prend forme cette année.

À part ces cirques, des personnes ont, à titre individuel, participé au dépoussiérage des arts de la piste dans la province. Concentrons maintenant notre attention sur ces Québécois imaginatifs.

### *Quelques Québécois imaginatifs*

Mis à part les troupes québécoises tels le Cirque du Soleil et le Cirque Éloize, des gens de chez nous ont aussi participé au renouveau des arts de la piste. Je pense ici, entre autres, au

---

<sup>51</sup> Sur les prospectus que des gens distribuèrent dans les rues.



metteur en scène Michel Dallaire, à l'entraîneur André Simard et à la chorégraphe Catherine Archambault. Comment considérer ces personnes reconnues par le milieu pour exercer une influence certaine dans le renouvellement de la tradition du cirque? Comme des mentors? Des maîtres d'oeuvre de la création? Voyons rapidement le trajet de chacun d'eux afin de démontrer qu'ils ont été mêlés au renouveau des arts de la piste.

Après avoir reçu une formation en mime, pose de voix, expression dramatique, jeu théâtral et clownesque, improvisation, interprétation, danse contact, bouffonnerie et *commedia dell'arte*, Michel Dallaire a été comédien et metteur en scène au théâtre. Puis il a fait partie de La Bebelle, une troupe d'amuseurs sherbrookoise active dans les écoles, les parcs, les campings, les centres culturels et les festivals d'été. Dallaire a aussi été membre de La Ratatouille qui, je le répète, fut une des troupes qui collabora à la première tournée du Cirque du Soleil, en 1984.

Suite à cette expérience avec le Cirque du Soleil, Dallaire prit goût pour le voyage et quitta le Québec pour gagner la France où il joue, encore actuellement, dans la compagnie *Les hommes en noir*<sup>52</sup> et où il est également metteur en scène... de cirque. Le Cirque Archaos, le Cirque Gosh et le Cirque en Kit, tous nouveau genre, ont fait appel à ses services. À l'étranger, Dallaire a la réputation de faire des miracles avec des spectacles.

André Simard, lui, fut chef-entraîneur en gymnastique artistique (1972 à 1980) au Centre Immaculée-Conception où l'École Nationale de Cirque de Montréal fit ses premiers pas. Il enseigna également l'acrobatie (1978 à 1982) au conservatoire d'Art dramatique du Québec et devint entraîneur national (1981 à 1987) pour la Fédération canadienne de gymnastique. Ensuite, il occupa les postes de directeur des techniques acrobatiques et de professeur des

---

<sup>52</sup>Les hommes en noir troublent la paix publique. Ils détournent la circulation automobile, entrent dans les maisons, importunent les gens, bref font les *quatre cents coups*.

disciplines aériennes à l'École Nationale de Cirque de Montréal ainsi qu'au Cirque du Soleil. Après, il partit un an (1993-1994) montrer les techniques aériennes à l'École préparatoire de Rosny-sous-Bois ainsi qu'au Centre National des Arts du Cirque de Châlons-en-Champagne. Ainsi André Simard donna-t-il des cours dans toutes les écoles ayant la réputation d'innover. Il ouvrit, en outre, lui-même son propre atelier de création de numéros aériens, en 1994. Appelé Les gens d'R, cet atelier loge à la même adresse que le Cirque du Soleil.

Les nombreuses réalisations d'André Simard ont fait en sorte que ce dernier a collaboré à quantité de numéros qui ont été primés pour leur qualité et, surtout, pour leur originalité. Les artistes qui exécutent ces numéros ont été embauchés par de nouveaux cirques : le numéro de Patricia Reynier a été récupéré par le Cirque Barbarie, celui des jumelles Steben a obtenu des contrats avec le Cirque du Soleil et le Cirque Radium, celui encore d'Isabelle Vaudelle a été au programme du Cirque du Soleil, etc.

Si Michel Dallaire s'est fait connaître pour ses talents de metteur en scène de cirque, André Simard pour la création de numéros aériens inédits, Catherine Archambault, de son côté, s'est jointe plus tard au cercle de ceux qui ont participé au dépoussiérage de la tradition en se spécialisant dans l'écriture chorégraphique de spectacles ou de numéros de cirque.

Après avoir pratiqué pendant six ans le ballet classique et la gymnastique artistique, Catherine Archambault s'est signalée dans le jazz moderne, la claquette et la danse improvisée. Diplômée<sup>53</sup> de l'Université Concordia de Montréal, en 1987, elle a réalisé des stages en acrobatie, en cascade, en jeu d'acteur et en chant. Elle a tâté du violon et de la flûte traversière, a enseigné l'acrobatie à des déficients intellectuels, a donné des cours en danse, en éducation motrice et en gymnastique à l'Université de Sherbrooke.

---

<sup>53</sup>*Bacc. Fine arts - Major in contemporary dance.*

Elle a montré à se mouvoir à des comédiens, humoristes et imitateurs. Interprète en danse au sein de plusieurs compagnies, Archambault a, en outre, travaillé avec de nombreux artistes canadiens, américains et européens, dont les numéros ont été primés dans des festivals de cirque, principalement pour leur originalité :

- le numéro de corde lisse de Johanne Martin a remporté une médaille de bronze au XIII<sup>e</sup> Festival Mondial du Cirque de Demain, à Paris, en 1990 ;
- le numéro de trapèze des jumelles Karine et Sarah Steben a gagné la médaille d'or du XV<sup>e</sup> Festival Mondial du Cirque de Demain, en 1992 ;
- le numéro de cadre aérien, intitulé Magie Blanche, de Didier Antoine et Amélie Major a mérité la Coupe d'argent du Festival international d'art acrobatique de Chine à Wuhan ;
- le numéro de main à main du Trio des Iles a raflé une médaille d'argent au XV<sup>e</sup> Festival Mondial du Cirque de Demain, une médaille d'or au Festival de Mexico, en 1992, et le prix de l'ANDAC au Festival international de cirque de la ville de Vérone, en 1994 ;
- le numéro de sangles aériennes de Jano Chiasson a obtenu le prix de la presse et le prix coup de coeur du Festival international d'artistes de cirque amateurs de Tournai (La piste aux espoirs), en Belgique, en 1995.

Chorégraphe chez Archaos, en 1990, au Cirque du Tonnerre, entre 1990 et 1991, au Cirque Éloize, de 1991 à 1993, puis en 1996, Archambault a aussi signé les chorégraphies de plusieurs numéros du Cirque du Soleil et du Cirque Ingénieux. Or, toutes les troupes énumérées ici font partie de la nouvelle génération.

Ainsi des Québécois ont collaboré à la conception de spectacles ou de numéros de facture considérée comme inventive. Ces Québécois ne sont toutefois pas les instigateurs du mouvement des nouveaux

**cirques. En réalité, il est très difficile de savoir où et quand exactement tout a commencé. Et la question des origines, si elle préoccupe souvent le cadre académique, est-elle vraiment si importante?**

**À mon sens, on répète trop fréquemment que le cirque moderne doit son existence à Philip Astley, car le cirque, comme toute autre forme d'art, ne peut être l'oeuvre d'un individu unique. Le cirque est à coup sûr le produit d'une époque et dépend des expérimentations réunies de multiples personnes qui apportent toutes leur concours à l'évolution des arts de la piste.**

**Les nouveaux cirques ont vu le jour dans les années 1980, mais leur avènement se préparait depuis les années 1970. Et ce, pour ne pas remonter plus avant, car elle est longue la période d'incubation qui précède la création. Ce qui est essentiel de retenir ici, c'est que des Québécois ne sont pas sans avoir contribué à la mise au monde d'une nouvelle génération de cirques.**

## **Conclusion**

**Ce premier chapitre a servi à rappeler quelques-unes des causes qui sont souvent évoquées pour annoncer le trépas du cirque. Il a permis de constater que le dépôt du bilan d'une troupe n'implique pas nécessairement la fin du genre. À preuve, des cirques traditionnels parcourent encore le monde et, surtout, une nouvelle génération de cirques a vu le jour dans les années 1980. Plusieurs facteurs et agents ont contribué à la naissance des nouveaux cirques. Entre autres, leurs instigateurs n'étant pas des enfants de la balle, ils n'ont eu aucun secret de famille à protéger. Provenant d'horizons différents, ils ont plutôt partagé leurs connaissances pour provoquer le choc des idées et être à même d'innover. Entre tous ces néo-saltimbanques, écrivent Bégadi, Estournet et Meunier :**

**se créa un réseau de relations étroit et créatif. Plus de familles du cirque jalouses de leurs secrets mais des échanges constants de compétence, des ruptures et des fusions successives, perméables à l'inspiration (1990 : 22).**

**Il est donc possible dorénavant de « substituer à la vieille notion des " familles du cirque " celle de " réseau de relations et de tensions ". Le milieu est perméable et se nourrit sans cesse de l'expérience des autres » (Bégadi, Estournet et Meunier, 1990 : 34). Les néo-saltimbanques, les *appelés* comme je les surnomme, ont appris les techniques de la piste dans la rue ou dans les écoles de cirque. Ces écoles, qui se sont multipliées dans les années 1970, sont aussi responsables de la naissance des nouveaux cirques, particulièrement deux d'entre elles qui se sont données pour mandat de remettre en question la tradition. Ces deux écoles sont le Centre National des Arts du Cirque de Châlons-en-Champagne et l'École Nationale de Cirque de Montréal. L'une étant établie en France et l'autre au Québec, l'apport du vieux pays et de la jeune province a été démontré. En France, on a constaté qu'il existait un programme spécial d'aide pour les cirques novateurs qui a fait en sorte que ce pays compte à présent le plus grand nombre de nouveaux cirques. Deux troupes, Archaos et Plume, ont été citées en exemple, pour faire état de leur croissance.**

**À défaut de politique étatique soutenant spécifiquement les arts de la piste, le cirque au Québec, lui, a connu ces dernières années un développement remarquable qui tiendrait pour beaucoup dans notre prétendue absence d'attachement à une tradition. Malgré leurs 200 ans d'histoire du cirque, les Québécois n'auraient pas encore admis posséder une tradition des arts de la piste. Ce refus de chercher des cautions dans le passé ferait en sorte que les Québécois se seraient offert un cadre plus souple à la création et auraient participé à la genèse des nouveaux cirques. L'histoire du Cirque du Soleil a été**

retracée afin de montrer le développement exceptionnel du plus *grand* des nouveaux cirques dans une période toujours perçue comme peu favorable aux arts de la piste. Le géant du Soleil n'est toutefois pas le seul cirque québécois appartenant au nouveau courant. Les cirques du Tonnerre, Radium, Hélios, Éloïze et Éos, pour ne nommer qu'eux, en font également partie. Quelques troupes, mais aussi quelques individus imaginatifs issus du Québec ont participé au renouveau du cirque et ont été présentés. Bref, au terme de ce chapitre criblé de repères chronologiques, le premier objectif de cette thèse est atteint : nous comprenons mieux ce qui a pu favoriser la naissance des nouveaux cirques. Bien qu'on constate que le fait d'appartenir à un même mouvement de renouveau lie les nouveaux cirques entre eux, on remarque aussi que leur source d'inspiration les divise. Archaos défend l'idée d'un cirque urbain et *hard*; Plume préfère prendre Mère Nature pour égérie ; le Cirque du Soleil, lui, affectionne les carrefours où se croisent les disciplines, les cultures, les genres...

Par contre, on ne sait toujours pas ce que les nouveaux cirques ont retenu de la tradition et en quoi ils ont innové. Il est encore trop tôt pour faire un parallèle entre les spectacles des nouveaux cirques et d'autres arts de ce XX<sup>e</sup> siècle. L'originalité et la spécificité des nouveaux cirques reste à découvrir. C'est ce que nous ferons au fil des pages des quatre prochains chapitres, en revenant sur les cas des cirques Archaos, Plume et du Soleil afin de broser un tableau assez complet de ces compagnies. D'autres troupes s'ajouteront toutefois progressivement à ces trois représentants du mouvement des nouveaux cirques pour révéler toute la diversité des signatures offertes.

Cela dit, si bon nombre d'*appelés* ont toujours une goutte de sang de romanichel dans les veines, l'image de la roulotte des bohémiens du cirque qui va cahin-caha tient de moins en moins la route. Une certaine littérature légendaire peut tenter de la faire perdurer, mais en cette fin de siècle ces images de notre enfance n'ont plus

rien à voir avec la réalité des nouveaux cirques. Ceux-ci nous mènent sur d'autres pistes.

## Chapitre 2

### CES NOUVEAUX CIRQUES QUI NOUS MENENT SUR D'AUTRES PISTES

*Tel qu'il fut à ses débuts, tel qu'il demeure dans sa forme, indépendamment des valeurs de spectacle qu'il propose, le cirque est le centre où viennent se cristalliser les émotions des spectateurs en quête d'exceptionnel, de fantastique, d'extraordinaire. Sous son aspect architectonique, il est l'arène des belluaires, l'hippodrome des voltigeurs, le manège des écuyers, l'amphithéâtre pour pantomimes équestres, cavalcades et chevauchées, vélodrome, stade, podium ou ring.*

Tristan Rémy, « Cirque »,  
*Encyclopedia Universalis*

Le mot *cirque* a plusieurs sens. Il désigne entre autres un espace et, par métonymie, le genre de spectacles particuliers qui y sont donnés. Ce deuxième chapitre rend compte principalement des transformations qu'a subies l'espace que l'on appelle cirque et ce, depuis l'Antiquité qui l'a vu naître avec l'arène romaine baptisée *circus* (en latin), c'est-à-dire *cercle*, jusqu'aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles qui ont donné le jour aux pistes modernes traditionnelles également nommées *circus* (en anglais) ou cirque (en français). Quelques reconfigurations de l'espace ayant aussi parfois porté le nom de cirque, mais n'ayant jamais été considérées comme traditionnelles font l'objet de ce chapitre. Parmi ces reconfigurations, la cohabitation de la scène et de la piste a connu un succès tel, dans l'histoire du cirque moderne, qu'elle mérite d'être rapportée en détail. L'information acquise nous sera utile lorsqu'il sera question des scénographies des nouveaux cirques.



À partir des scénographies du Cirque Éloize, du Cirque du Soleil, du Cirque Plume et du Cirque Archaos, le chapitre montre, en effet, par la suite, que les aires de jeu retenues par les troupes de la nouvelle génération sont non conventionnelles bien qu'elles ne rompent pas complètement avec la tradition. Il révèle que les nouveaux cirques partagent l'ambition de faire des expérimentations spatiales, mais que les résultats de leurs recherches les ont tous menés sur des *pistes* différentes qu'on peut rattacher à diverses tendances artistiques contemporaines. En somme, ce second chapitre replace dans l'air du temps<sup>1</sup> présent les espaces fréquentés par les nouveaux cirques et vérifie ce qu'il est advenu du *circus* ou cercle dont la filiation nous fait remonter aussi loin qu'à l'arène romaine.

### L'arène romaine

À Rome, plusieurs centaines d'années avant notre ère, les spectacles de cirque existaient déjà. Ils avaient lieu dans une arène ovale dont une extrémité était plus renflée et l'autre presque droite. Au centre de cette arène se trouvait longitudinalement la *spina* (épine), espèce de socle bas, en pierre, supportant des statues, des obélisques, des trophées ainsi que deux portiques compte-tours. Ces portiques se trouvaient aux deux bouts de la *spina*. L'un d'eux soutenait sept dauphins et l'autre sept oeufs.

L'exemple par excellence du cirque antique est le Circus Maximus (Illustration 1) dont les travaux de construction ont été entrepris vers 600 ans avant J.-C. par Tarquin l'Ancien. Ce cirque a été amélioré successivement par César, Auguste, Néron et Trajan. Sous le règne de César, l'édifice pouvait contenir jusqu'à 150 000 spectateurs. Néron fit en sorte d'augmenter sa capacité à 250 000 places. Trajan en ajouta encore 5000.

---

<sup>1</sup>J'emploie *air du temps* dans le même sens qu'Edgar Morin utilise l'expression *esprit du temps* pour parler de ce à quoi on est plus sensible à un moment donné, de ce qui a cours, de ce qui caractérise l'état présent de la culture.

La forme de l'arène du *circus* convenait admirablement au type de spectacles qui y étaient donnés. La principale attraction de l'époque étant les courses de chars, la rotation de ceux-ci autour (*circa*) de la *spina* donna son nom à tout l'édifice à gradins que l'on a appelé *circus* (cercle). L'extrémité presque droite de l'arène comportait les *carceres*, stalles d'où les chars entamaient leurs courses, et permettait aux participants des jeux de partir tous sur la même ligne, donc avec des chances égales de gagner. Les portiques compte-tours soutenant les dauphins et les oeufs, eux, indiquaient où en étaient les courses ; on enlevait un dauphin et un oeuf chaque fois qu'un tour de piste était complété par le char de tête.

Le gigantisme du lieu était parfaitement adapté aux combats où s'affrontaient des groupes importants de gladiateurs et avantageait les chasses mettant en vedette des troupes d'animaux sauvages. À part les courses de chars donc, les spectacles du cirque antique comprenaient également des combats de gladiateurs (*munera*) et des chasses (*venationes*). On y admit en outre des courses à pied, des luttes d'athlètes et de pugilistes ainsi que divers amuseurs tels qu'en offrent encore les cirques traditionnels actuels. On y vit, par exemple, des danseurs<sup>2</sup> et, entre les courses de chars, des voltigeurs équestres<sup>3</sup>.

Après la chute de l'Empire romain, en 476 ap. J.-C., survint aussi celle du cirque. Les combats de gladiateurs, dont on peut se faire une idée de l'impact ou de la cruauté, disparurent au V<sup>e</sup> siècle. Les dernières chasses remontent, quant à elles, au VI<sup>e</sup> siècle. Après, seule Constantinople persista à présenter encore un temps des courses de chars. Mais n'allons pas conclure que les spectacles donnés dans un espace circulaire disparurent pour autant. Les

---

<sup>2</sup> Suétone (1990), *Vies des douze Césars*, Paris, Garnier Flammarion, plus particulièrement « Octave Auguste », p. 119.

<sup>3</sup> Il s'agissait de *desultores*, c'est-à-dire de cavaliers qui dirigeaient plusieurs montures en sautant de l'une à l'autre. Ils reproduisaient ainsi une forme de combat qui fut anciennement pratiquée par les troupes romaines.

*venatores*, hommes armés qui combattaient des bêtes sauvages, désertèrent la piste du cirque pour l'arène des corridas. Est-ce dire que les jeux du cirque sont à l'origine de la tauromachie? Possiblement, puisque déjà, au cirque romain, des *taurarii*, ancêtres des toréadors espagnols, affrontaient à pied des taureaux. Aux jeux thessaliens<sup>4</sup>, instaurés par César, on voyait aussi des cavaliers sauter sur la croupe de taureaux pour leur tordre le cou et les terrasser presque à la façon des cow-boys modernes au Stampede de Calgary...

Je note au passage la différence entre le cirque romain qui permettait les courses de chars *en rond* sans être lui-même tout à fait rond et l'espace de la corrida - dénommé « *ruedo* (le rond), *redondel* (la piste ronde), *circo* ou *anillo* (l'anneau) » (Dupavillon, 1982 : 32) - où tous les gradins sont orientés vers l'arène généralement parfaitement ronde. Ce dispositif met en valeur les combats singuliers.

Cette précision étant apportée, si des actions ont été faites pour conserver ou rétablir les jeux du cirque après la chute de l'Empire, elles se sont avérées vaines. Elles n'ont pas permis la perpétuation ni d'un spectacle, ni d'un espace.

[Leur] échec contribua à rayer définitivement du vocabulaire et de l'architecture le mot *cirque*. Conséquence de la rareté des villes, de la raréfaction de l'argent ou d'une absence quelconque de motivations sociologiques, cette lacune ne devait être à nouveau comblée qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle (Renevey, 1977 : 31).

---

<sup>4</sup>On appelle ces jeux ainsi parce que la technique du combat avec des taureaux aurait été empruntée aux Thessaliens.

Je fais donc un saut dans le temps et dans le texte, saut - que je ne souhaite pas trop périlleux - pour parler à présent du cirque moderne, né au XVIII<sup>e</sup> siècle!

### **Les pistes traditionnelles du cirque moderne**

Deux types d'espaces traditionnels se sont imposés dans l'histoire du cirque moderne occidental. Le premier, que l'on retrouve partout en Europe, se résume en une piste ronde de treize mètres de diamètre encerclée de gradins (Illustration 2). Ce diamètre répond aux exigences du spectacle principalement équestre qui y est offert. Il permet effectivement au dresseur de bien diriger les évolutions de ses chevaux *en liberté*, c'est-à-dire non montés, qui trottent le long de la banquette, nom que l'on donne au talus qui trace la circonférence de la piste. En fait, dans cet espace, la distance entre le dresseur et ses chevaux est égale à la longueur de la chambrière, fouet avec lequel l'artiste commande ses bêtes. Sans compter que la force centrifuge obtenue au galop dans une telle dimension conviendrait mieux aux élans et aux équilibres des voltigeurs à cheval.

Le choix d'une piste ronde n'est donc pas arbitraire. Il s'explique par la présence des chevaux. Or, n'oublions pas que ceux-ci indiquaient, au XVIII<sup>e</sup> siècle, un peu comme les automobiles maintenant, un rang social. Dès la création du cirque moderne, au XVIII<sup>e</sup> siècle, les chevaux reçurent le titre de *rois* de la piste. La bourgeoisie et l'aristocratie, qui constituaient le principal public des cirques de l'époque, voulaient un spectacle qui réponde à leurs goûts. Si la bourgeoisie voyait dans le cheval le symbole d'appartenance à une classe dominante à laquelle elle aspirait accéder, l'aristocratie, elle, jugeait aussi un individu à sa monture, suivait des cours d'équitation au cirque en matinée et revenait pour assister aux représentations.

La société européenne de l'époque est une société de cheval. La bourgeoisie riche, qui détient le pouvoir réel, le pouvoir économique, se donnera par le cheval les moyens de rivaliser avec l'aristocratie qui la méprise. Et ce n'est pas par hasard si naît à ce moment un spectacle essentiellement équestre. C'est l'époque qui le veut et les entrepreneurs de spectacle avisés qui inventent le cirque ne font que saisir une opportunité ou, si l'on préfère, céder aux pressions sociales.

Mais revenons au cheval. Parce qu'il était le symbole de la réussite sociale, sa présentation en piste attira les foules. Entendons-nous : les foules capables de payer le prix pour s'identifier aux cavaliers qu'elles venaient applaudir. Les aristocrates venaient s'autocélébrer et les bourgeois venaient admirer ce qu'ils rêvaient de devenir. Et, surtout, venaient se mêler à la classe qu'ils voulaient supplanter sur les lieux mêmes où, en piste et hors piste, s'exhibait son mode de vie (Hotier, 1995 : 93-94).

Le cirque moderne a donc vu le jour au moment où l'aristocratie et la bourgeoisie luttait pour le pouvoir dont le cheval était un des symboles. Même si les privilèges de l'une se sont effrités<sup>5</sup> au profit de la domination de l'autre, le cheval est resté l'animal de prédilection des spectacles de cirque européens pendant les XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Des lois ont même forcé des cirques à avoir des chevaux. C'est ce qui s'est produit, à Paris, pour les frères Franconi,

---

<sup>5</sup>L'aristocratie française a perdu ses prérogatives en 1789, lors de la Révolution.

fils d'Antonio Franconi, celui à qui les Français ont reconnu la paternité du cirque dans leur pays.

Les lettres, remontrances et arrêtés adressés aux Franconi doivent apaiser les directeurs de théâtre, notamment en province, rendus furieux par la concurrence des pantomimes. Les deux premiers articles<sup>6</sup> qui leur sont prescrits en 1826, en échange du privilège de jouer, sont :

*« Art. 1<sup>er</sup>. Les frères Franconi sont autorisés à faire représenter sur leur théâtre du Cirque olympique des pièces en un acte, sous la condition expresse que des exercices équestres entreront toujours dans l'action de cet ouvrage. »*

*« Art. 2. Leurs représentations théâtrales seront toujours précédées ou suivies de manoeuvres de cavalerie et d'exercices équestres, exercices dont ils ne pourront se dispenser sous aucun prétexte, comme formant la partie essentielle du genre qui leur est affectée » (Dupavillon, 1982 : 19).*

Dans l'article premier de cette citation, il est fait mention que les frères Franconi obtiennent la permission de jouer des pièces sur leur « théâtre » du Cirque Olympique pourvu que les chevaux entrent en scène! Il faut savoir ici que ce cirque était muni à la fois d'une piste et d'une scène. Sur cette dernière, appelée « théâtre » dans la citation, les frères Franconi avaient l'habitude d'offrir des pantomimes ressemblant beaucoup à des pièces de théâtre

---

<sup>6</sup>Articles du ministère de l'intérieur définissant le privilège des deux frères Franconi comme directeurs du Cirque Olympique.

acrobatiques<sup>7</sup>. Le public prenant plaisir à assister à celles-ci, on eut peur que le cirque ne draine vers lui les spectateurs des théâtres. Afin que cela n'arrive pas, des lois, dont je viens de fournir un exemple, ont été instituées pour que les exercices équestres demeurent la principale attraction du cirque moderne. Les chevaux devaient apparaître, voire jouer des rôles jusque dans les pantomimes ou pièces de cirque! Ainsi seulement, semble-t-il, le théâtre se croyait à l'abri de son concurrent.

Dans cette ligne de pensée, des historiens soutiennent que « l'absence de cavalerie dans un établissement qui s'honore du mot " cirque " rend très contestable son appellation. Un cirque sans chevaux n'est pas un cirque » (Adrian, 1979 : 14)! Si les historiens n'adhèrent pas tous à cette conception (Hotier, par exemple, ne partage pas vraiment cette opinion<sup>8</sup>), les chevaux, on ne peut le nier, occupent néanmoins une place majeure dans l'histoire du cirque moderne. C'est indubitablement à eux que l'on doit la forme de l'espace traditionnel européen, à savoir la piste ronde de treize mètres de diamètre.

Le deuxième espace traditionnel du cirque moderne occidental, créé vers 1881 par Phineas Taylor Barnum et son associé, James Antony Bailey, se caractérise par trois pistes circulaires encerclées d'un ovale, spécificité des cirques américains (Illustration 3). La forme de cette aire de jeu américaine est, elle aussi, adaptée au genre de spectacles<sup>9</sup> qu'on y présente. Cependant, dans l'histoire du cirque américain, ce n'est pas le contenu du spectacle qui a déterminé la forme de l'espace, mais bien la dimension de la tente. L'explication trouve sa source dans les besoins particuliers des premières troupes du Nouveau Monde encore peu développé. Pour s'assurer des recettes dont elles avaient grandement besoin, ces troupes

---

<sup>7</sup>Il sera question de ces pantomimes au chapitre 5.

<sup>8</sup>Pour Hotier, la présence des animaux est essentielle, mais pas nécessairement celle des chevaux.

<sup>9</sup>Aux États-Unis, les amateurs sont conviés à assister à des spectacles simultanés et parfois synchronisés offerts dans plusieurs pistes côte à côte. Parades d'ouverture et de fermeture ont également lieu dans une arène qui circonscrit l'ensemble.

parcouraient des kilomètres à travers déserts, vallées et montagnes. Si après plusieurs jours de voyage qui ne mettaient pas un sous dans la caisse, elles arrivaient enfin à bon port, la pluie gardait parfois les gens chez eux, laissant les gradins vides et créant de très sérieuses difficultés financières. Pour éviter la faillite, il fallait donc soit augmenter le prix des entrées, soit multiplier le nombre des spectateurs. William C. Coup eut l'idée de modifier le traditionnel abri à un mât, baptisé simplement *parapluie*, en une tente à quatre mâts.

Lorsque Gilbert R. Spalding, un ancien pharmacien que l'on surnommait Doc. Spalding, tenta d'augmenter les recettes à son tour, il inventa, vers 1850, ce qu'on appelle les mâts de corniche, c'est-à-dire les mâts qui soulèvent en oblique la toile du chapiteau, soulageant de la sorte les mâts principaux. Ces *quarter poles*, comme les appellent les Américains, permirent d'agrandir encore davantage la dimension des tentes. Il y en eut bientôt à huit mâts pouvant contenir 15 000 spectateurs. En donnant plusieurs représentations chaque jour, on avait vite vendu des billets à tous les clients potentiels d'une ville. Il fallait donc se déplacer plus souvent. Spalding et son associé Rodgers songèrent au transport par voies fluviales et par rails. Ils inaugurèrent le Floating Palace<sup>10</sup> (Illustration 4), un cirque flottant, en 1852, et les wagons-cirques, en 1856.

Ce n'était pas tout cependant d'agrandir le chapiteau et de faire varier le moyen de transport, il fallait aussi un spectacle susceptible de remplir l'immense piste pour que chaque spectateur ait quelque chose à voir devant lui, et cela où qu'il soit. C'est alors que Barnum et Bailey, dont j'ai parlé au chapitre précédent, imaginèrent un espace fait d'une gigantesque ellipse - qui n'est pas sans rappeler l'arène romaine primitive - contenant trois pistes rondes identiques à celles des cirques européens. Cette aire de jeu a été reprise depuis des générations, et sa formule s'est fixée avec

---

<sup>10</sup>Le Floating Palace navigua jusqu'en 1865 sur les grands fleuves américains tels le Mississippi et l'Ohio.



le temps pour donner le jour à la tradition américaine. À la fois pratique et économique, elle s'est avérée idéale pour les grandes parades et les spectacles d'ensemble.

Mais doit-on réduire le cirque à ces seuls espaces que sont l'arène romaine et les pistes traditionnelles européennes et américaines? N'y a-t-il pas eu d'autres espaces particuliers qui ont été explorés au cours de l'histoire du cirque? À cette dernière question, je répondrai par l'affirmative.

### **Quelques autres espaces appelés cirques**

Un certain nombre d'espaces ont été réalisés dans le passé pour stimuler l'intérêt du public des cirques et peut-être aussi celui des artistes. Ces espaces, qui ne sont jamais présentés comme traditionnels, méritent notre attention puisqu'ils ont parfois été dénommés *cirques*.

Le Nouveau Cirque<sup>11</sup> de Paris (Illustration 5), par exemple, qui fut inauguré en 1886, était équipé d'une piste nautique, comme l'explique Dominique Jando.

Le Nouveau Cirque présentait un certain nombre de caractéristiques très originales pour l'époque : sa piste, d'abord, pouvait s'enfoncer dans le sol, laissant la place à une piscine dans laquelle on pouvait présenter des évolutions nautiques, et éventuellement accueillir des baigneurs en dehors des heures de spectacle. Cette piste mobile, ne pouvant être recouverte de terre et de sciure, comme le voulait la coutume, était habillée d'un tapis de coco, autre

---

<sup>11</sup>Ne pas confondre avec le courant des nouveaux cirques. Il s'agit ici strictement de la raison sociale d'un établissement.

innovation. On vit aussi apparaître dans cette vaste arène équipée de la lumière électrique, des fauteuils basculants, tels qu'on en voit aujourd'hui dans tous les établissements de spectacle (Jando, 1977 : 36).

On doit la construction du Nouveau Cirque à Joseph Oller qui fut aussi l'instigateur du Moulin Rouge et de l'Olympia. « Il avait fait appel pour sa réalisation à Garnier (l'architecte de l'Opéra de Paris), Sauffroy et Gridaine, et à l'ingénieur Edoux. Delaunay avait peint les fresques et Magniadas avait composé les vitraux » (Jando, 1977 : 37). L'édifice était une véritable oeuvre architecturale, et son grand luxe en fit très vite un lieu à la mode. Même s'il fut démoli en 1926, il tient toujours une place importante dans les annales du cirque moderne. Avant lui toutefois le Circuspalast ou Circus Busch de Berlin, datant de 1895, comportait aussi une piscine. Dans le même élan, le Cirque d'Hiver de Paris affichait, vers 1930, des pantomimes avec ballerines et nageuses.

Plusieurs tentatives ont, en outre, été faites au cours des décennies pour agrandir la circonférence de la piste européenne. En 1918, par exemple, Hans Stosh-Sarrasani inventa la piste ronde de 17,50 mètres de diamètre. Personne ne l'a malheureusement suivi dans son aventure, et l'innovation a disparu avec son créateur.

Rappelons-nous encore qu'il existe le cirque sur piste de glace avec tous ses numéros présentés sur une patinoire. Le Nouveau Cirque de Moscou (Illustrations 6 et 7) comporte ce type d'espace original et même quelques autres surprises technologiques.

L'installation la plus spectaculaire en est le système de pistes télescopiques : le plancher de la piste repose sur un vérin hydraulique, et s'enfonce dans le sous-sol, où l'attendent quatre pistes équipées,

montées sur rails, et qui viennent prendre place, à la demande, sur cet ascenseur. On peut ainsi remplacer la piste traditionnelle (dont le tapis de coco a laissé la place à une sorte de caoutchouc aggloméré) par une piscine équipée de jets d'eau et d'un éclairage « sous-marin », une piste de glace prête en permanence, ou un plancher truqué (à double-fond!...) pour les illusionnistes! L'opération ne dure que trois minutes! (Jando, 1977 : 134).

Des espaces autres que ceux retenus par la tradition ont donc déjà été envisagés, la plupart d'ailleurs avec sérieux. Il semble toutefois que les puristes sautent les passages où il en est fait mention dans les ouvrages abordant l'histoire du cirque. Ils restent aveugles et veulent oublier, percevant les recherches spatiales faites par les cirques, comme des écarts de conduite. Ils tentent de les oublier comme de mauvais souvenirs, des erreurs de jeunesse. Or, il se trouve que parmi ces espaces, il y en a au moins un qui se soit véritablement imposé un temps et ce, dès l'origine du cirque moderne. Il s'agit du jumelage de la scène et de la piste. En raison de la très grande importance qu'a connue cet espace hybride, arrêtons-nous sur sa propagation et accordons lui les pages qui lui reviennent. D'autant que celles-ci nous seront utiles lorsqu'il sera question des expérimentations spatiales des nouveaux cirques.

### *La cohabitation de la scène et de la piste*

Commençons tout de suite par nous souvenir que l'origine du cirque moderne est attribuée à Philip Astley (1742-1814), un ancien sergent-major du King's George Royal light Dragon, un régiment de dragons légers. Bon cavalier, Astley avait quitté l'armée en 1766 pour se consacrer à la voltige équestre. En 1770, il s'installait avec sa troupe d'écuyers et d'acrobates sur un terrain vague de Londres.

Neuf ans plus tard, il construisait un bâtiment en bois avec une piste de treize mètres de diamètre et une coupole pour protéger les artistes et les spectateurs des intempéries. Il baptisait le lieu : Amphitheatre Riding House.

La piste d'Astley est bien celle qui fut le point de départ d'une longue tradition, mais on remarquera que le lieu qui l'abritait fut considéré comme un amphithéâtre et non comme un cirque. Le terme *amphithéâtre*, tel celui de *cirque*, remontant à l'Antiquité, ce sera jusque-là qu'il faudra reculer pour constater la source d'un malentendu.

Un amphithéâtre (Illustration 8) est d'ordinaire un édifice à gradins de forme elliptique. Son arène centrale est séparée des gradins (*cavea*) réservés aux spectateurs par un mur épais appelé *podium*, protégeant le public contre les dangers. Quelques-unes des distractions périlleuses du cirque faisaient, en effet, aussi partie des plaisirs de l'amphithéâtre. Les combats de gladiateurs (*munera*) et les chasses d'animaux sauvages (*venationes*), surtout, firent la gloire des deux établissements. L'amphithéâtre ne reçut cependant jamais de courses de chars. Par contre, il accueillit plus fréquemment des amuseurs et, quand l'édifice était muni de canalisations, il put permettre des naumachies<sup>12</sup>.

Je souligne que l'édifice dont il est question n'a pas toujours porté le nom d'amphithéâtre. Différentes sources (entre autres une inscription dédicatoire sur les ruines de l'arène de Pompéi) prouveraient que *spectacula* fut la première dénomination du lieu. *Spectacula* est le pluriel de *spectaculum*, mot latin qui renvoie à la vision. L'espace aurait donc été conçu pour offrir un bon angle de vue à tous les spectateurs. Si l'on en croit Golvin et Landes, l'« emploi du mot [*spectacula*] au pluriel indique aussi que l'édifice était considéré comme l'association de deux théâtres plutôt que comme un bâtiment unique » (Golvin et Landes, 1990 : 42). Ce qui

---

<sup>12</sup>Les naumachies sont des combats réalisés dans des bassins d'eau et reproduisant des batailles navales célèbres. J'en reparlerai au dernier chapitre.

nous amène à nous demander ce qu'était un théâtre dans la Rome Antique.

Au théâtre romain, la figure de l'orchestre (*orchestra*) réservé aux personnages de marque ainsi que celle des gradins (*cavea*) où prenait place le reste des spectateurs formaient un demi-cercle en face duquel se trouvait une large scène (*scaena*). L'espace ainsi structuré permettait, dit-on, d'offrir une meilleure acoustique, nécessaire au spectacle où la dimension sonore était particulièrement importante. Si la forme de l'amphithéâtre voulait assurer une bonne visibilité, celle du théâtre garantissait donc surtout une excellente répartition des sons. Les gestes et les paroles des acteurs romains, portés par une musique, devenaient danses et chants.

Ces distinctions étant apportées, il faut dire que, dès les temps anciens, des théâtres ont été munis d'un mur *podium* pour recevoir des chasses ainsi que des combats de gladiateurs et que, à l'inverse, des amphithéâtres ont été réaménagés en vue d'y donner des représentations théâtrales.

[Ces édifices mixtes] ont été baptisés « théâtres-amphithéâtres » par A. Grenier qui les divisait en deux catégories : « les théâtres-amphithéâtres », dérivés des théâtres, et ceux issus des amphithéâtres. Les premiers présentent, à la place de la scène du théâtre classique, une estrade modeste, avec une *orchestra* de grande ampleur, séparées de la *cavea* par un mur-*podium* (Drevant Cher) ; les seconds possèdent, comme l'amphithéâtre classique, une arène ellipsoïdale bordée d'un mur de scène et une *cavea* incomplète (Lutèce) (Golvin et Landes, 1990 : 210).

Ainsi ce n'est pas d'hier que les genres se visitent et les espaces se contaminent. Avec toute la confusion qui en résulte, il n'est pas surprenant de voir que, des siècles plus tard, Philip Astley ait d'abord appelé *amphithéâtre* l'espace qu'il avait privilégié pour les exercices équestres.

En réalité, le premier établissement moderne qui ait repris le nom de cirque, tombé dans l'oubli après la chute de l'Empire romain, fut le Royal Circus (Illustrations 9 et 10) de Charles Hughes, rival d'Astley. Nous sommes revenus au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Hughes, employé d'Astley, avait profité d'une absence prolongée de son patron pour ouvrir son propre cirque. Conseillé par l'homme de théâtre Charles Dibdin, il aménagea une scène et une piste dans le Royal Circus.

[Le Royal Circus] comportait une scène, comme un théâtre ordinaire, et une piste accolée à la scène et placée à l'endroit habituel des fauteuils d'orchestre. Pour le public, des loges et des galeries en étages superposés et non plus des gradins. Il y avait également des loges d'avant-scène. C'était, en somme, un théâtre avec l'addition d'une piste sur l'emplacement du parterre (Thétard, 1978 : 216).

Le premier établissement moderne à récupérer le nom de cirque fut par conséquent un exemple représentatif de la cohabitation de la scène et de la piste. Et sa formule fut maintes fois imitée. L'initiative de Hughes fut reprise, entre autres, par Astley lui-même. Ce dernier avait senti que son rival avait la faveur du public et, quand l'Amphitheatre Riding House, renommé Royal Grove depuis 1786, brûla en 1794, il décida de le reconstruire en suivant les plans de son compétiteur. Quand l'édifice passa au feu une seconde fois en 1803, Astley n'hésita pas à répéter l'expérience de la

cohabitation de la scène et de la piste pour la construction d'un bâtiment qu'il persista à qualifier d'*amphithéâtre* (Illustration 11).

C'est à l'architecte-scénographe John Henderson Grieve que fut confié le soin de dresser les plans du nouvel amphithéâtre : le « Royal Amphitheatre of Arts ». La piste avait un diamètre de 44 pieds, et une scène lui était adjacente séparée de celle-là par une fosse d'orchestre. [La scène dessinée par Grieve passait] pour être la mieux équipée et la plus vaste d'Angleterre, surpassant ce qui était alors utilisé dans les théâtres. L'intérieur du cirque ressemblait d'ailleurs à une salle de théâtre à l'italienne dans laquelle on aurait remplacé les fauteuils d'orchestre par une piste. Le public était installé sur quelques rangs autour de la banquette, et sur trois étages de balcons. Un grand lustre descendait du plafond et éclairait les exploits des écuyers et des acrobates. La capacité de la salle était de 3000 places[...] (Jando, 1977 : 21).

À la mort de Philip Astley, son fils John prit la relève à la direction du Royal Amphitheatre of Arts. Ensuite ce fut le tour d'Andrew Ducrow d'être nommé à la tête de l'établissement qui brûla en 1841, avant de rouvrir ses portes deux ans plus tard sous la direction, cette fois, de William Batty, propriétaire du terrain sur lequel il était érigé.

[Batty] engagea le clown Dicky Usher comme architecte pour la reconstruction et, une fois de plus, une scène fut comprise dans le projet. Le nouvel amphithéâtre pouvait contenir 3500 spectateurs, et on avait prévu

un salon de thé, une salle de repos pour les dames et même des toilettes pour le cirque, les écuries et la galerie (Hippisley Coke, 1977 : 113).

Batty déposa son bilan en 1861 et mourut en 1868. Pendant quelques années, l'édifice n'accueillit plus que des pièces de théâtre. Les frères Sanger lui redonnèrent sa première vocation en 1871, jusqu'à la démolition définitive du bâtiment l'année 1893.

La scène et la piste se sont ainsi côtoyées en Angleterre comme, plus tard, en France où Astley a aussi été le premier à présenter des spectacles de cirque. Celui que les Français considèrent comme le *père* du cirque dans leur pays reste toutefois, je l'ai dit, Antonio Franconi (1737-1836), un italien d'origine...

Antonio Franconi s'était enfui de son pays, raconte-t-on, parce qu'il avait tué un homme en duel<sup>13</sup>. Désespéré, il serait parti pour la France sans argent et aurait été contraint de travailler comme soigneur d'animaux dans une ménagerie foraine où un employé lui aurait fait des misères. Fatigué de l'énergumène, Franconi lui aurait cassé la figure avant de s'enfuir à nouveau. Puis, étant parvenu à ménager quelques économies, notre homme aurait par la suite acheté des canaris pour les dresser. Ses volatiles savaient transporter de petits objets, tirer au canon et conduire de minuscules chariots. En 1783, Franconi présentait ses oiseaux chez Astley qui venait d'ouvrir, en France, l'Amphithéâtre<sup>14</sup> Anglais!

Voyant le succès que connaissait Astley avec son *amphithéâtre*, Franconi eut envie de l'imiter. Il fonda son propre établissement, à Lyon, en 1786. Malheureusement, ce dernier ferma ses portes en 1792. Nullement découragé, Franconi prépara un plan. Astley venait de partir pour l'Angleterre à cause de la déclaration de la guerre

---

<sup>13</sup>Dominique Jando prétend que cette mésaventure est arrivée au père d'Antonio Franconi et non au fils, mais la légende aidant...

<sup>14</sup>Décidément, Astley avait un faible pour les amphithéâtres...



(contre le France révolutionnaire), et Franconi décida de s'installer dans l'Amphithéâtre Anglais pendant l'absence de son propriétaire. Il rebaptisa l'établissement Amphithéâtre Franconi, en 1793. Cependant, des problèmes avec la justice, problèmes qui n'avaient rien à voir avec la prise de possession du lieu, contraignirent Franconi à abandonner temporairement ses activités pour les reprendre plus tard.

« L'Amphithéâtre Franconi » rouvrit donc ses portes le 25 novembre 1795. Le bâtiment d'Astley reçut quelques améliorations : des loges pour les artistes, un foyer public et un café avaient été ajoutés à la salle originale. Celle-ci était équipée d'une scène assez profonde, pour les pantomimes, et ressemblait fortement à un théâtre, les gradins d'orchestre ne se trouvant que d'un seul côté de la piste, face à la scène. Deux galeries surplombaient le manège, qui était protégé par une vaste coupole agréablement décorée (Jando, 1977 : 28).

En 1801, Philip Astley revint en France, et Antonio Franconi fut obligé de lui restituer son *amphithéâtre*. Il déménagea et ouvrit le Théâtre d'équitation qui fut détruit en 1806. On remarquera que le nom de *théâtre* fut, cette fois, substitué à celui d'*amphithéâtre*. Après, Franconi partagea avec ses fils, Henri et Laurent, la direction du Cirque Olympique (Illustration 12). « Celui-ci fut construit en huit mois par les architectes Coignet et Heurtault. C'était une salle de 1200 places, pourvue d'une piste et d'une scène » (Jando, 1977 : 28).

Le Cirque Olympique, pendant du Royal Circus de Londres, fut le premier établissement français que l'on a appelé cirque. Il ferma ses portes en 1816. Les Franconi retournèrent alors dans l'Amphithéâtre Anglais parce qu'Astley était mort depuis deux ans

et que son bâtiment restait libre. Ils le rebaptisèrent cette fois : Nouveau Cirque Olympique. Ce dernier offrait déjà une scène et une piste. Un incendie le détruisit en 1826. L'année suivante, un troisième Cirque Olympique fut construit, à Paris, sur un fonds appartenant à Louis Dejean. Le lieu comportait certaines particularités.

Après le spectacle équestre, deux rampes étaient ajustées aux parois du cirque au moyen de planches mobiles, établissant la communication avec une vaste scène semblable à celle d'un théâtre ordinaire, tandis que l'avant-scène dissimulée sous le plancher du théâtre s'avancait dans la piste. L'orchestre s'installait entre les deux rampes (Thétard, 1978 : 72).

Lors de la mort d'Antonio Franconi, en 1836, Louis Dejean lui succéda. Ce même Dejean fut le fondateur du Cirque des Champs-Élysées en 1841 et du Cirque Napoléon en 1852. Ces deux édifices furent apparemment les premiers cirques stables français dont l'architecture *extérieure* était ronde au lieu de carrée comme c'était l'habitude jusqu'à présent.

Cela dit, l'Allemagne emboîta le pas à la France. Des directeurs tels Ernest Renz, Albert Schumann et Paul Busch « adjoignirent à leurs pistes de petites scènes comprises sur l'emplacement des gradins opposé à l'orchestre » (Thétard, 1978 : 218).

Les Américains exploitèrent aussi la combinaison de la scène et de la piste. Le cirque américain, je le répète, doit son existence à un Anglais, John Bill Ricketts, ancien élève de l'écuyer Charles Hughes, fondateur du Royal Circus de Londres. En 1793, Ricketts ouvrit un cirque à Philadelphie, un bâtiment temporaire à l'angle de Market Street et de la 12<sup>e</sup> rue. Ce dernier fut remplacé, deux ans plus tard,

par l'Art Pantheon, un édifice comprenant une scène et une piste, situé à l'angle de Chesnut Street et de la 6<sup>e</sup> rue.

La plupart des cirques de Ricketts étaient des installations temporaires - souvent même des pistes ouvertes à tous vents - entourées de planches ou de toile pour empêcher les curieux de voir le spectacle sans payer. Ces cirques étaient démontés et vendus à la fin d'une brève saison. Mais l'Art Pantheon était une construction permanente, élégante, érigée sur le modèle des cirques anglais, et possédait, à part la piste, une scène sur laquelle on présentait des pantomimes, des ballets et des farces. Cette construction circulaire avait 30 mètres de diamètre et son toit conique s'élevait à une hauteur de 15 mètres. Les spectateurs avaient le choix entre des loges et un parterre qui entourait presque toute la piste (Saxon, 1977a : 352).

Cette liste de ce que d'aucuns considèrent comme des écarts par rapport à la tradition pourrait s'allonger. Force est de constater que la piste et la scène ont plus d'une fois coexisté. L'implantation d'un tel espace hybride permettait la présentation d'exercices équestres sur la piste et de pantomimes sur la scène. La disparition complète de la scène s'est faite progressivement, en même temps que se profilait l'idée d'un *cirque pur* dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

Cette propension à vouloir nettoyer le cirque de ce qui était perçu comme des impuretés devait permettre au genre de trouver son identité, sa spécificité. La scène n'appartenant pas en propre au cirque, elle fut abandonnée. Quant à l'espace circulaire, relevant du cirque depuis l'Antiquité, il devait compter parmi les caractéristiques incontournables du genre. Il s'ensuivit un rejet

systematique de toutes les autres propositions spatiales. Uniquement celles se conformant tout naturellement à une convention tacite plus ou moins établie devaient recevoir un bon accueil. Dès lors, il n'y avait plus de place pour l'exploration d'espaces nouveaux. Le cirque devait respecter la tradition, c'est-à-dire offrir des représentations dans une aire circulaire. Or, les nouveaux cirques, dans les années 1980, ont vu le jour en réaction à cette convention. Trop à l'étroit dans le carcan de la tradition, les nouveaux cirques ont décidé de *prendre leur place*, en d'autres termes de trouver l'espace qui leur convient le mieux, donc de reprendre les expérimentations spatiales.

### **Les expérimentations spatiales des nouveaux cirques**

Les nouveaux cirques n'ont jamais affiché de courses de chars, de combats de gladiateurs et de chasses à leur programmation. Ils n'ont donc aucunement eu besoin de l'arène romaine. Comme la plupart n'ont pas de chevaux, la piste de treize mètres de diamètre des Européens ne leur est pas non plus indispensable. L'arène ovale américaine, au centre de laquelle se trouvent alignées trois pistes rondes, n'a pas davantage été retenue par les troupes nouveau genre, parce qu'elle comporte trop d'inconvénients. Dans cet espace colossal, les spectateurs, sollicités de toutes parts par des numéros variés présentés simultanément sur trois pistes, ne savent plus où donner de la tête. Résultat : ils ont l'impression de manquer l'essentiel. Sans compter que le matériel requis pour un spectacle de cette ampleur demande une infrastructure sophistiquée et commande un investissement financier important. Bref, les espaces circulaires n'étant pas obligatoires aux spectacles des cirques contemporains, ces derniers ont entrepris des recherches scénographiques.

Ceux qui ont déjà vu un spectacle de cirque savent du reste que des disciplines sont parfois désavantagées par la circularité. La corde volante et la magie, notamment, sont de temps en temps plus

spectaculaires si elles sont vues de face. La balançoire russe, le trapèze volant et la bascule, quant à elles, y gagnent quelquefois à être vues de côté. Les nouveaux cirques, ayant compris cela, adaptent le contenu de leurs spectacles selon les salles qui les reçoivent ou cherchent l'espace qui est le plus conforme à leurs besoins, à leurs attentes ou à leurs goûts. Des exemples tirés de scénographies du Cirque Éloïze, du Cirque du Soleil ainsi que des cirques Plume et Archaos suffiront à montrer que la volonté des troupes de la nouvelle génération de trouver un espace adéquat pour leurs représentations les a poussées à suivre différentes *pistes*.

### *Le Cirque Éloïze : un tout terrain*

Pour bien comprendre les choix spatiaux opérés par le Cirque Éloïze, il faut se pencher sur les débuts de la troupe. Ici encore, le détour historique devra être emprunté. Nous nous écarterons donc un moment des recherches spatiales, pour mieux y revenir ensuite.

Le Cirque Éloïze a été fondé, en 1991, par Jeannot Painchaud (actuel directeur artistique de la troupe), Jano Chiasson, Daniel Cyr, Robert Bourgeois, les frères Alain et Damien Boudreau et leur soeur Sylvette Boudreau, tous des Québécois originaires des Iles de la Madeleine. Pour devenir membre de l'équipe, il fallait obligatoirement avoir séjourné quelque temps dans les Iles, plaisantent ces artistes, ayant toujours des racines solides sur leur terre. Le nom même de la troupe trahit ce sentiment d'appartenance, car Éloïze provient du langage coloré des Madelinots et signifie *éclair de chaleur*.

Les artistes d'Éloïze ne sont pas des enfants de la balle. Ce sont, comme bon nombre des membres des nouveaux cirques, je l'ai souligné au précédent chapitre, d'anciens élèves de l'École Nationale de Cirque de Montréal. En 1991, Painchaud finissait ses études ; Cyr avait déjà fait une tournée avec le Cirque du Soleil ; quant aux cinq autres, d'ex-membres d'un club de

gymnastique, ils étaient fraîchement débarqués à Montréal. Tous s'étaient réunis dans un but bien précis : donner, dans un aréna, quatre représentations d'un spectacle d'une heure pour fêter le 10<sup>e</sup> anniversaire d'un poste de radio communautaire madelinot. Les bénéfices du spectacle devaient permettre à l'équipe de financer un voyage pour participer au Festival mondial du cirque de demain, à Paris. Certains membres d'Éloïze se sont effectivement rendus dans la ville lumière, mais, à leur retour, la troupe fut complètement dissoute, chacun s'en étant allé de son côté.

En 1993, le groupe se reconstitua, reprit son premier spectacle à Montréal puis retourna aux Iles de la Madeleine. Claudette Morin, une ancienne directrice de tournée du Cirque du Soleil, fut nommée au poste de directrice générale d'Éloïze. La compagnie s'incorpora et devint un organisme à but non lucratif.

En 1995, le Cirque Éloïze donna près de 125 représentations au Canada et aux États-Unis. Au cours de sa tournée, il fit une apparition à l'International Showcase of Performing Arts for Young People. Sa production y reçut le titre de *meilleur spectacle*. La même année, Éloïze joua, entre autres : à l'Orange County Performing Arts Center de Costa Mesa ; au Heinz Hall de Pittsburgh ; sous le chapiteau du Vancouver Children Festival ; dans des hôtels de Montréal ; sur des scènes extérieures dans St-Léonard, Ottawa, Québec, Sherbrooke et Hull ; au John F. Kennedy Center for the Performing Arts de Washington D.C. puis tint l'affiche trois semaines sur Broadway, au New Victory Theatre de New York.

En 1996, préalablement sélectionné par un comité, le Cirque Éloïze présenta un extrait de son spectacle à la Bourse RIDEAU<sup>15</sup> et décrocha le prix *Coup de coeur* du jury. L'Office franco-québécois pour la jeunesse (OFQJ) lui octroya une bourse de 1000 \$. Le cirque réalisa une série de spectacles dans des salles américaines tels le

---

<sup>15</sup>Bourse octroyée par le Réseau Indépendant des Diffuseurs d'Événements Artistiques Unis.

Shea's Performing Arts Center de Buffalo, le Broadway Center for the Arts de Tacoma, le Washington Center for Performing Arts d'Olympia, le Lobero Theater de Santa Barbara et le Norris Theater de Rolling Hills. Éloïze participa ensuite au Festival du Canada qui se tenait à Taipei, capitale de Taiwan. Le ministère des Affaires extérieures accorda à la troupe une aide financière de 10 000 \$. Sur cette même lancée, le ministère des Relations internationales du Québec lui donna 3 000 \$ et la Délégation du Québec à Londres, 1 000 \$ pour permettre à Éloïze de participer au Dublin Theatre Festival en Irlande. Après, la troupe ne fut pas sitôt revenue au Québec que la France l'appela pour six représentations sur la scène nationale du Théâtre d'Alençon, deux représentations au Château Duhaze situé à Flers et sept représentations à l'Avant Scène de Cognac.

Tous ces lieux où Éloïze est passé sont mentionnés pour montrer que la troupe ne joue visiblement pas souvent sous chapiteau. Éloïze présente plutôt ses productions sur tous les terrains, plus particulièrement sur les scènes des théâtres. Le tableau III montre les types d'espace dans lesquels Éloïze a présenté sa production 1997.

Tableau III

## Types d'espace dans lesquels Éloïze a présenté sa production en 1997

Nom des salles	Types de salle	Pays	Villes
Salle André-Mathieu	Théâtre	Canada	Laval
Salle Louis Fréchette	Théâtre	Canada	Québec
Salle J.-Antonio-Thomson	Théâtre	Canada	Trois-Rivières
Salle du Collège Lionel-Groulx	Auditorium	Canada	Ste-Thérèse
Salle Germaine-Guèvremont	*	Canada	St-Jérôme
Théâtre Palace	Théâtre	Canada	Granby
Salle Albert-Dumouchel	Auditorium	Canada	Valleyfield
Salle Jean-Grimaldi	Théâtre	Canada	La Salle
Centre des arts de Shawinigan	Centre d'exposition	Canada	Shawinigan
Théâtre des Deux-Rives	Auditorium	Canada	St-Jean
Centre culturel de Drummondville	Auditorium	Canada	Drummondville
State Theater	Théâtre	USA	New-Brunswick
Staller Center	Théâtre	USA	Stony Brook
Lisner Auditorium	Auditorium	USA	Washington D.C.
Salle alternative	*	Canada	Montréal
Hutchins Concert Hall	Auditorium	USA	Orono
Flynn Theatre for the Performing Arts	Théâtre	USA	Burlington
Capitol Theatre	Théâtre	USA	Columbus
Victoria Theatre	Théâtre	USA	Dayton
Rich Forum	Auditorium	USA	Stamford
Providence Performing Arts Center	Théâtre	USA	Providence
Salle alternative	*	Canada	Montréal
Ruth Eckerd Hall	*	USA	Clearwater
Barbara B. Mann Performing Arts Center	Théâtre	USA	Fort Myers
Center for Performing Arts	Théâtre	USA	Gainesville
Broward Center for the Performing Arts	Théâtre	USA	Fort Lauderdale
Raymond F. Kravis Center for the Performing Arts	Théâtre	USA	West Palm Beach
Arts Center at College of DuPage	Théâtre	USA	Glen Ellyn
Krannert Center for the Performing Arts	Théâtre	USA	Urbana
Salle alternative	*	Canada	Ottawa
Aréna de St-George de Beauce	Aréna	Canada	St-George
Aréna de St-Bruno	Aréna	Canada	St-Bruno
Salle Alternative	*	Canada	Montréal
Salle Alternative	*	Canada	Montréal
Maison de la culture de Gatineau	Maison de la culture	Canada	Gatineau
Salle Alternative	*	Canada	Montréal
Festival Internacional Cervantino	*	USA	Guanajuato
Salle Alternative	*	Canada	Montréal
Salle Alternative	*	Canada	Ottawa
Cirque Royal	Cirque	Belgique	Bruxelle
Waux-Hall	Centre culturel	Belgique	Nivelles
Maison de la culture de Tournai	Maison de la culture	Belgique	Tournai
Théâtre de La Louvière	Théâtre	Belgique	La Louvière
Maison de la culture de Arlons	Maison de la culture	Belgique	Arlons
Foyer culturel	Foyer culturel	Belgique	Braine l'Alleud
Salle Malraux - Hippodrome Douai	hippodrome-cirque	France	Douai
L'ensemble sportif du Château	*	France	Montargis
Summum de Grenoble	*	France	Grenoble
Schubert Performing Arts Center	Théâtre	USA	New Haven

\* Information non obtenue.



L'interprétation du tableau III permet de constater que le Cirque Éloize a réalisé une tournée canadienne, américaine et européenne en se déplaçant sur tous les terrains, majoritairement de théâtres en théâtres. Il apparaît, en effet, que ces types de salles répondent aux quatre besoins particuliers de la troupe.

Le premier besoin est celui de limiter les risques financiers auxquels s'expose fréquemment une troupe encore jeune. Il faut savoir que, à l'heure actuelle, quantité de théâtres proposent d'acheter des spectacles qu'ils mettent ensuite eux-mêmes à l'affiche. Ainsi, dans l'éventualité d'un succès, ils conservent la plus grande partie des bénéfices. Quand les sièges restent vides et que l'affaire tourne mal, toutefois, ils absorbent seuls les pertes encourues. Des troupes, comme Éloize, qui avaient très peu d'argent pour démarrer, ne disposent toujours pas aujourd'hui d'un gros budget de fonctionnement et ne possèdent certainement pas les moyens de commettre des imprudences ont donc intérêt à négocier leur contrat avec des salles auxquelles revient la responsabilité d'écouler les billets, de faire la publicité, en somme de diffuser les spectacles.

Au départ, cela a été une question de survie. On n'avait pas les moyens d'acheter un chapiteau, alors on s'est orienté vers les théâtres. Notre concept est exclusivement théâtral et répond à nos moyens. Le Cirque du Soleil était subventionné à 98% lorsqu'il a démarré et il avait obtenu une subvention de plus d'un million de dollars. Nous, nous sommes partis avec 5 000 \$, et le pourcentage des subventions qui nous ont été accordées n'a jamais dépassé 7%. On est fier de ça (Jeannot Painchaud, en entrevue, 4 janvier 1997).

Effectivement, si on se fie aux montants octroyés par les ministères et autres organismes cités précédemment, Éloïze n'a pas beaucoup été soutenu financièrement. Ainsi, en jouant depuis sa fondation sur tous les terrains et plus spécifiquement sur les scènes des théâtres, il prend des précautions justifiées. Il réduit peut-être ses entrées d'argent, mais assure sa survie. Les cirques européens Gosh et en Kit, dont j'aurai l'occasion de reparler et qui sont tous deux nouveau genre, font de même ; ils cherchent des partenaires pour financer leurs spectacles. L'incertitude face aux fluctuations possibles de la recette les rend sages en matière de diffusion, mais ils s'éclatent lors de la création, nous le découvrirons plus tard.

Une autre raison pour laquelle des nouveaux cirques tels Éloïze, Gosh ou Kit donnent leurs représentations où bon leur semble, mais plus fréquemment dans des théâtres, est qu'ils peuvent disposer du matériel technique que possèdent ces salles. Voici ce qu'a dit en entrevue, le 10 mars 1995, Benoît Tréhard, membre du Cirque en Kit :

Il n'y a pas de raison pour que toutes les compagnies de cirque aient leur propre matériel. Il y en a déjà assez pour tout le monde. Les compagnies de théâtre n'ont pas toutes leur propre équipement lumière. Elles vont dans des salles qui leur fournissent ce dont elles ont besoin. Nous, il faudrait que l'on fasse pareil. Nous devons trouver des points de chute qui possèdent le matériel qui nous est nécessaire.

Afin de se dégager le plus possible des responsabilités associées aux affaires d'argent, les nouveaux cirques qui ont des moyens restreints préfèrent par conséquent donner leurs représentations dans des salles qui, en plus de s'occuper de la diffusion de leurs spectacles, détiennent le matériel (ou une partie du matériel) qui

leur est indispensable. Officiellement, ces cirques prétendent toutefois que leur seul souci est de se dévouer à leur art et non de protéger leur gain. « Nous ne sommes pas des entrepreneurs, mais des créateurs, soutient encore Benoît Tréhard. Ce sont deux choses complètement différentes. Les affaires ne nous intéressent pas » (En entrevue, 10 mars 1995). Mais en réalité, on le sait, les Éloize, Gosh ou en Kit doivent, comme tout créateur, budgéter pour éviter de compromettre leur projet artistique.

Ce qui motive aussi ces cirques, plus spécialement Éloize, à présenter leurs spectacles dans des salles diverses, y compris dans des théâtres, est le désir d'offrir leurs créations à l'appréciation du plus de gens possible. La majorité des villes à travers le monde possèdent toutes des maisons de la culture, des arénas, des scènes extérieures, des auditoriums ou... des théâtres. Y offrir des représentations permet à Éloize de diffuser ses spectacles à peu près n'importe où, de se rendre accessible au plus grand nombre et, par le fait même, de recruter un nouveau public. L'image traditionnelle où l'on mène uniquement les enfants au cirque n'est plus conforme à la réalité actuelle. « Nous amenons le cirque au monde » (Annette Devick citée dans Lapointe, 1995 : A1), soutiennent les membres d'Éloize. Où les cirques avec chapiteau ne peuvent aller, faute d'avoir l'espace nécessaire pour ériger leur tente ou le public suffisant pour rentabiliser leurs déplacements, les cirques nouveaux comme Éloize développent un marché. Jeannot Painchaud, lors d'une entrevue, faisait remarquer qu'une telle capacité d'adaptation permet à Éloize de rivaliser avec des géants comme le Cirque du Soleil :

« Nous ne voulons ni ne pouvons concurrencer le Cirque du Soleil. Éloize préfère justement aller où le Cirque du Soleil ne passe pas parce qu'il lui est difficile de trouver un site pour monter son chapiteau » (En entrevue, 4 janvier 1997).

Les spectacles du Cirque Éloïze ont par conséquent ceci de particulier d'avoir été conçus avec une infrastructure légère et commode, adaptable à tous les types d'espaces intérieurs, voire même extérieurs. Transportant avec lui un minimum de matériel, Éloïze se déplace aisément. En un éclair de chaleur, il tombe chez vous!

Avec les années, des membres ont quitté Éloïze, d'autres sont venus s'ajouter au groupe. Les artistes maîtrisent plusieurs disciplines chacun, ce qui leur permet de revenir souvent au programme. Une équipe de création et de production ainsi que des administrateurs encadrent le groupe peu désireux de succomber à la tentation de l'expansion prématurée qui risquerait de lui faire perdre le contrôle de l'entreprise.

S'ajoutent enfin à la liste des raisons qui ont poussé Éloïze à privilégier tous les terrains, mais surtout les scènes des théâtres, l'envie de créer de nouveaux rapports entre les artistes et les spectateurs, la soif de tenter l'expérience d'une aire de jeu différente et l'intérêt d'étudier les ressources de l'espace frontal...

Le public et les artistes se trouvant l'un en face de l'autre, faut-il penser alors que le cirque n'existe plus? Le mot cirque, tel qu'il a été précisé plus tôt, ne vient-il pas du latin *circus* qui veut dire *cercle* ou de *circa* qui signifie *autour*? Les divers types d'espaces traditionnels qui se sont historiquement imposés n'ont-ils pas tous été plus ou moins circulaires? La nature même des spectacles de cirque ne nécessite-t-elle pas qu'il en soit ainsi? Les puristes ont là matière à débattre, c'est certain! Quand on en fait la remarque aux artistes d'Éloïze, ils répondent qu'ils désirent faire du cirque, point à la ligne. Le cirque est, pour eux, moins une aire de jeu précise qu'une pratique regroupant des arts<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup>Il se trouve que c'est exactement ce que pensent les Orientaux. Selon les Chinois, entre autres, les arénas, les trottoirs, les halles et les théâtres sont des lieux tout à fait convenables pour les disciplines acrobatiques. À l'instar des Orientaux, Éloïze donne donc ses spectacles où bon lui semble.

Mais qu'advient-il alors de la traditionnelle circularité? Chez Éloïze, elle reste dans l'esprit. Elle se retrouve métonymiquement dans le parcours qu'un cycliste trace au sol ou - transposition poétique imagée - dans un halo de lumière projeté sur les planches. Des colonnes métalliques sur lesquelles sont accrochés des projecteurs évoquent même, dans une des créations de la troupe des Iles de la Madeleine, les mâts d'un chapiteau... (Illustration 13) En somme, les scénographies d'Éloïze évoquent la tradition occidentale sans la reproduire explicitement, au moyen d'éléments qui y font penser.

En rappelant le chapiteau, symbole du cirque, par le biais des mâts, ses supports, Éloïze n'a-t-il pas, il est vrai, fait apparaître à l'esprit du public, par une association d'idées, la fondation, la base de la tradition, cette dernière se voulant toujours présente dans les spectacles de la troupe québécoise et ce, même si cette troupe donne ses représentations ailleurs que dans une aire de jeu circulaire? C'est ce que je crois. Éloïze, à mon sens, ne transgresse pas complètement la tradition. Plutôt que de la reproduire, il y fait simplement allusion.

Cela dit, cette tendance qu'ont les membres d'Éloïze de sortir de l'espace circulaire conventionnel pour tenter des expériences sur tous les terrains se manifeste aussi - bien qu'inversement - chez certaines troupes de théâtre contemporain qui, s'attachant à abolir la frontalité, jouent dans des espaces non théâtraux. Dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* dirigé par Michel Corvin, Anne Ubersfeld parle de cette propension qu'ont les compagnies de théâtre du XX<sup>e</sup> siècle de remettre en question la scène frontale.

[L]e travail immédiatement contemporain [affirme-t-elle] consiste à changer éventuellement le lieu scénique, à faire théâtre partout et dans les lieux les moins faits pour cela : usines, terrains vagues,

places publiques, cinémas[...] (Ubersfeld, 1995 : 324).

C'est ainsi que Pier Paolo Pasolini a choisi un ancien garage (le Deposito d'Arte Presente) pour sa pièce *Orgiast* en 1968 ; que le metteur en scène Jean-Pierre Ronfard a monté *Titanic* dans un cimetière de voitures, en 1985 ; que Peter Brook a utilisé l'espace brut de la carrière de Callet (France) pour y présenter *Le Mahabharata* en 1985 ; que le Living Theatre de Julian Beck et Judith Malina a offert ses spectacles dans les rues, les prisons et les asiles...

Hangars, parcs, piscines et wagons de métro sont encore autant de lieux non théâtraux qui ont été investis par des comédiens depuis le débuts du XX<sup>e</sup> siècle. Dans cette foulée, la piste a d'ailleurs été une aire de jeu pour laquelle les metteurs en scènes contemporains ont eu une préférence marquée. Souvenons-nous que Max Reinhardt a conçu *Oedipe Roi* au Cirque Schumann de Berlin, en 1910 ; que Firmin Gémier a monté *Oedipe, roi de Thèbes*, au Cirque d'Hiver de Paris, en 1919<sup>17</sup> ; que Jan Doat a offert *Le songe d'une nuit d'été* de Shakespeare au Cirque Medrano de Paris, en 1953 ; qu'Ariane Mnouchkine a réalisé *La Cuisine* d'Arnold Wesker au Cirque Medrano, à Paris, en 1967.

La piste représentait, pour ces metteurs en scène, la liberté. Elle permettait de rompre avec la traditionnelle frontalité, de susciter la communion entre les artistes et les spectateurs et de tenter l'expérience d'une aire de jeu différente. Elle unifiait, en outre, l'ensemble du public et servait la cause d'un théâtre populaire et de masse. Au théâtre traditionnel, les places sont généralement hiérarchisées de la meilleure à la pire, et leur prix est conséquent. Avec l'espace circulaire, tous les spectateurs jouissent soi-

---

<sup>17</sup>Pour ce spectacle, on sait cependant que le public prenait place dans la moitié seulement du cercle des gradins.

disant<sup>18</sup> de la même visibilité peu importe leur position dans les gradins et, le coût des billets étant le même pour tout le monde, on croit, avec le cercle, encourager la démocratisation des sièges<sup>19</sup>. C'est dans cet esprit du moins que le fondateur du Théâtre national populaire de France, Firmin Gémier (1869-1933), optait pour le théâtre en rond. C'est également dans le prolongement de cette idée que des salles de théâtre équipées d'une aire de jeu centrale se sont multipliées un peu partout dans le monde au cours du XX<sup>e</sup> siècle : le Penthouse de Seattle a ouvert ses portes en 1940, le Théâtre 47 de Dallas a été fondé en 1947, le Sant'Erasmus de Milan a vu le jour en 1953 et le Théâtre en rond de Paris a connu ses premières heures en 1954.

En somme, de nouvelles troupes d'acrobates peuvent exécuter leurs tours d'adresse sur tous les terrains, entre autres, sur les scènes des théâtres, et, à l'opposé, des comédiens jouent dans des lieux non théâtraux, y compris dans des pistes de cirque. Résultat : théâtre et cirque s'attirent, se questionnent et partagent, en ce XX<sup>e</sup> siècle, des buts communs, à savoir ceux de briser les conventions, d'instaurer de nouveaux rapports entre les artistes et les spectateurs et de tenter l'expérience d'une aire de jeu différente.

Ces expériences spatiales ont par ailleurs conduit des nouveaux cirques à investir des espaces hybrides, mi-théâtre, mi-cirque. Le cas du Cirque du Soleil dont les scénographies seront maintenant étudiées en est un bon exemple.

---

<sup>18</sup>Dans les faits, les spectateurs n'ont pas tous la même visibilité. Ceux assis près de la piste distinguent mieux les détails tandis que les autres, installés dans les gradins du fond, ont une meilleure vue d'ensemble. Ensuite, plus on prend place en face de l'entrée des artistes, plus on profite du spectacle, car les acrobates, dompteurs ou autres négligent souvent de jouer en *rond*.

<sup>19</sup>En réalité, cette démocratisation des sièges n'est pas caractéristique du cirque. Dès l'Antiquité, il y a eu une hiérarchisation des places. Les descriptions des salles dont nous avons parlé précédemment montrent aussi que des cirques permanents, c'est-à-dire des constructions stables et non des chapiteaux, possédaient des balcons, des loges... Les comédiens de théâtre n'étant pas des spécialistes du cirque, il semble que certains seraient restés sur l'impression que le cercle impliquait la non-hiérarchisation des places.

### *La symbiose scène-piste au Cirque du Soleil*

Au Cirque du Soleil, à ses débuts, les artistes rivalisaient d'adresse sur une piste ronde de 13 mètres de diamètre, encerclée d'une banquette comme le veut la tradition européenne. Un rideau de velours interrompant la suite de la banquette s'ouvrait pour laisser entrer ou sortir les artistes et cachait les coulisses, celles-ci grugeant une portion des gradins. Cependant, à partir de 1990, le Cirque du Soleil modifia cet espace conventionnel qu'il avait jusqu'alors conservé intact pour réactiver la combinaison de la scène et de la piste. Le responsable de ce changement est Michel Crête, scénographe de la troupe depuis lors<sup>20</sup>.

Pour le spectacle 1990 du Cirque du Soleil, intitulé *Nouvelle expérience*, Crête a maintenu la piste traditionnelle de treize mètres de diamètre, mais l'a surélevée à une soixantaine de centimètres, soit à la hauteur habituelle de la banquette. Il enleva ensuite le rideau de velours de l'entrée des artistes, repoussa les coulisses à l'extérieur du chapiteau et occupa le volume resté libre en y faisant construire une scène à environ 150 centimètres au-dessus du niveau du sol. Après, il lia la piste à la scène avec une passerelle en pente de chaque côté de laquelle une fosse fut prévue pour l'orchestre. Mais qu'est-ce qui a bien pu pousser Crête à annexer une scène à la piste traditionnelle? Comment se fait-il qu'il ait réactivé l'ancienne cohabitation de la scène et de la piste?

D'abord il faut dire que Crête a confirmé, lors d'une entrevue, n'avoir jamais été au courant, lorsqu'il a créé la scénographie de *Nouvelle expérience*, que la combinaison scène-piste avait déjà connu de beaux jours. Son intention n'était pas de redonner un second souffle à une formule que l'histoire avait temporairement oubliée, même si c'est pourtant ce qui s'est produit. Voici plutôt

---

<sup>20</sup>Il avait signé, en 1987 et 1989, les costumes du Cirque du Soleil.



comment Crête explique lui-même les raisons qui l'ont motivé à opter pour une aire de jeu hybride :

J'ai conservé la piste ronde parce que le chapiteau la commandait. Le rond est naturel sous le chapiteau parce que les gradins fonctionnent de façon concentrique. Je respecte le chapiteau ainsi que les gradins et les allées destinées au public. Tout ça c'est nécessaire. Je ne peux donc y toucher et faire tout ce que je voudrais. Le reste, c'est-à-dire l'espace ordinairement réservé à la piste et aux coulisses, je souhaite l'occuper à ma guise et c'est ce que je fais. Le Cirque du Soleil avait déjà, en 1990, la réputation d'offrir un mélange de cirque et de théâtre, alors je ne me suis pas gêné pour garder la piste au centre du chapiteau et mettre une scène à la place des coulisses. Puis j'ai fait une rampe dans le but de relier les deux. L'objectif était d'augmenter l'aire d'évolution des artistes afin de permettre de *nouvelles expériences* (En entrevue, 6 juin 1997).

En joignant une scène à la piste, Crête visait par conséquent à accroître l'espace de jeu des artistes et à favoriser les expérimentations, d'où sans doute le titre du spectacle : *Nouvelle expérience*. C'est donc dire que les recherches sur l'espace sont au cœur des préoccupations des nouveaux cirques. Elles ont, d'une part, conduit Éloïse sur tous les terrains, y compris sur les planches des théâtres. Elles ont, d'autre part, amené le Cirque du Soleil à redécouvrir, en 1990, la cohabitation de la scène et de la piste. Cette cohabitation perdure depuis cette année charnière pour la troupe, car les scénographies des productions *Saltimbanco* (1992), *Alegría* (1994), *Quidam* (1996) et *Dralion* (1999)

comportent, elles aussi, à la fois une scène et une piste<sup>21</sup>. Ces scénographies constituent des laboratoires de recherche destinés à mettre à l'épreuve les disciplines du cirque dans une aire agrandie et métissée, servant les membres de la troupe du Soleil dans leur quête d'un cirque nouveau. Toutes veulent, en outre, *cesser de ne rien dire* et véhiculer des idées. Cette dernière assertion mérite quelques éclaircissements ; un coup d'oeil sur la scénographie de *Quidam* va servir à faire toute la lumière nécessaire.

Le spectacle *Quidam* (1996) était présenté sur une piste ronde rotative. La piste tournait, mais ce n'était pas là la seule modification apportée à l'espace. Les gradins étaient disposés sur les trois quarts de la piste, le quatrième quart étant occupé par une scène inspirée de la forme d'un diamant dont la pointe venait se fondre dans la piste. L'ensemble était surplombé d'un téléphérique (Illustration 14) servant aux déplacements des artistes. Mais quelles idées pouvait véhiculer un tel espace? Qu'évoquait-il au juste?

Afin de créer *Quidam*, explique Crête, on s'était imaginé un inconnu qui était supposé prendre un autobus, un avion ou un train, mais décidait de n'en rien faire. Son choix allait peut-être changer sa vie. Qu'allait-il alors se passer? Qui notre inconnu rencontrerait-il? N'allait-il pas poser un geste aux conséquences imprévisibles? Voilà l'idée de base qui était à l'origine du concept de *Quidam* (En entrevue, 6 juin 1997).

Ainsi le point de départ de la production *Quidam* était l'histoire fictive d'un individu sans identité qui devait prendre une décision,

---

<sup>21</sup> La scène et la piste sont le plus souvent à la même hauteur, ce qui rend le métissage encore plus complet.

laquelle le ferait probablement dévier de sa route. Mais comment cette simple histoire pouvait-elle influencer la scénographie d'un spectacle? Qu'est-ce qui, dans l'aire de jeu de *Quidam*, rappelait cet étranger dont le sort dépendait d'un choix de direction? Crête a répondu à ces questions.

Dans *Quidam*, piste et scène étaient à la même hauteur parce que nous avons besoin d'un effet de profondeur. Si nous avions fait monter en pente la scène, comme pour *Nouvelle expérience*, tous les personnages du spectacle auraient été parfaitement visibles. En la laissant droite et à la même hauteur que la piste, des personnages semblaient plus éloignés que d'autres. Certains spectateurs ne les voyaient qu'à peine. De cette façon, nous donnions l'impression que les personnages arrivaient peut-être d'un lointain voyage. Et la piste était tournante justement pour illustrer le changement possible de direction. Cette sélection infinie d'orientations nous avait fait développer une espèce de lieu public ou transitoire où se prennent des décisions, une gare de départ avec plusieurs voies disponibles. C'est comme ça qu'est apparue la structure métallique sur rail construite au-dessus de la piste, une sorte de téléphérique (En entrevue, 6 juin 1997).

La scénographie de *Quidam*, bien que peu ordinaire, n'avait ainsi pas été pensée pour éblouir la galerie avec des effets technologiques tape-à-l'oeil. Sa conception avait plutôt été dictée par une soif de transmettre des idées. Elle proposait, de plus, aux artistes un moyen inhabituel d'entrer et de sortir de l'aire de jeu à l'aide du téléphérique qui représentait un atout majeur.

En effet, lors d'une représentation de cirque traditionnel des manoeuvres viennent généralement en piste pour monter les appareils acrobatiques avant l'exécution d'un exercice et les démonter ensuite pour laisser la place au numéro suivant. Le rythme des représentations s'en trouve dès lors souvent brisé et il en résulte des temps morts. Grâce au téléphérique de *Quidam*, les artistes arrivaient dans l'aire de jeu sur leur appareil et en ayant déjà commencé leur performance. Leurs trapèzes, cordes volantes ou autres étaient accrochés aux rails du téléphérique qui amenait les artistes jusqu'au milieu de l'aire de jeu puis les ramenait en coulisse, une fois leurs exploits accomplis. Le montage et le démontage des appareils ne se faisant plus à vue, comme c'est la tradition, mais en coulisse, le téléphérique éliminait les pauses ennuyantes et améliorait la dynamique des représentations.

Le téléphérique de *Quidam* répondait à un double objectif : faire entrer et sortir de façon originale et plus efficace les artistes ainsi que renforcer l'idée de base à l'origine du concept du spectacle. « C'était une volonté très claire, dès le départ, confirme Crête : le projet de faire entrer et sortir les artistes d'une manière différente et l'idée à l'origine du spectacle devaient se recouper » (En entrevue, 6 juin 1997).

Innovation et tradition devaient pareillement se rencontrer : la scénographie de *Quidam* se voulant novatrice, mais pas complètement détachée de la tradition puisqu'elle conservait la piste centrale circulaire. Cette piste était toutefois combinée à une scène, l'espace hybride ainsi conçu rappelant l'ancienne combinaison du Royal Circus, du Royal Amphitheatre of arts, de l'Amphithéâtre Franconi, des trois cirques Olympique ou de l'Art Pantheon.

Cela dit, espaces frontal et circulaire s'opposent généralement. En les mettant en relation, le Cirque du Soleil a produit une sorte d'oxymore. Dans le dictionnaire Larousse, on définit l'oxymore comme une « figure de style qui réunit deux mots en apparence

contradictoires ». Si l'on transpose pour l'objet qui nous concerne, nous comprendrons que l'oxymore consiste ici à associer deux espaces antagonistes. Il en résulte un choc, une confrontation qui pourrait peut-être forcer à faire un choix. Est-ce l'espace frontal ou circulaire qui se prête le mieux aux disciplines du cirque? Puisque le Cirque du Soleil répète l'expérience de la cohabitation de la scène et de la piste depuis 1990, on pourrait en déduire que ses artistes n'ont pas encore fait leur choix ou qu'ils ont décidé de rester en gare, à la croisée des chemins, c'est-à-dire quelque part entre scène et piste.

Cette décision de rester à la croisée des chemins m'amène directement à reparler de l'intérêt que porte le Cirque du Soleil aux places publiques et aux ronds points où se rencontrent les gens, les cultures, mais aussi les genres artistiques. N'est-ce pas justement de cela dont nous entretenent les scénographies du Cirque du Soleil? L'exemple de *Quidam* ne vient-il pas confirmer cet attrait de la troupe pour les carrefours? Le téléphérique ne serait-il pas la métaphore des voies multiples qui s'offrent aux cirques d'aujourd'hui?

Sur les rails de ce téléphérique, les artistes du Cirque du Soleil se croisent comme les disciplines qu'ils pratiquent. Il en résulte la naissance d'un espace et d'un spectacle hybrides. Cette hybridité ne devrait pas être déconcertante puisque, plus particulièrement depuis le début du siècle, on constate le décroisement des genres artistiques.

À travers l'histoire, les genres artistiques ont tenté de se définir et de trouver leur spécificité. C'est ainsi qu'un soi-disant cirque *pur* s'épanouissait dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, au moment même où on commençait plus sérieusement à annoncer la mort du genre. C'est en outre ainsi que le théâtre s'est retrouvé un temps complètement prisonnier du texte et de son auteur. À force de tendre vers une de leurs caractéristiques, le cirque et le théâtre s'enlisaient.

Depuis les années 1920 environ, un vent de renouveau souffle. Les arts se rencontrent, se confondent, s'allient, s'emmêlent, se fécondent. Max Herrmann-Neisse écrivait déjà dans un article en 1922 : « [D]ans le Berlin actuel, les théâtres font du cirque, les cirques des variétés, les variétés à nouveau du théâtre et les cabarets un grand magasin de tout cela, tout sauf du cabaret » (Cité dans Lorang, 1983 : 20).

Afin de se renouveler, genres et formes artistiques ont ouvert leurs frontières et permis les échanges. Ils ne sont plus restés fidèles aux conventions qui les caractérisent. Profondément éclectiques, les arts du XX<sup>e</sup> siècle font des emprunts si nombreux que leur identité semble se perdre. De sorte que nous nous retrouvons devant la difficulté de définir des écoles, de dégager des pratiques. C'est ce qui se produit avec les nouveaux cirques, mi-théâtres, mi-cirques.

Face à ce problème de définition, Scarpetta propose la notion d'esthétique de l'impureté. La période qui s'ouvrirait actuellement, selon lui, serait celle de la corruption des arts. Nous entrerions, explique-t-il, dans une phase de confrontations, de « métissages, de bâtardises, d'interrogations réciproques, avec des enchevêtrements, des zones de contact ou de défi [...], des heurts, des contaminations, des rapt, des transferts » (Scarpetta, 1985 : 20). Tous les arts se confronteraient, se consulteraient, se sonderaient et se scruteraient afin de raviver leurs forces, réparer leurs faiblesses, stimuler leurs pouvoirs, élargir leurs horizons, etc. Bref, de véritables arts bâtards seraient en train de se profiler, des arts inclassables. Tout se passerait comme si, après la « pureté » des arts, « succédait l'ère de l'ambiguïté, de l'équivoque, du trouble » (Scarpetta, 1985 : 380). Avec toutes ces correspondances, ces relations, ces excommunications, « ce serait en fait toute une esthétique de l'interaction des arts qu'il conviendrait d'élaborer », poursuit Scarpetta (1985 : 20).

C'est en tout cas dans cette optique que doivent être étudiés les spectacles des nouveaux cirques et plus précisément, pour l'instant, les scénographies du Cirque du Soleil. Si les arts du XX<sup>e</sup> siècle se mêlent, récupèrent des éléments qui leur sont étrangers et résultent d'un alliage, qu'on ne s'étonne pas, en effet, de l'espace hybride imaginé par le Cirque du Soleil. Qu'on ne se surprenne pas non plus que cette configuration hybride ait déjà été tentée auparavant. Ces retours en arrière, qu'ils soient conscients ou inconscients, sont fréquents de nos jours. Le Cirque Plume revient, pour sa part, à des espaces qui s'inspirent de l'Antiquité.

### *L'Antiquité et les scénographies du Cirque Plume*

Au premier chapitre, j'ai mentionné que le Cirque Plume avait présenté son *Spectacle de cirque et de merveilles* dans les Arènes de Lutèce, à Paris, en 1988.

[Or, l]édifice qui porte traditionnellement le nom d'« arènes de Lutèce » est en réalité un amphithéâtre à scène, c'est-à-dire un vaste lieu de spectacle en plein air permettant de donner des représentations de théâtre, de mime, de danse, aussi bien que des jeux de l'arène, tels des chasses, combats de gladiateurs ou d'animaux [...] (Pérouse de Montclos, 1994 : 310).

Partant, il s'agit de ce que A. Grenier qualifie de théâtre-amphithéâtre. En présentant une de ses productions nouveau genre dans un tel théâtre-amphithéâtre construit au I<sup>er</sup> siècle, les Plume ont mélangé cirque et théâtre ainsi que passé et présent.

Et ce, les Plume l'ont fait à, au moins, deux reprises. Ils ont en effet aussi donné leur spectacle *Toiles* dans une aire de jeu semblable à celle d'un théâtre romain antique aménagée sous un chapiteau de cirque traditionnel. Plus précisément, sous le chapiteau de *Toiles*, à la manière d'un théâtre romain antique, la figure de l'orchestre (*orchestra*) ainsi que celle des gradins (*cavea*) formaient un demi-cercle en face duquel se trouvait une large scène (*scaena*). Cependant, l'orchestre, au lieu de recevoir les sièges des spectateurs de marque, comme c'était la coutume dans les théâtres antiques, servait d'espace de jeu aux artistes de Plume<sup>22</sup>. Quant à la scène, elle était surtout occupée par les musiciens. La scénographie rappelait en somme un théâtre romain antique sans en être tout à fait un (Illustrations 15 et 16). Étant donné que cet espace théâtral ancien avait été érigé sous un chapiteau actuel, nous avons donc bel et bien affaire, une fois encore, non seulement à un amalgame de cirque et de théâtre, mais aussi à un mélange d'archaïque et de récent.

Suite à ce qui a été dit précédemment, on comprend que le cirque Plume s'inscrive dans le même courant de métissage des genres que le Cirque du Soleil. Cependant, nous ne saisissons pas comment les Plume se sont retrouvés à proposer du nouveau en faisant appel à l'ancien. Afin de tenter une explication, il faudra encore scruter les arts actuels et constater leur penchant à marier les époques. Dans son livre *Déjà vu. Post et néo-modernisme : Le retour du passé*, Félix Torres écrit : « Partout, au fond, l'ancien, loin de s'évanouir, coexiste avec le nouveau, ou plutôt se combine avec lui dans un mélange qui peut étonner, détonner, choquer, mais qui n'en existe pas moins » (1986 : 153)...

Nous serions, ajoute Torres, en pleine « jubilation qui n'exclut aucun registre, qui brasse indistinctement toutes les époques et toutes les références » (1986 : 257). Il y a « infiltration du passé dans un présent en devenir » (Torres, 1986 : 19). Or, le

---

<sup>22</sup>Peut-être que les Plume avaient voulu, par là, agrandir, à l'instar du Cirque du Soleil, leur aire d'évolution...



courant post-moderne, apparu dans les années 1970, donc juste avant la venue des nouveaux cirques, a justement cette particularité d'inventer en s'appuyant sur le passé, contrairement au mouvement moderne<sup>23</sup> qui, lui, rejetait toute filiation.

Au début du siècle, les *modernes* rejetaient en bloc le déjà vu, repartaient à zéro, revenaient à la page blanche. Considérant les traditions comme des boulets qu'il faut traîner et qui entravent la liberté, les modernes refusaient toute forme d'héritage et déclaraient la guerre à l'Histoire.

Avec les post-modernes, nous assistons ensuite à une reconsidération de l'Histoire, dorénavant perçue comme un moyen d'éclairer le présent. Les post-modernes admettent qu'on ne peut se détacher du passé, en faire complètement abstraction. Aucunement amnésiques, ils inventent à partir de la tradition, leur mémoire vivante.

C'est dans des eaux plus apaisées, mêlant désormais passé et présent, qu'il semble que nous soyons rentrés, une fois achevée la trouée violente et indispensable de la destruction-crédation moderne. Réconciliés avec l'Histoire, nous avons accompli par là même le deuil d'un avenir de rupture, sinon de l'idée de futur elle-même. La frontière d'un futur neuf étant fermée, nous vivons au présent. Un présent qui s'ouvre à toutes les dimensions et directions [...] (Torres, 1986 : 16).

Autrement dit, si les modernes niaient le passé, voire l'annihilaient, les post-modernes, eux, se sont réconciliés avec lui

---

<sup>23</sup>Ne pas confondre avec le cirque *moderne* traditionnel. Pour ma part, j'emploie le terme *moderne* pour distinguer le cirque né au XVIII<sup>e</sup> siècle du cirque antique.

et le réhabilitent en vrac. Cela ne signifie pas pour autant qu'ils veuillent retourner en arrière par nostalgie d'une époque révolue. Ce ne sont ni des archéologues, ni des passéistes. Ils utilisent plutôt le passé sans contrainte, l'actualisent avec beaucoup de liberté. Ils y font référence, le questionnent, le critiquent, le transcendent. Ils retournent en arrière uniquement pour mieux bondir ensuite vers l'avant.

Ce post-modernisme s'est d'abord manifesté en architecture par le recyclage de bâtiments d'époque pour l'érection de nouveaux édifices, par la conservation de vieux éléments de construction (poutres, fondations, linteaux...) dans un décor inventif, par l'élévation de gratte-ciel équipés d'arcades gothiques, de colonnes grecques ou que sais-je encore. Cette volonté d'unir les époques montre un désir d'harmoniser l'architecture avec son milieu et va de concert avec la multiplication des programmes de sauvegarde du patrimoine, de mise en valeur d'édifices historiques, de protection des vieux quartiers, etc.

Depuis quelques années, c'est un spectaculaire flash-back que propose l'architecture dite notamment, post-moderne. Du déjà vu qui infiltre notre présent, elle offre d'emblée le meilleur exemple, sinon le plus tapageur. Mode sans conséquence? Fièvre réactionnaire? Elle signale plutôt un retournement de perspectives bien plus large : regain du classicisme, réévaluation de l'École des Beaux-Arts, prise en compte de la ville et de son histoire... (Torres, 1986 : 25).

Cela dit, sans qu'on les associe toutes forcément au courant post-moderne, d'autres disciplines artistiques tels le stylisme, la musique, la littérature, le théâtre et le cirque sont enclines, elles aussi, à jeter un pont entre passé et présent. Les concepteurs de

mode s'inspirent du Moyen Age, de la Renaissance ou du mouvement hippie! Ils réinterprètent les tenues vestimentaires d'autrefois et les repensent selon le goût du jour. En musique, le même phénomène se produit. C'est la vogue des *revivals*, des opéras ou pièces folkloriques chantés sur fond de rock, des réarrangements de lignes mélodiques empruntées à des compositeurs classiques, des raps construits à partir d'échantillons de mélodies traditionnelles greffés sur d'autres airs méconnus. En littérature, également, on assiste à un engouement pour les récits historiques et épiques. On constate un goût pour la citation, voire pour l'intertextualité. Le cinéma, lui, multiplie les *flashs-back* et *remakes* (*Titanic*). Sinon, il imagine des futurs possibles inspirés de l'histoire (*Blade runner*, *Le Cinquième élément*). Quant aux metteurs en scène réputés les plus avant-gardistes, ils reprennent des oeuvres anciennes. On observe chez eux une certaine fascination pour les Shakespeare<sup>24</sup> ainsi que pour les tragédies grecques<sup>25</sup>, par exemple.

Pour éviter une méprise, j'insiste sur le fait que les artistes et les oeuvres dont il est question ici ne relèvent pas tous du courant post-moderne. Tous, par contre, ont pris des libertés vis-à-vis du passé. Ils en ont offert une nouvelle lecture, une autre interprétation. Dans certains cas, seules des bribes du passé ont été ramenées ou ont servi de source d'inspiration ou germe de départ. Bref, « l'engouement pour hier est général et multiforme » (Torres, 1986 : 9).

---

<sup>24</sup>Peter Brook a monté *Le songe du nuit d'été* en 1972. En 1988, au Québec, trois pièces de Shakespeare furent montées par Jean Asselin qui a présenté le *Cycle des rois* (formé de *Richard II*, *Henry IV* et *Henry V*) ; Alice Ronfard qui a monté la *Tempête* et Robert Lepage qui a proposé *Le songe d'une nuit d'été*. Séduit également par l'oeuvre de Shakespeare, Giorgio Strehler a mis en scène au moins une douzaine de ses pièces : *Richard II* (1948), *La tempête* (1948 et 1978), *La mégère apprivoisée* (1949), *Richard III* (1950), *Macbeth* (1952) *Jules César* (1953), *Coriolan* (1957), *Le Jeu des puissants* (1965, adaptation d'après *Henry VI*), *Le roi Lear* (1972). Sans compter Ariane Mnouchkine qui a, elle aussi, été charmée par Shakespeare avec *Richard II* (1981), *La nuit des rois* (1982), *Henri IV* (1984).

<sup>25</sup>Julian Beck et Judith Malina du Living Theatre ont réinterprété *Antigone* de Sophocle (1967). Antoine Vitez a fait revivre *Andromaque* (1971) et *Phèdre* (1975) de Racine ainsi qu'*Électre* (1966, 1971, 1986) de Sophocle...

L'heure est simultanément à l'exploitation des formules connues et à la recherche patiente - ou désordonnée - de voies inédites (Bablet, 1975 : 260).

Après avoir reconnu un certain enthousiasme des artistes d'aujourd'hui pour les choses d'hier, nous nous expliquons mieux les scénographies du Cirque Plume qui témoignent, pourrait-on dire, d'une mémoire collective. Mais pensons-nous, où est passée la traditionnelle circularité du cirque? Chez Plume, comme chez Éloïze, elle demeure dans l'esprit. Le public la devine non seulement dans le demi-cercle de l'aire de jeu, mais aussi dans la forme des Arènes de Lutèces (*Spectacle de cirque et de merveilles*) et dans celle du chapiteau (*Toiles*). C'est donc aussi, dans le cas de Plume, le bâtiment, le lieu architectural qui suggère le rond. En conséquence, que se passerait-il si ce même lieu architectural changeait de forme? Le spectacle romprait-il dès lors de façon définitive avec la tradition du cirque? Puisque Archaos a déjà transformé son chapiteau, voyons ce que cela a donné.

### *Les chapiteaux d'Archaos*

Jusqu'à présent, notre attention s'est portée sur l'espace scénographique des nouveaux cirques. Dans le cas d'Archaos, espace scénographique et chapiteau seront maintenant considérés. Deux exemples serviront à démontrer qu'Archaos tantôt garde la piste traditionnelle et change le chapiteau, tantôt transforme à la fois le rond et la tente.

Le premier exemple est celui des spectacles *Chapiteau de cordes* (1987) et *Chapiteau de cordes II* (1988) auxquels j'ai fait allusion au chapitre précédent. Pour ces productions, le Cirque Archaos avait conservé la piste ronde traditionnelle européenne, mais avait modifié la tente. *Chapiteau de cordes* et *Chapiteau de cordes II*

étaient, en effet, tous deux offerts sous un chapiteau<sup>26</sup> hémisphérique en cordes, une structure de 30 mètres de diamètre et de 15 mètres de hauteur qui se présentait telle une toile d'araignée géante (Illustration 17).

La circularité de la piste faisait en sorte que *Chapiteau de cordes* et *Chapiteau de cordes II* restaient attachés à la tradition. Cependant, la tente, elle, dont le rôle consiste d'ordinaire à protéger le public et les artistes des intempéries et à empêcher les gens du dehors de voir les spectacles sans payer leur place, était ici de facture différente et de fonction originale. Plutôt que de coton ou de plastique, la tente de *Chapiteau de cordes* et *Chapiteau de cordes II* cessait d'être un simple abri<sup>27</sup> pour servir à la fois d'instrument et de support au jeu des artistes. Elle remplissait une fonction ludique. Suspendus aux cordages, les artistes lançaient des cris, grimaçaient, réalisaient quelques tractions ou gesticulations. Rappelaient-ils des mouches prises au piège dans la toile d'araignée? Prisonniers du filet, voulaient-ils montrer qu'ils avaient été faits captifs par le cirque dont le chapiteau pouvait être le symbole? Les spectateurs figuraient-ils alors des proies potentielles? Connaîtraient-ils, eux aussi, l'appel de la piste? Ne pouvait-on, surtout, voir, dans la tente de câbles, la métaphore d'un lien, d'un tissage qui laisse entrer l'air, ventilant la tradition?

Chez Archaos - comme dans bon nombre de nouveaux cirques - ça ne sent plus le renfermé. « C'est le nouveau cirque, qui a fait sa mue, se débarrassant d'une vieille peau étouffante. Le chapiteau qu'Archaos dresse de ville en ville est ouvert à tous les vents, ouvert à toutes les inventions » [...] (R., 1987).

Alors que les arts de la piste semblaient vouloir se confiner dans des chapiteaux sans fenêtre, Archaos a percé des ouvertures et

---

<sup>26</sup>Il pouvait contenir 1200 spectateurs.

<sup>27</sup>Une toile amovible imperméable et tendue sur des arceaux pouvait s'ouvrir ou se fermer à la façon d'un accordéon au-dessus du chapiteau de cordes, quand le temps était à la pluie.

facilité la communication entre le milieu du cirque et son environnement. Il a ouvert une brèche permettant l'interaction du cirque avec le monde extérieur. Par ce geste, il n'a pas entièrement rejeté la tradition puisque son chapiteau de cordes était dressé au-dessus d'une piste ronde.

Cela dit, la deuxième fois qu'Archaos a transformé le chapiteau, il en a été autrement. Le chapiteau de la production *Metal clown* (1991) n'abritait pas une piste traditionnelle. Il mesurait 60 mètres de long, 40 mètres de large et 20 mètres de haut. Il n'avait pas de mât, ni de corniche et pouvait contenir 2500 personnes installées dans des gradins de part et d'autre de l'aire de jeu qui, au lieu d'être ronde, présentait une forme allongée.

Les acrobates de *Metal clown* se succédaient sur une piste-rue, un tronçon temporaire d'asphalte de 60 mètres sur 15 qu'empruntaient des camions, remorques, motocyclettes *trial*<sup>28</sup>, voitures de casse, etc. Espaces de jeux mobiles et supports à la performance, ces bolides servaient au transport des artistes et à l'accrochage des appareils (trapèze, fil de fer...). Des estrades s'ajoutaient aussi à ce décor novateur - et déroutant peut-être - dévolues aux musiciens *hard rock*, aux cascadeurs-acrobates et aux clowns bardés de tôle. Pour tout dire, *Metal clown* se présentait tel un long défilé à la fin duquel le public était invité à descendre dans la piste-rue pour fêter avec les artistes jusqu'aux petites heures du matin.

Il n'y avait pas de doute cette fois que, et la piste, et le chapiteau avaient abandonné la circularité. Pourtant, l'espace de *Metal clown* n'était pas tout à fait étranger à la tradition du cirque pour trois principales raisons.

La première est que la rue est associée à la tradition du cirque. Pensons aux banquistes qui voyageaient de ville en ville et

---

<sup>28</sup>Sorte de motocyclettes avec lesquelles on traverse des épreuves (monter des escaliers, faire des équilibres sur une roue, franchir des obstacles) sans jamais mettre les pieds au sol.

présentaient leurs tours d'adresse sur les places. N'est-ce pas, en partie, à eux que l'on doit le cirque moderne? Pensons aussi aux amuseurs publics qui animent encore les rues de cette fin de XX<sup>e</sup> siècle. N'ont-ils pas, quant à eux, participé à la venue au monde des nouveaux cirques? S'il est un endroit où les arts de la piste n'ont cessé d'être transmis d'une génération à une autre c'est bien dans la rue.

La seconde raison est que les parades sont aussi rattachées à la tradition du cirque. Encore au début de ce siècle, un spectacle de cirque traditionnel commençait par une procession, dans les rues des villes, de voitures peintes, sculptées en ronde bosse, ornées de miroirs et attelées de dizaines de chevaux caparaçonnés. Des animaux de plusieurs races, comme s'ils venaient de débarquer de l'arche de Noé, prenaient part au défilé pouvant durer plusieurs heures.

Cet événement qui sortait un temps les citadins de leur petit train-train quotidien a été presque totalement abandonné par les cirques traditionnels<sup>29</sup>. Il faut l'admettre, l'*entrée en ville* ou *tour de ville*, comme disent les circassiens, constituait une excellente réclame. Il n'y avait pas de meilleure publicité pour donner le goût aux gens de venir voir les spectacles. Si les méthodes publicitaires ont évolué avec les années, le souci promotionnel a souvent et depuis longtemps préoccupé les artistes. Déjà au XVIII<sup>e</sup> et au début du XIX<sup>e</sup> siècle, les artistes de cirque revêtaient leurs costumes d'apparat et défilaient à cheval pour recruter des spectateurs. Le cortège était précédé d'une fanfare tonitruante, en général celle de la garnison locale, qui prêtait son concours à la troupe et accompagnait les saltimbanques - accueillis comme des héros le temps de la parade - jusqu'au lieu des représentations.

Si l'on remonte encore plus loin, les jeux du cirque antique commençaient aussi par un défilé qui « partait du Capitole,

---

<sup>29</sup>Encore une preuve que la tradition change.

traversait le *Forum*, le *vicus Tuscus*, le *forum Boarium* et le *Velabrum* » (Daremberg et Saglio, 1969 : 1193). La *pompa*, tel était le nom de ce défilé, accédait au *circus* par une grande porte<sup>30</sup> de chaque côté de laquelle se trouvaient les *carceres* d'où les chars entamaient leur course<sup>31</sup>.

Avec son défilé de bolides et artistes sur la piste-rue de *Metal Clown*, le Cirque Archaos quittait donc peut-être le cercle original, mais il renouait avec les parades d'autrefois. Il produisait une sorte de synecdoque<sup>32</sup> dans la mesure où une parade est généralement une partie d'un spectacle et qu'il en faisait un spectacle entier.

Enfin, la troisième et dernière raison pour laquelle l'espace de *Metal clown* ne rompait pas entièrement avec la tradition du cirque est sa participation à la fête. Le cirque antique ne faisait-il pas partie de la sphère des jeux, ceux-ci étant des sortes de fête? Il y a moins longtemps, le cirque n'était-il pas l'attraction principale des fêtes foraines? Par ailleurs, l'arrivée d'un cirque dans une ville n'a-t-elle pas déjà coïncidé avec le début de réjouissances? En terminant *Metal clown* par une fête à laquelle artistes et spectateurs prenaient part, Archaos conservait cette dimension festive du cirque, voire la ressuscitait.

---

<sup>30</sup>C'est au-dessus de cette porte que prenait place l'éditeur qui ordonnait les jeux ou le magistrat qui les présidait. Le défilé était tel sous le règne de Néron que ce dernier dut démolir la porte pour le laisser passer.

<sup>31</sup>Tout un décorum devait être respecté. Il suffisait qu'un individu regarde de la fenêtre de sa maison le défilé, pour commettre un sacrilège. La seule chute d'un cheval pendant la procession était perçue comme un mauvais présage, et il fallait tout recommencer depuis le début. Faut-il imaginer que les Romains qui adoraient le *panem* et les *circenses* profanèrent la cérémonie pour poursuivre la fête plus longtemps? Toujours est-il qu'il fallut réglementer la *pompa* afin de prévenir les excès. Avec le temps, les Romains se sont tout de même lassés des défilés qui repoussaient en définitive le début des jeux dans l'arène. Aussi Constantin les supprima-t-il, prétextant que les cultes païens y tenaient trop de place!

<sup>32</sup>En rhétorique, la « synecdoque est une figure qui opère sur l'extension d'un terme, c'est-à-dire qu'elle exprime le tout pour la partie, la partie pour le tout » (Klein-Lataud, 1991 : 66).



Le chapiteau en forme de tunnel fait en ce sens image. Un tunnel n'est-il pas associé à tout rite de passage, à toute naissance ou renaissance? N'est-ce pas un tunnel débouchant sur la lumière que disent avoir vu en rêve des gens qui ont frôlé la mort? Au bout du tunnel de *Metal clown*, n'est-ce pas une autre vie qui attend le cirque? Pour Archaos, en tout cas, cette résurrection est rendue possible, entre autres, par une transformation de l'espace. Ses artistes s'engagent sur la piste-rue, lieu de manifestations et de réjouissances. Or, il en va sensiblement de même pour des arts scéniques contemporains.

Selon Giovanni Lista, le théâtre d'aujourd'hui a, lui aussi, développé « une passion » (Lista, 1997 : 216) pour la rue, les parades populaires et les fêtes. Les comédiens du Grand Magic Circus descendent dans la rue. Ceux du Bread and Puppet Theatre effectuent des parades dominicales. Plusieurs troupes encore se réclament du théâtre comme fête. À partir des années 1960, surtout, le théâtre se veut un acte social auquel le public participe. Il essaie de « secouer le spectateur pour l'impliquer dans l'action » (Lista, 1997 : 13). Il veut le prendre à parti, l'obliger à bouger, à se déplacer spontanément, comme dans une fête.

Le Piccolo Teatro de Milan, fondée en 1947, était déjà en faveur d'une « rethéâtralisation populaire du théâtre par la fête » (Lista, 1997 : 153). Dans *1789* (1970) d'Ariane Mnouchkine, les acteurs se mêlaient aux spectateurs pour le moment fort de la pièce qui était celui de la prise de la Bastille et qui était suivi d'une fête à laquelle tous étaient conviés. En 1982, le Nouveau Théâtre Expérimental de Montréal présentait son spectacle *Vie et mort du Roi Boiteux* dans une mise en scène de Jean-Pierre Ronfard et, pendant la pièce, les spectateurs prenaient part à un banquet qui suivait une noce.

Je note, en outre, que des transfuges d'Archaos ont fondé Halogen Bilux, une compagnie qui se spécialise dans les spectacles de rue, les défilés et les fêtes. Franz Clochard, à la tête de la troupe, est

un ancien cascadeur d'Archaos. L'année de la fondation d'Archaos, il avait changé la roue arrière de sa moto pour un treuil relié à un fil, lui-même suspendu à la coupole du chapiteau. Face contre sol, il montait vers la voûte chaque fois qu'il appuyait sur l'accélérateur. Le *punch* était donné quand, jouant du violon, Clochard, soudain, laissait dérouler son treuil et arrêta sa chute juste avant de toucher le sol.

Dans Halogen Bilux, Clochard conserve son style *destroy* pour nous donner un concert de musique rock *acide*. Lors de l'édition 1994 du Festival Parade des arts de la rue, à Nanterre, Halogen Bilux avait fait d'une bétonnière un char allégorique. Une cuve transparente de fibre de verre avait été substituée à la cuve de métal habituelle, et les musiciens se trouvaient installés à l'intérieur. Pendant que la cuve tournait, les musiciens punks, attachés avec précaution, interprétaient une musique décapante, parfois la tête en haut, parfois la tête en bas. Vêtus comme des aventuriers, ils donnaient dans l'agressivité. La bétonnière roulait et crachait sa musique par de puissantes caisses de son. Sur le toit de la cabine du char, se trouvait le chanteur qui hurlait de tout son souffle, interpellant les badauds qui se trouvaient dans la rue ou aux fenêtres des maisons pour les encourager à le suivre telles des recrues jusque sur la place où des amuseurs les attendaient. Et ça fonctionnait! Les gens se regroupaient derrière le drôle de véhicule dont les phares orientés dans plusieurs directions illuminaient à la fois les musiciens et les passants qui se mêlaient à eux pour danser, chanter et marcher vers la fête qui les délivrerait un temps de leurs soucis quotidiens. Les participants se surprenaient à oublier leurs bonnes manières et à ne plus craindre le ridicule. Ils criaient et s'amusaient sans retenue. Rue, parade et fête : les trois ingrédients y étaient.

## **Conclusion**

L'espace du cirque a connu plusieurs transformations au cours de l'histoire. Sa configuration a d'abord été celle de l'arène romaine ovale. Puis, après nombre de siècles, elle est devenue celle de la piste ronde européenne de treize mètres de diamètre. Cette dernière formule ayant fait le tour du monde, elle traversa les frontières vers les États-Unis où les Américains la multiplièrent par trois et encerclèrent l'ensemble d'un ovale qui rappelle celui de l'arène antique.

Ces espaces n'ont toutefois pas été les seuls qui ont porté le nom de cirque. Quelques autres, dont la cohabitation de la scène et de la piste, ont également parfois été ainsi baptisés. Ces derniers ont disparu en même temps que cessèrent progressivement les expérimentations spatiales dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Dès lors, seuls les espaces circulaires considérés appartenir en propre au cirque ont été conservés.

Les nouveaux cirques, eux, ont décidé de reprendre les recherches, chacun à sa manière : Éloïze a choisi d'offrir ses spectacles sur tous les terrains, le plus souvent sur les scènes des théâtres ; le Cirque du Soleil est revenu à la combinaison de la scène et de la piste ; Plume a créé des scénographies qui s'inspirent d'espaces remontant à l'Antiquité ; quant à Archaos, il est allé jusqu'à transformer le chapiteau et l'aire de jeu en lieux symboliques, métaphoriques ou synecdotiques.

Ces nouveaux cirques n'ont cependant pas fait table rase de la tradition. Dans leurs choix scénographiques, on détecte une sorte de dialogue entre le passé et le présent, un aller-retour entre la tradition et l'innovation. « [L]aisser tomber une part de l'héritage, c'est choisir consciemment ou inconsciemment d'en maintenir une autre », atteste Jean Pouillon (1977 : 208).

Les scénographies des nouveaux cirques s'inscrivent par ailleurs dans l'air du temps présent. Pas plus que les théâtres contemporains ne sont attachés au-delà du nécessaire à la scène, les nouveaux cirques ne restent confinés dans la circularité<sup>33</sup>. De la même manière que les arts contemporains subissent un métissage, les espaces privilégiés par les nouveaux cirques résultent d'un mélange. Comme l'architecture post-moderne conserve des éléments d'hier, les scénographies des nouveaux cirques sont liées à l'Histoire. Autant les troupes de théâtre actuelles descendent dans les rues, multiplient les défilés et tentent d'impliquer les spectateurs dans l'action, autant les nouveaux cirques sont attirés par les voies publiques, les parades et les fêtes.

Autrement dit, les nouveaux cirques ont en commun de nous mener sur d'autres *pistes* parce qu'ils tentent de *nouvelles expériences*, comme l'annonçait le titre du spectacle du Cirque du Soleil, en 1990. Ce qui est central, chez les tenants des nouveaux cirques, ce n'est pas la piste, mais bel et bien cette recherche propre, elle aussi, à diverses disciplines artistiques de cette fin de XX<sup>e</sup> siècle. L'emploi de plus en plus fréquent des termes *atelier, centre d'expérimentation, laboratoire* ou *studio de création* en témoigne à lui seul. Il y a encore de la place pour l'innovation. En ce qui concerne les nouveaux cirques, celle-ci touche non seulement l'espace mais aussi le contenu des représentations. Voyons sans plus tarder ce qu'il est advenu, entre autres, des animaux dans les spectacles des nouveaux cirques.

---

<sup>33</sup>Après tout, si l'on ne fait que tourner en rond, ça ne sert à rien.

ALBUM SOUVENIR

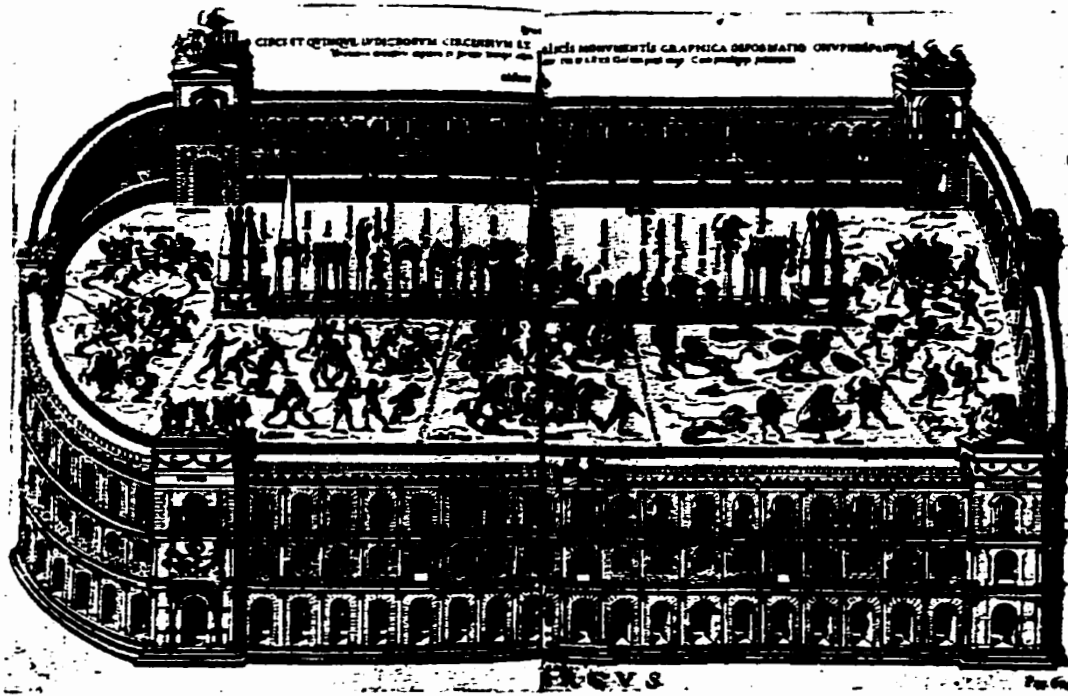


Illustration 1  
 « Gravure du XVII<sup>e</sup> siècle représentant des chasses, des combats de gladiateurs et des exercices d'athlètes dans le Circus Maximus »  
 (tirée de Jean-Claude Golvin et Christian Landes (1990), *Amphithéâtres et gladiateurs*, Paris, Presses du CNRS, p. 34-35)

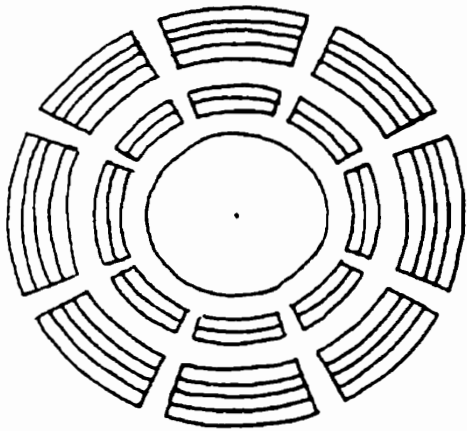


Illustration 2  
 Espace européen traditionnel  
 (dessin réalisé par l'auteur)

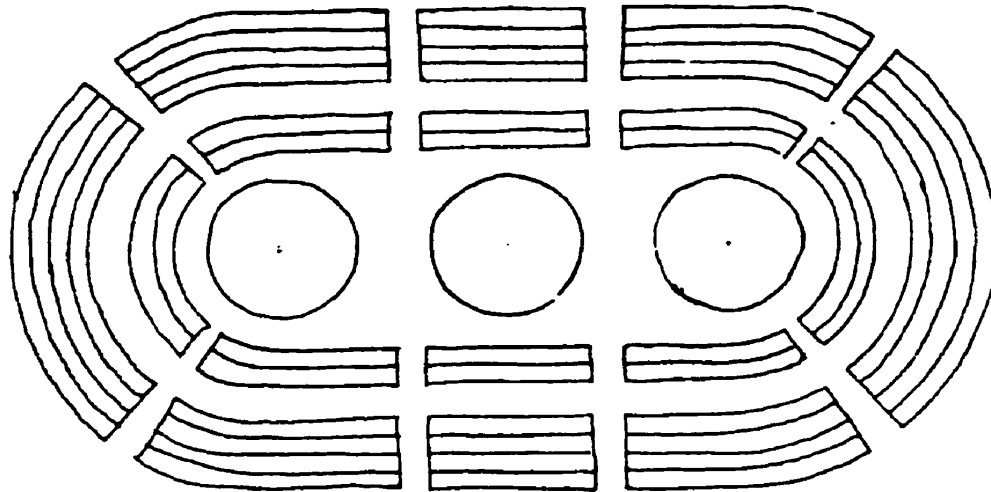


Illustration 3  
Espace américain traditionnel  
(dessin réalisé par l'auteur)

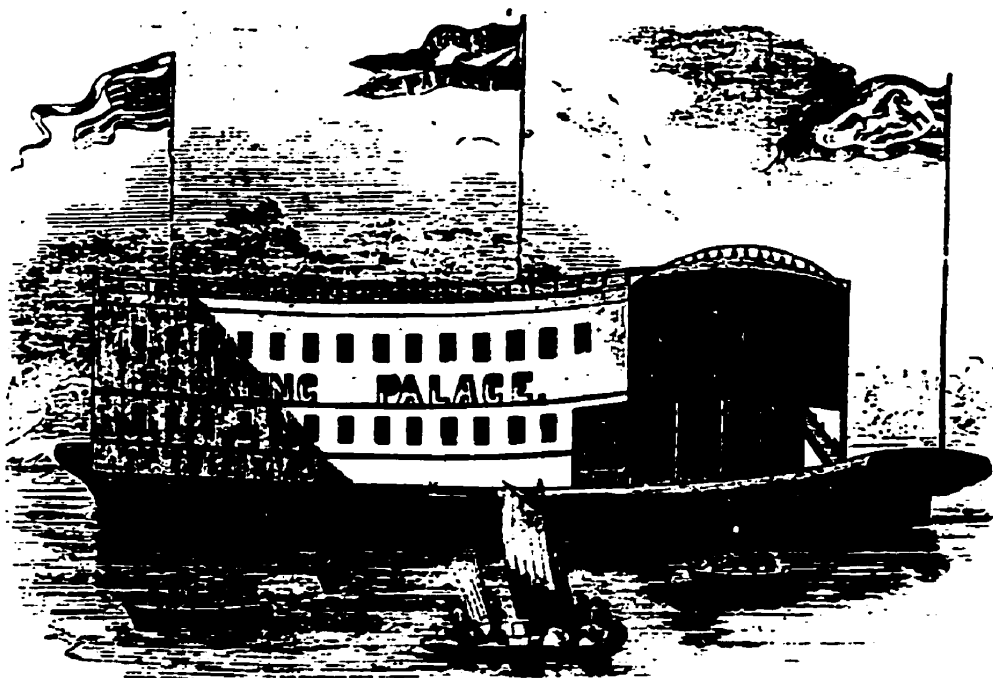


Illustration 4  
« Spalding & Roger's Floating Circus Palace, Theatre Collection, Princeton University Collection »  
(tirée de Christian Dupavillon (1982), *Architectures du cirque des origines à nos jours*, Paris, Éditions du  
Moniteur, p. 279)

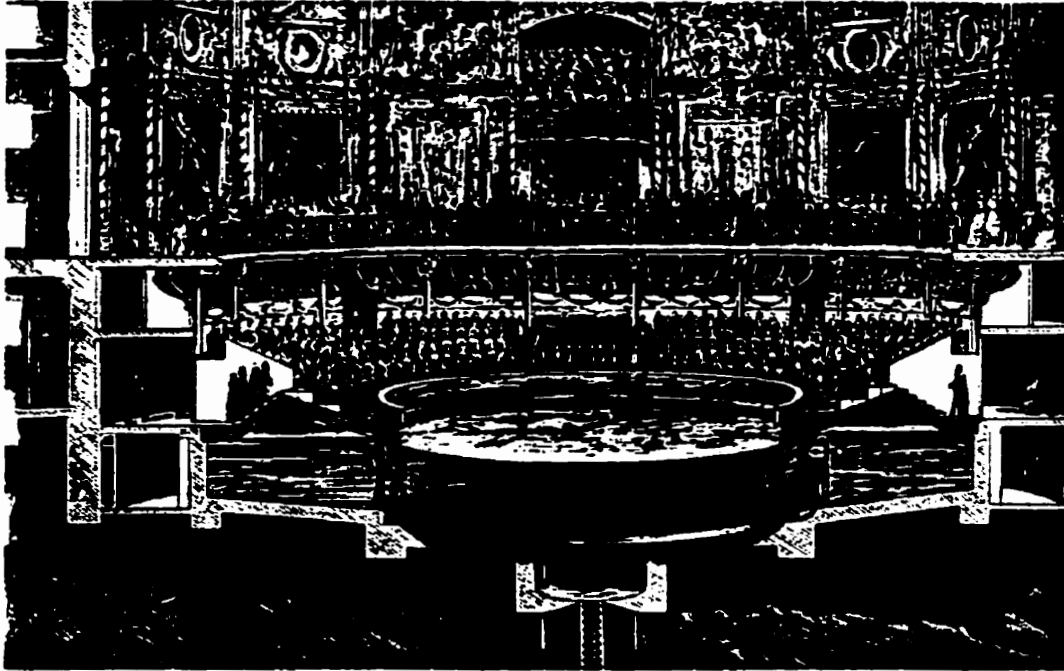


Illustration 5

« Paris, Nouveau cirque, coupe sur la piste, in *La nature*, n° 669, 27 mars 1886, collection Paul Haynon, service photographique des archives de Paris »  
(tirée de Christian Dupavillon (1982), *Architectures du cirque des origines à nos jours*, Paris, Éditions du Moniteur, p. 102)

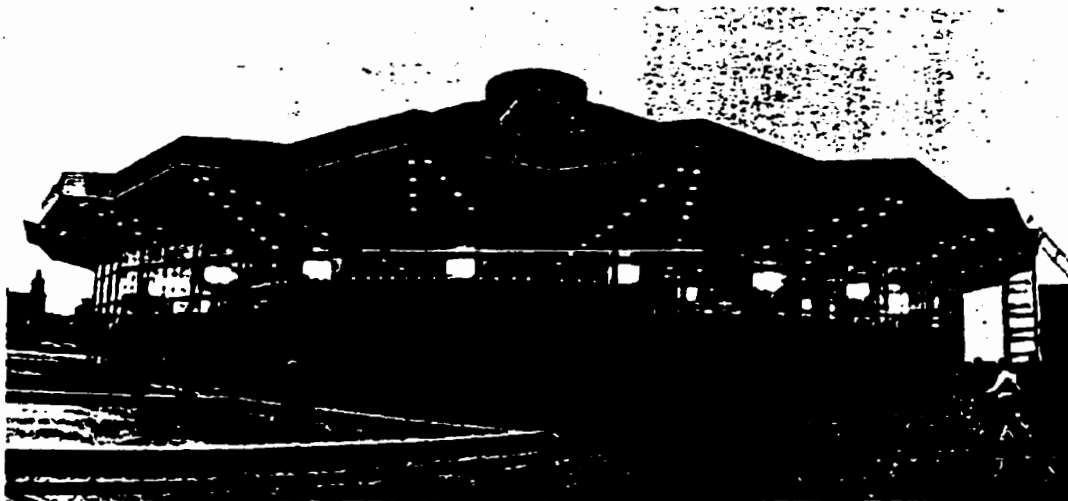


Illustration 6

« Moscou, Nouveau cirque, façade, document Vaap Avtor, Moscou »  
(tirée de Christian Dupavillon (1982), *Architectures du cirque des origines à nos jours*, Paris, Éditions du Moniteur, p. 185)



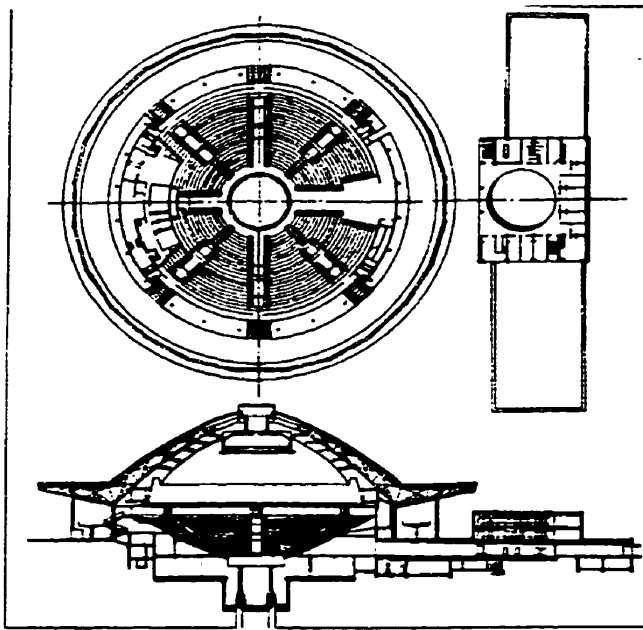


Illustration 7

« Moscou, Nouveau cirque, plan de l'amphithéâtre et coupe, document Vaap Avtor, Moscou »  
 (tirée de Christian Dupavillon (1982), *Architectures du cirque des origines à nos jours*, Paris, Éditions du Moniteur, p. 185)

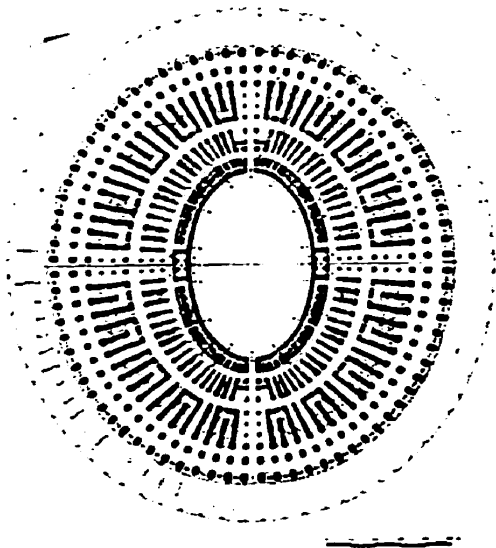


Illustration 8

« Plan du Colisée montrant la position (quart sud-est) des entrées dont la numérotation, bien conservée, est indiquée par des chiffres romains gravés au-dessus des arcs »  
 (tirée de Jean-Claude Golvin et Christian Landes (1990), *Amphithéâtres et gladiateurs*, Paris, Presses du CNRS, p. 113)



Illustration 9

« Londres, The Royal Circus, intérieur, 1795, in *Lady's Pocket Magazine*, publié par Harrisson, 1<sup>er</sup> octobre 1795, The Museum of London »  
(tirée de Christian Dupavillon (1982), *Architectures du cirque des origines à nos jours*, Paris, Éditions du Moniteur, p. 47)

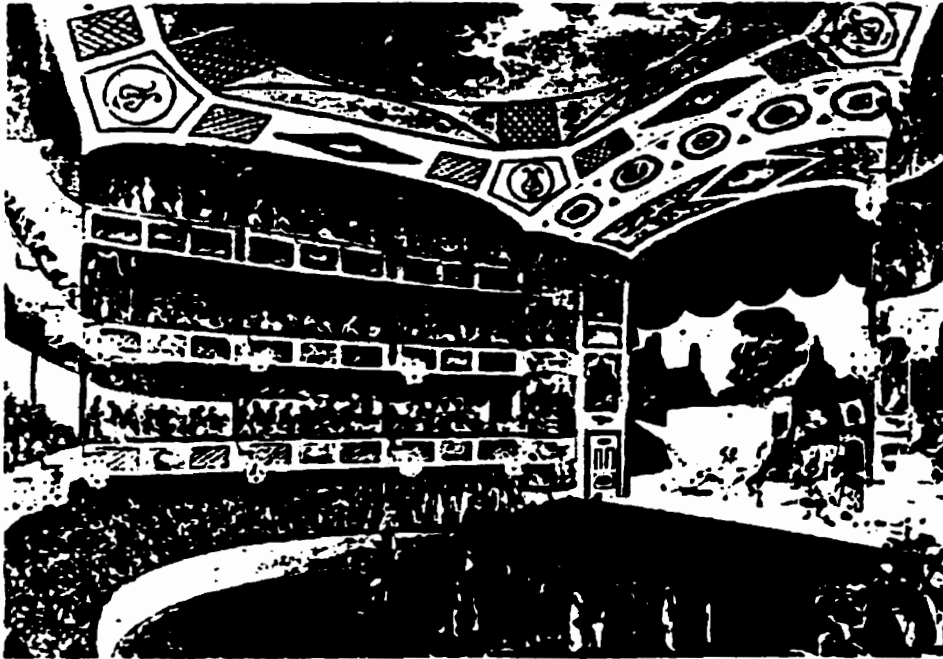


Illustration 10

« Londres, The Royal Circus, intérieur, 1809, Victoria and Albert Museum, Londres »  
(tirée de Christian Dupavillon (1982), *Architectures du cirque des origines à nos jours*, Paris, Éditions du Moniteur, p. 47)

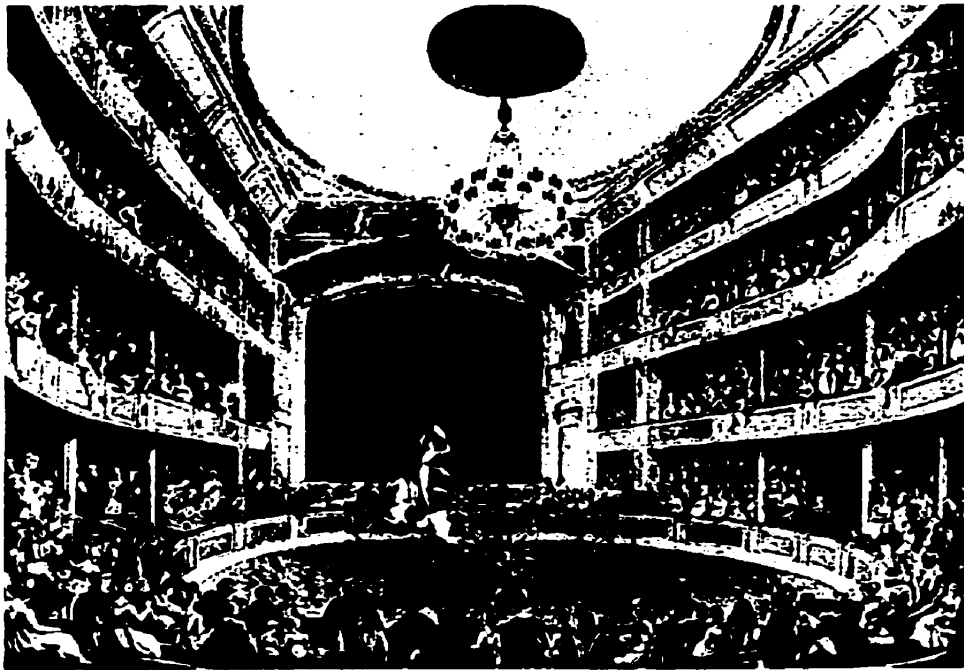


Illustration 11

« Le troisième Amphithéâtre d'Astley. (Gravure de Rowlandson. Coll. A.D.H. Coxe, Theatre Museum, Londres) »

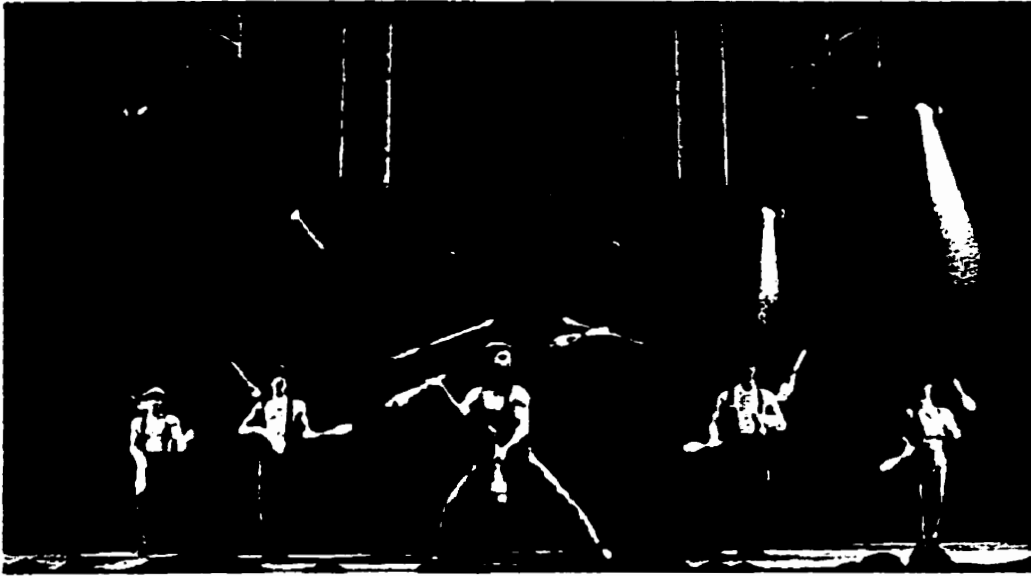
(tirée de Henry Thétard (1978), *La merveilleuse histoire du cirque*, Paris, Julliard, p. 38)



Illustration 12

« L'intérieur du premier Cirque Olympique (1815). Cependant que se joue dans la piste la fameuse pantomime « Rognolet et Passe-Carreau », les chevaux de Franconi dansent sur la scène »

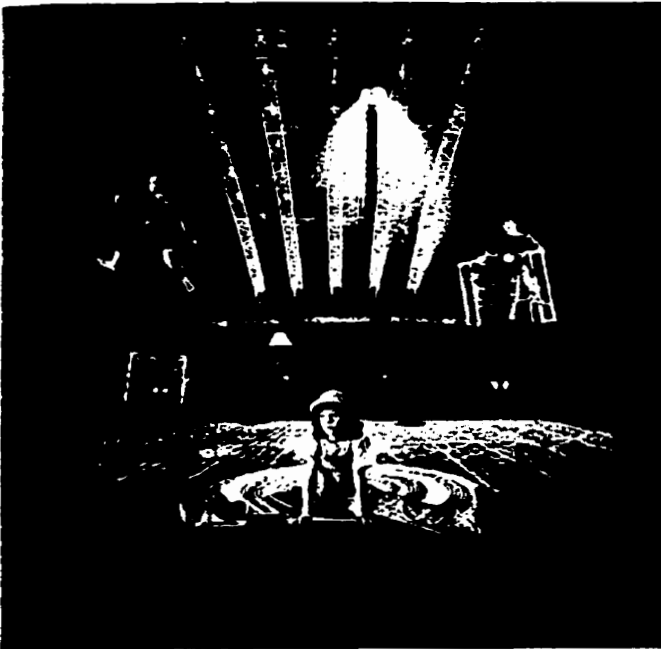
(tirée de Henry Thétard (1978), *La merveilleuse histoire du cirque*, Paris, Julliard, p. 71)



**Illustration 13**

À l'arrière-plan, les colonnes métalliques sur lesquelles sont accrochés les projecteurs évoquent les mats d'un chapiteau

(photographie prise par l'auteure, collection personnelle)



**Illustration 14**

Aperçu de la scénographie du spectacle *Quidam* du Cirque du Soleil et d'un groupe de personnages appelé La famille

(Scénographie de Michel Crête, costumes de Dominique Lemieux, photographie de Al Seib)

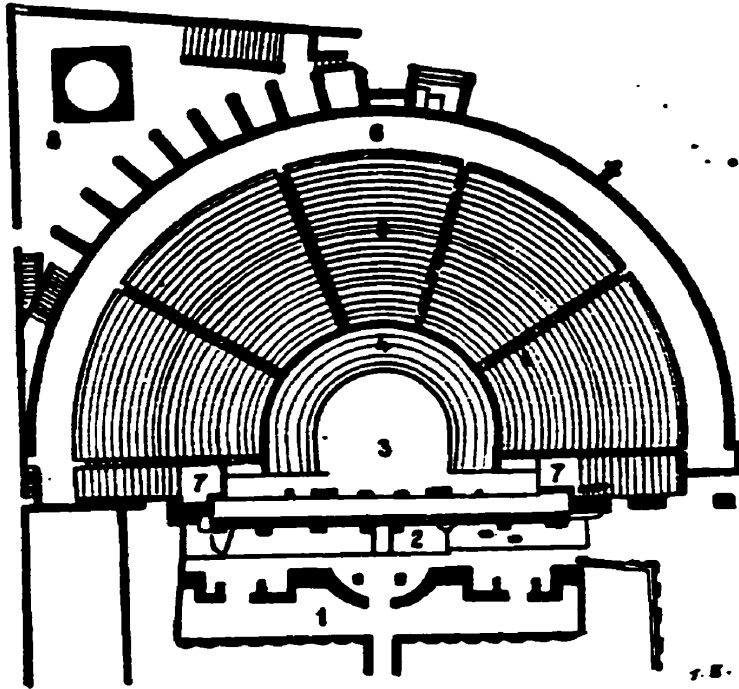


Illustration 15  
 « Plan du théâtre de Pompéi »  
 (tirée de Charles Daremberg et Edmond Saglio (1969), *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*,  
 Graz (Autriche), Akademische Druck – u. Verlagsanstalt, p. 193)

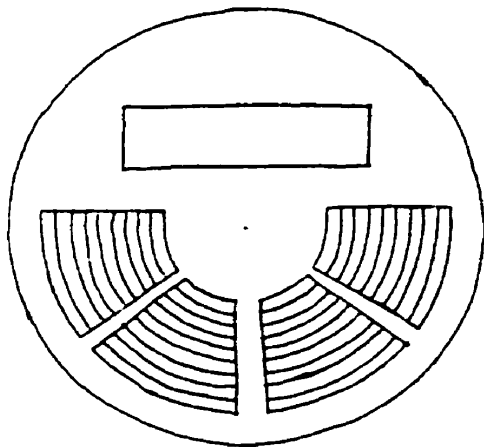


Illustration 16  
 Scénographie du spectacle *Toiles du Cirque Plume*  
 (dessin réalisé par l'auteure)

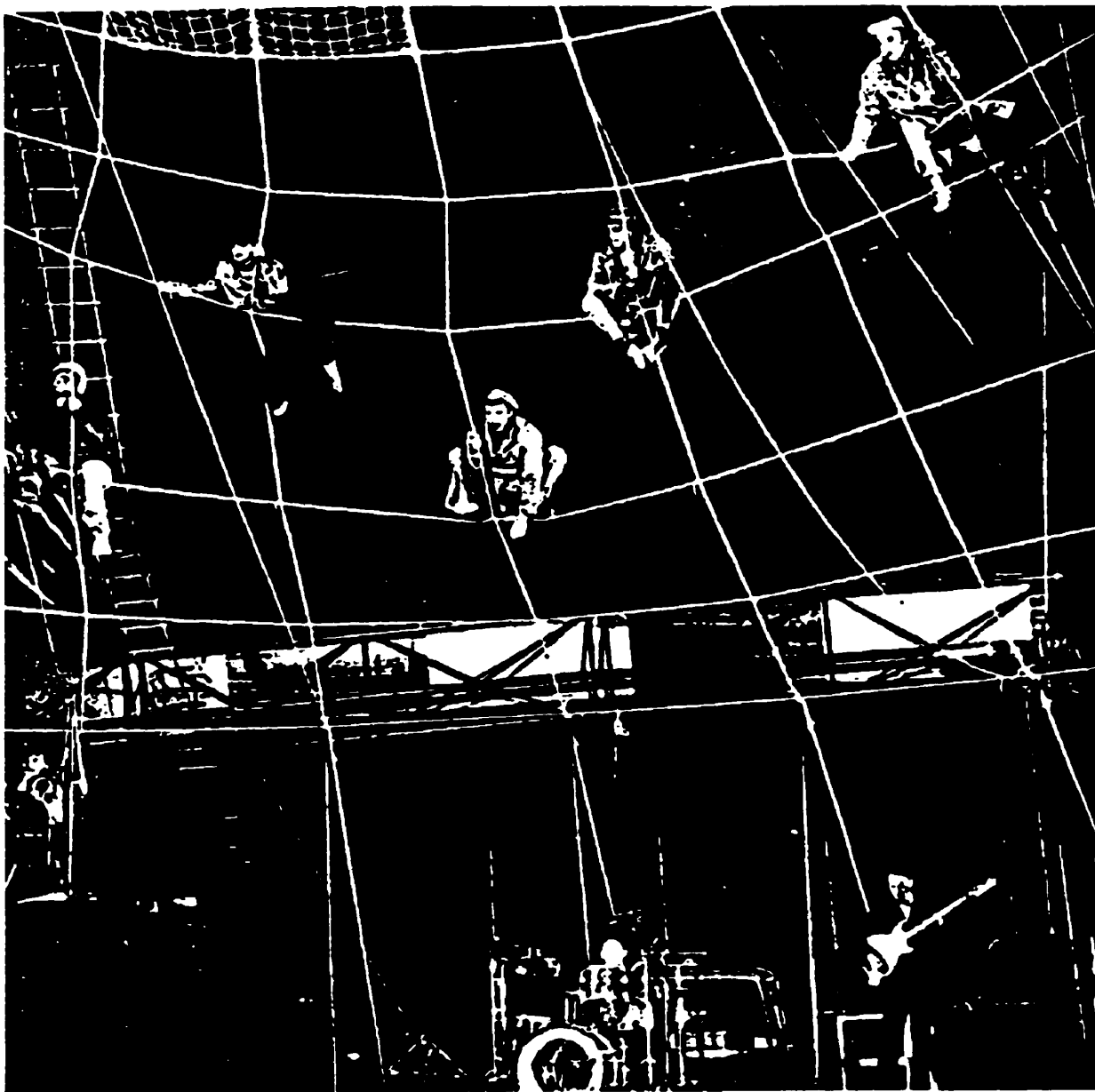


Illustration 17

Les artistes d'Archaos agrippés au chapiteau de cordes

(tirée de Roland Floutier (1989), « Les Mad-Max du cirque retrouvent Alès », *Midi Libre*, 15 février)

## **Chapitre 3**

### **BETES PAS BETES**

Ce troisième chapitre porte sur la place des animaux du cirque. Il traite d'abord du phénomène de la baisse de la quantité des bêtes au cirque traditionnel puis montre que les troupes de la nouvelle génération sont portées, quant à elles, à laisser tomber totalement les animaux, du moins ceux en chair et en os. Trois exemples confirment cet abandon presque total : celui du Cirque du Soleil qui se contente de rappeler les animaux par des masques ou des marionnettes, celui d'Archaos qui remplace la ménagerie de bêtes par une ménagerie de *fer* et celui du Cirque Plume dont les artistes évoquent, par leur jeu physique, des espèces animales.

Si ces nouveaux cirques renoncent ainsi quasi entièrement aux bêtes, quelques troupes de théâtre, tels Zingaro et la Volière Dromesko, à l'inverse, offrent des spectacles où celles-ci occupent la majeure partie du programme. Ce chapitre présente ces troupes que je qualifie de théâtres-cirques et établit quelques parallèles entre leurs spectacles et ceux des cirques traditionnels et nouveaux. Il rend compte du type particulier de dressage que les théâtres-cirques proposent et le compare à celui que pratiquent actuellement les cirques traditionnels. Pour mettre en évidence le chemin parcouru depuis l'Antiquité, le chapitre rappelle enfin le traitement fait aux bêtes à l'époque romaine.

### **La baisse de l'importance des animaux au cirque traditionnel**

Les numéros avec des animaux ont longtemps prédominé au programme des cirques traditionnels. La grande période du cirque équestre, selon Thétard, se serait étendue jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Après, la vogue du cirque-ménagerie, dont les lions furent un temps les rois, prit la relève. Introduits dans la piste moderne

dès les débuts du XIX<sup>e</sup> siècle, les lions ne connurent vraiment le succès que quelques années plus tard. Ce succès, ils le doivent, en partie, à Isaac A. Van Amburg, premier dompteur à oser entrer dans la voiture-cage de ses fauves, en 1833. Cela parut si incroyable que Van Amburg devint un héros du jour au lendemain. Il fallut ensuite attendre jusqu'en 1888 pour que des Allemands, Wilhelm et Karl Hagenbeck, inventent la grande cage centrale telle qu'on la connaît aujourd'hui et qui encercle toute la piste (Richet, 1965 : 1529). Cette innovation ayant fait le tour du monde, des lions, mais aussi des tigres, panthères, jaguars, pumas et léopards exécutèrent des mouvements d'ensemble dans des cages centrales semblables à celle des Hagenbeck. Utilisée pour la première fois en France, l'année 1890, la cage centrale arriva à Chicago, en 1893.

Cela dit, dans la piste du cirque équestre comme dans celle du cirque-ménagerie, les animaux remplirent plusieurs fonctions. D'abord, ils ont été utilisés comme support aux performances des artistes : les Krone, Schumann, Franconi, Gruss, Renz et Zerbini, pour ne nommer qu'eux, firent tous de la voltige équestre ou de l'acrobatie à dos d'éléphants<sup>1</sup>. D'autres animaux servirent de partenaires aux clowns : l'Américain Dan Rice dialogua avec un cochon qu'il surnommait Lord Byron ; le Russe Dourov amusa son public avec des chats et des rats ; l'Italien Pierantoni tira profit des maladresses d'un âne. Certaines races animales rivalisèrent en outre d'adresse avec les saltimbanques : des otaries jonglèrent avec des ballons et des anneaux ; des chiens furent d'habiles sauteurs et cascadeurs ; des ours, très populaires en Russie, montrèrent des qualités comme cyclistes, équilibristes et même patineurs artistiques ! Des spécimens de la faune furent aussi simplement exhibés pour leur rareté, leur beauté ou leur exotisme : des serpents s'enroulèrent autour du cou ou de la taille de jolies femmes ; des rhinocéros, dromadaires, chameaux, girafes ou hippopotames exécutèrent des tours de piste.

---

<sup>1</sup> L'engouement pour les troupeaux d'éléphants date, aux États-Unis, des années 1870.



Et cette liste des fonctions remplies par les animaux de cirque n'est que partielle. Ce qu'il faut retenir est que ces fonctions, ainsi que celles - surtout pour les chevaux et les éléphants - de moyens de transport et de porteurs de marchandises, attestent de l'importance qu'ont représentée les bêtes au cirque, importance qui a connu une baisse depuis quelques décennies. Si l'on compare, comme l'a fait Hotier, les programmes du Cirque Amar de 1947 et celui du Cirque Pinder-Jean-Richard de 1983, on constate cette réalité.

[C]es deux programmes sont représentatifs de l'évolution du cirque en un quart de siècle. C'est dans le domaine des animaux que la différence se fait le plus sentir. Trois numéros en 1983 : cavalerie, éléphants, fauves. Neuf en 1947 : poneys, cavalerie, phoques (otaries, sans doute), éléphants, ours blancs, exotiques, panthères, loups, lions. La moitié du programme (Hotier, 1984 : 12)!

Les historiens, tel Hotier, s'entendent généralement pour attribuer cette désertion à différentes causes dont je me permettrai de donner un aperçu. Une des raisons qui est à tout bout de champ invoquée pour justifier la pénurie des animaux au cirque traditionnel est, entre autres, la difficulté de s'en procurer. Il serait, en effet, de plus en plus compliqué de trouver et d'acquérir des animaux en santé, jeunes et obéissants.

Une deuxième raison qui est donnée est celle de la durée des périodes de dressage ou de domptage. À l'heure actuelle, tout change et évolue si vite, que les longs mois, voire les longues années de travail que nécessite la préparation d'un numéro avec des animaux paraissent moins profitables, moins rentables pour les artistes.

Dompter ou dresser des animaux coûte, il va de soi, extrêmement cher. Après les avoir achetés à gros prix, il faut les loger, les alimenter et, en cas de maladie, les soigner. Quand un cirque s'isole dans ses quartiers d'hiver, que ses artistes se trouvent au chômage et que les bêtes doivent quand même être nourries, le budget général d'une troupe en souffre considérablement. Posséder des animaux de cirque est économiquement lourd à supporter, si bien que le prétexte pécuniaire est le troisième à être invoqué pour expliquer la réduction du nombre des animaux dans les pistes traditionnelles.

Par ailleurs, si les règlements de nature politique qui régissent le contrôle des ménageries de cirque étaient plus uniformes, peut-être verrions-nous davantage d'animaux dans les pistes. Les dimensions des cages et les distances à respecter entre celles-ci sont réglementées. Les vaccins et les certificats de naissance sont obligatoires. Il faut sans cesse demander des autorisations, car les gouvernements effectuent des contrôles. Et si, au Moyen Age, des montreurs d'animaux savants, en l'occurrence de singes, n'avaient qu'à présenter leur spectacle gratis aux gardiens qui se trouvaient à l'entrée des villes pour éviter de payer leur droit de passage - ce qui donna naissance à l'expression *payer en monnaie de singe* - ceci n'est plus envisageable de nos jours. Les législations locales sont nombreuses, toutes ayant pour objet de protéger les espèces et de s'assurer des bons traitements qui leur sont donnés. Devant être rigoureusement observées, ces lois devraient rassurer le public. Pour les directeurs de cirque et les artistes, toutefois, elles représentent autant de restrictions et de complications qui varient souvent d'un pays à l'autre. On les impose avec raison, certes, mais elles sont difficiles à respecter, car il n'est pas aisé d'être au fait des lois qui sont instaurées dans chacun des pays où désire s'arrêter un cirque. Il ne faut donc pas se surprendre de voir les gens du voyage abandonner peu à peu les animaux.

La télévision est, en outre, parfois accusée (Adrian, 1984) d'être à l'origine de la désaffection du public pour les animaux du cirque. À

cause d'elle, l'intérêt pour les bêtes se serait effrité. Le public, c'est normal, se déplace plus vite s'il lui est promis du jamais vu et de l'inédit, mais est-ce uniquement cela que le public recherche en entrant sous un chapiteau? Le cirque n'est-il pas aussi le lieu où les êtres humains viennent se surpasser, vaincre leurs peurs, triompher de la nature? Un spectacle de cirque ne révèle-t-il pas, en partie, la relation qu'entretiennent ou voudraient entretenir les humains avec les bêtes? Si oui, la diminution des animaux dans les pistes des cirques traditionnels ne témoigne-t-elle pas d'une évolution de la relation entre les humains et les bêtes?

Il faut reconnaître que le contexte actuel est tout à fait particulier. C'est celui du végétarisme à la mode, de la fourrure de synthèse, des quotas de pêche et de chasse, de la zoothérapie et des groupes écologistes. En cette fin de siècle, nous sommes encouragés à respecter les écosystèmes, à protéger la faune et la flore. Ne devons-nous pas nous attendre alors au déclin des numéros traditionnels montrant des animaux dominés, mâtés, voire même parfois malmenés par les êtres humains? Les mauvais traitements que certains dompteurs et dresseurs ont quelquefois véritablement fait subir à leurs bêtes n'inquiètent-ils pas des spectateurs?

C'est en tout cas ce que pensent et craignent quelques cirques traditionnels qui, présentant encore des animaux, se sentent obligés de rassurer le public. Le Cirque des Shriners<sup>2</sup>, par exemple, mentionne dans une note ajoutée à son programme que les animaux de cirque sont généralement mieux traités que les bêtes de la plupart des jardins zoologiques (Illustrations 18 et 19). La note précise que la majorité des animaux exotiques des Shriners n'ont pas été retirés de leur habitat naturel, mais qu'ils sont nés soit au cirque, soit au jardin zoologique. Le propos est finalement renforcé par un ajout disant que les bêtes détenues par les circassiens aident généralement les humains à mieux comprendre la faune.

---

<sup>2</sup>Les Shriners achètent les spectacles de différents cirques. Sous leur bannière se produit depuis quelques années le Cirque Tarzan Zerbini qui vient régulièrement au Québec.

Voici un extrait de ce qu'on pouvait lire dans le programme 1993 des Shriners :

\* Ne laissez pas les activistes qui luttent pour les droits des animaux ruiner votre séjour au cirque. Ils sont dans la minorité et sont souvent mal informés. C'est pleinement votre droit d'être ici et nous sommes heureux de vous accueillir.

\* Cramponnez-vous à votre siège et laissez-vous divertir par les remarquables performances d'animaux et d'humains qui nous démontrent leurs talents stupéfiants (Anonyme, 1993 : 15).

En plaçant cet avis, les Shriners espèrent que les spectateurs auront bonne conscience et prendront plaisir à voir des spécimens du règne animal réaliser des tours d'adresse. Mais le fait même d'introduire dans son programme cet avis pour remettre en confiance le public ne prouve-t-il pas qu'il existe, chez une portion des spectateurs de cette fin de XX<sup>e</sup> siècle, un réel malaise par rapport aux numéros traditionnels de domptage et de dressage? Ne peut-on pas aussi déduire par là que la relation humain/animal qui y est véhiculée trouble quelque peu la paix de certaines âmes? Les précautions que prennent les Shriners le laissent supposer ; la propension des nouveaux cirques à se départir des numéros avec des bêtes en chair et en os prête à le soupçonner également. Les animaux se font rares dans les spectacles des nouveaux cirques.

### **L'absence presque complète de vrais animaux dans les spectacles des nouveaux cirques**

Peu de nouveaux cirques possèdent de vrais animaux. À ses débuts, par exemple, Archaos détenait des poules savantes. Lors d'une représentation, l'une d'elles introduisait sa tête dans la bouche d'un

artiste (Illustration 20). Au lieu du dresseur de fauve qui entre sa tête dans la gueule d'un lion, c'était donc une poule qui pénétrait la sienne dans la bouche d'un humain, son plus grand prédateur. Qui dominait l'autre? L'humain avait-il été dressé par la poule? Serait-il devenu végétarien ou, du moins, capable de voir un poulet sans le manger?

Dans le spectacle *Hop! ma non troppo* (1993) du Cirque du Docteur Paradi, un autre nouveau cirque dont je reparlerai au dernier chapitre de cette thèse, il y avait aussi un animal, un cheval. Ce dernier apparaissait uniquement à la finale pour saluer le public. Était-ce sa façon de dire adieu? Tirait-il sa révérence une fois pour toute?

Dans *No animo mas anima* du Cirque Plume, le seul vrai animal du spectacle était un chien : Zippo. Il poussait des hurlements dès que son maître entamait une pièce de saxophone, sautait quand on lui demandait de se coucher et faisait *le beau* lorsqu'on lui commandait de s'asseoir. C'était un vrai tocard qui n'écoutait pas son maître, déterminé à ne montrer son savoir-faire que lorsque cela lui plairait. Revendiquait-il des droits? Souhaitait-il qu'on ait plus d'égard pour le meilleur ami de l'homme? Qu'on arrête de le traiter comme un chien?

Ces questions en suspens peuvent à coup sûr trouver une réponse dans l'évolution de la relation entre l'humain et l'animal. Il n'y a pas vraiment de doute là-dessus : les animaux de chair et d'os ne font leur apparition dans les spectacles des nouveaux cirques que pour le confirmer. Mais que se passerait-il si ces quelques vrais animaux n'étaient plus là? Les nouveaux cirque se détacheraient-ils complètement de la tradition? Des exemples tirés de spectacles du Cirque du Soleil, d'Archaos et de Plume nous serviront encore une fois à démontrer que les nouveaux cirques, chacun à leur manière, ont tous innové en gardant un pied derrière et en posant l'autre devant.

*L'absence de vrais animaux au Cirque du Soleil*

Le Cirque du Soleil ne possède pas du tout de vrais animaux. Il se contente de les évoquer par des masques ou des marionnettes. Dans le spectacle *Alegria* (1994), par exemple, les artistes de la troupe portent des masques qui reproduisent des têtes d'oiseaux (Illustration 21) et, à la fin de la représentation, une marionnette à l'effigie d'un volatile prend son envol. Sur un ton ironique, le Cirque du Soleil a déjà exposé les motifs qui l'ont poussé à abandonner les animaux de chair et d'os. Voici comment il explique son choix :

D'abord, c'est parce qu'il n'y a pas d'éléphants ou de tigres au Canada, seulement des castors et des caribous! Pour présenter des éléphants, il faudrait qu'on s'en procure aux États-Unis. « On a pensé à faire un beau numéro de caribous et un petit numéro de castors », dit Jean David, directeur du marketing au Cirque du Soleil, « mais c'est trop long d'entraîner les castors ; de plus, la piste est en bois, vous imaginez les problèmes que ça pourrait causer! » De toute façon, dix acrobates, ça mange moins que quatre éléphants! Et on préfère fournir de l'emploi aux acrobates qu'aux éléphants américains (Moffat citée dans Boudreault, 1996 : 48).

Bien qu'il n'exclue pas la possibilité d'avoir un jour de vrais animaux, le Cirque du Soleil préfère, pour l'instant, justifier ainsi leur absence. La précédente citation révèle, en effet, sous le couvert de l'humour, pourquoi le Cirque du Soleil a renoncé *complètement* aux bêtes. Nous y comprenons qu'il trouve les animaux peu accessibles au Canada, qu'il juge trop longue la période de dressage ou de domptage et qu'il estime très élevées les

sommes à engager pour leur nourriture. Jusque-là, les arguments du Cirque du Soleil ont déjà été évoqués par les historiens. Cependant, en fin de citation, le géant du Soleil ajoute qu'il souhaite procurer du travail à des acrobates plutôt qu'à des bêtes. C'est cette dernière affirmation qui retient surtout notre attention.

Le Cirque du Soleil, je l'ai mentionné au premier chapitre, avait l'intention, dès son ouverture, de donner de l'emploi aux acrobates et de faire reconnaître ces derniers comme des artistes professionnels. Le Cirque du Soleil brûlait et brûle encore d'envie de détruire l'image des amuseurs publics sans ressource qui font des cabrioles pour *quêter* de l'argent. Il souhaite placer les acrobates au coeur de ses représentations. S'il doit y avoir des animaux, ce sera donc les acrobates qui devront les incarner par le biais des masques qu'ils porteront ou des marionnettes qu'ils manipuleront.

D'aucuns, comme Hotier, interrogeront : un cirque sans vrais animaux demeure-t-il un cirque? Afin de ne pas laisser cette question sans réponse, prenons l'exemple des jeux olympiques qui, au IX<sup>e</sup> siècle avant J.-C., comprenaient des démonstrations de lutte (pancrace, pugilat), de course à pied et en armes, de pentathlon, de course de chevaux et de chars. Petit à petit, plusieurs de ces épreuves ont disparu, d'autres les ont remplacées. Pourtant, nous ne remettons pas en doute la nature des jeux olympiques. De la même façon, aucun cirque n'est tenu de donner tous les types de numéros possibles. Nul ne pourrait se le permettre d'ailleurs.

S'appuyant sur les traditions américaine et européenne, des inconditionnels des animaux laissent néanmoins clairement sous-entendre que des troupes sans ménagerie ne sont pas des cirques. Hubert Tièche, dans *Le grand livre du cirque*, l'écrit sans hésitation : « Un cirque sans animaux n'est pas un vrai cirque » (1977 : 292). Sa position serait soutenable si l'on s'entendait pour dire que les traditions américaine et européenne sont les seules valables. Toutefois, il n'en est rien. La longue tradition orientale,

souvent négligée ou simplement méconnue, mérite, elle aussi, d'être prise en considération.

En Chine, il y a peu de numéros de dressage et de domptage. Les Chinois préfèrent évoquer les animaux en les remplaçant par des masques ou marionnettes. Rappelons-nous d'abord les masques de la « Danse du lion » (Illustration 22).

La « Danse du lion » offre un exemple aussi spectaculaire que typique de ces « Jeux de masques » de l'ancien temps où l'interprète imite un animal ou, déguisé, en prend l'apparence. Décrivant une représentation de la danse du lion sous les T'ang, Bai Juyi montre les danseurs portant de lourds masques de bois sculpté aux yeux dorés et aux crocs d'argent. Dans la version moderne, on peut voir jusqu'à quatre lions, en équilibre sur une seule boule, placée parfois sur une bascule (Minghua, 1988 : 9).

Rappelons-nous ensuite ces superbes dragons de fables personnifiés par des marionnettes que plusieurs hommes manipulent au rythme d'une musique typique au Grand cirque de Chine ou au Cirque de Pékin. À l'instar de ces troupes, le Cirque du Soleil ne produit pas de numéros de domptage et de dressage avec d'authentiques animaux. Chez lui, comme du côté du soleil levant, masques et marionnettes sont en un sens des figures métonymiques d'animaux.

Ainsi le Cirque du Soleil n'est pas étranger à toute tradition du cirque puisqu'il demeure apparenté à celle de l'Orient. Ainsi également, le Cirque du Soleil s'inscrit-il dans l'air du temps : d'une part, parce que de nombreux créateurs occidentaux contemporains se laissent fasciner par l'art oriental ; d'autre part, parce que ces mêmes créateurs connaissent depuis le début du



siècle un regain d'intérêt pour les masques et marionnettes. Attardons-nous un instant sur ce regain d'intérêt en rappelant quelques-unes des raisons qui motivent les créateurs de ce XX<sup>e</sup> siècle à exploiter les masques et marionnettes, sans pour autant prétendre que ce soit ces mêmes motivations qui animent les membres du Cirque du Soleil.

L'importance qu'accordent les créateurs contemporains aux masques et aux marionnettes est associée à une redécouverte de pratiques spectaculaires populaires, c'est-à-dire à une recrudescence de la *commedia dell'arte* italienne (Meyerhold<sup>3</sup>, Strehler<sup>4</sup>) ou du théâtre balinais (Peter Brook<sup>5</sup>). Masques et marionnettes participent aussi, en ce XX<sup>e</sup> siècle, à un questionnement sur le jeu des comédiens. Les masques forcent les artistes à trouver d'autres moyens d'expression que celui de leur visage. Il les oblige à s'exprimer avec tout leur corps. Les marionnettes, elles, servent d'exemples aux acteurs. Edward Gordon Craig (1872-1966), entre autres, a proposé la marionnette comme modèle aux comédiens dans son manifeste *L'Acteur et la surmarionnette* (1908). Il écrit :

La Marionnette est l'A.B.C. de l'Acteur. Les architectes ont Vitruve, Palladio et une douzaine d'autres ; les musiciens ont Rameau et une douzaine d'autres ; les peintres ont Léonard, Cennini et une douzaine d'autres ; les écrivains ont le Dictionnaire - et les acteurs ont la Marionnette (cité dans Plassard, 1992 : 48).

De plus, masques et marionnettes constituent des moyens divertissants et efficaces de véhiculer des propos sérieux. Cachés derrière un masque, ne sommes-nous pas plus enclins à passer des

---

<sup>3</sup> *La baraque de foire.*

<sup>4</sup> *Arlequin serviteur de deux maîtres.*

<sup>5</sup> *La Conférence des oiseaux.*

messages profonds? Par l'intermédiaire des marionnettes, n'éprouvons-nous pas moins d'embarras à dénoncer des injustices? Force est de constater, en effet, que, par le truchement des masques et marionnettes, des troupes engagées et militantes, tel le Bread and Puppet Theatre de New York, transmettent des idéaux politiques et sociaux et ce, surtout depuis les années 1960.

À l'instar de ces troupes, le Cirque du Soleil tenterait-il alors de nous dire quelque chose? En portant des masques d'animaux, ces artistes chercheraient-ils à nous faire connaître leur position concernant la relation humain/animal? La marionnette-oiseau que l'on suppose manipulée par un artiste signifierait-elle que les humains mènent toujours les bêtes comme ils l'entendent?

La réplique<sup>6</sup> d'un artiste, au début du spectacle *Saltimbanco* (1992), production qui a précédé *Alegría*, pourrait aider à répondre à ces questions. Après avoir donné les consignes de sécurité, cet artiste s'adressait aux spectateurs à peu près en ces termes : « Mesdames, messieurs et enfants, l'administration du Cirque du Soleil vous prie de ne pas nourrir les *artistes!* »

La réplique laissa d'abord les spectateurs déconcertés, les sourcils froncés. Puis, après quelques secondes d'hésitation, des sourires se lurent sur plusieurs visages. Certains avaient compris, ayant sans doute déjà lu les pancartes que l'on retrouve un peu partout sous les chapiteaux traditionnels ainsi que dans les jardins zoologiques et qui recommandent aux visiteurs de ne pas nourrir les *animaux*.

Si les artistes du Cirque du Soleil essayaient de transmettre un message, c'était donc qu'ils avaient pris la place des bêtes de cirque. Dans ce cas, s'envolant à la fin du spectacle, la marionnette-oiseau d'*Alegría* concédait peut-être simplement sa place aux humains. Mais attention! La substitution des humains aux animaux ne doit pas être comprise de façon péjorative. Au

---

<sup>6</sup>Les spectacles du Cirque du Soleil sont en constante évolution. Par conséquent, je dois dire que la réplique dont il est question a été abandonnée en cours de tournée.

contraire, ravir la place des bêtes du cirque traditionnel revient ici à leur voler la vedette. Par conséquent, le cirque équestre a été remplacé par le cirque-ménagerie qui, à son tour, a été détrôné par le cirque acrobatique.

Cela dit, la mise en effigie des représentants du règne animal n'est pas unique au Cirque du Soleil. Archaos la pratique également mais d'une autre façon, lui qui a remplacé la ménagerie d'animaux de chair et d'os par une ménagerie de fer...

### *La ménagerie de fer d'Archaos*

Pareils aux membres du Cirque du Soleil, ceux d'Archaos n'ont pas de vrais animaux. Du moins, après leurs poules savantes, ils n'en ont plus eu. Chez ces mutants de l'ère technologique, les bouteurs, camions, monte-charges, bagnoles bricolées et engins motorisés de tout acabit sont l'équivalent des bêtes de cirque et remplissent les mêmes fonctions qu'elles.

Les engins motorisés d'Archaos sont utilisés comme supports aux performances des artistes. Ainsi a-t-on vu, dans *Metal clown*, un camion-remorque tirer une structure métallique servant de soutien à un numéro de trapèze (Illustration 23) ou encore une grue télescopique maintenir l'attirail nécessaire à des exercices acrobatiques exécutés à grande hauteur. Dans *DJ 93*, une carcasse de voiture a aussi été utilisée comme appui pour des exercices de bicyclette *trial* (Illustration 24).

De même, des motocyclettes sont devenues les partenaires à part entière de boute-en-train qu'Archaos a baptisé *clowns de tôle*, personnages qui ont donné leur nom au spectacle (Illustrations 25 à 27). Les clowns de tôle font délibérément rire jaune. Portant un casque protecteur sur la tête et un carré de fer blanc ondulé sur le dos, ils envahissent la piste, se pourchassent avec des tronçonneuses, s'offrent des bombes en cadeau, font mine d'uriner

sur le public ou exécutent les pires cascades pour éviter les motocyclistes qui essaient de leur barrer la route. Les clowns de tôle sont des voyous, des délinquants, des zonards, des punks. Ils dépeignent une réalité urbaine et sauvage, celle de l'accroissement des populations, du rejet des plus faibles et de l'augmentation de la violence.

Par ailleurs, tels les animaux du cirque traditionnel, les machines d'Archaos rivalisent d'adresse avec les acrobates. Les véhicules motorisés d'Archaos réalisent des équilibres sur deux roues, des tête-à-queue et des cascades à couper le souffle.

Des bagnoles bricolées à une, deux, trois, quatre roues ou plus sont aussi simplement exhibées. Elles traversent la piste-rue de *Metal clown* et sont montrées aux spectateurs pour le plaisir des yeux ou pour la satisfaction de la curiosité (Illustration 28). Enfin, motocyclettes et poids lourds d'Archaos remplacent les bêtes du cirque - surtout les chevaux et les éléphants - destinées au transport des membres de la troupe et de leur matériel. Mais, comment les Archaosiens en sont-ils venus à échanger l'odeur de crottin des pistes modernes par celle du kérosène? Leur façon de penser mérite qu'on s'y arrête.

Les membres d'Archaos ont réfléchi sur l'origine du cirque moderne. Ils ont repensé à Astley, au XVIII<sup>e</sup> siècle et aux chevaux. Leur compréhension toute personnelle de l'histoire révèle les motifs qui les ont poussés à substituer la voltige équestre pour le rodéo mécanique. Pierrot Bidon, un des directeurs d'Archaos, fait part de son point de vue à qui veut l'entendre :

Quand Philip Astley inventa le cirque moderne, en 1770, il ne fit que réunir, dans un même spectacle, des éléments tirés de l'environnement culturel et social de son époque. La démarche d'Archaos est exactement la même. À l'époque d'Astley, le

cheval était le moyen de transport. Aujourd'hui, la voiture a remplacé les chevaux. C'est donc normal que les véhicules motorisés remplacent les animaux de la piste (En entrevue, 30 mai 1994).

Le raisonnement des Archaosiens procède apparemment par analogie. Emportés par leur propre interprétation de la tradition et n'écoutant que leur désir d'adapter les arts de la piste à un contexte nouveau, les membres d'Archaos ont substitué l'un pour l'autre deux éléments liés entre eux par une certaine parenté, à savoir les chevaux pur-sang et les chevaux-vapeur.

Aux yeux des artistes d'Archaos, les spectateurs y gagnent d'ailleurs au change, car, ainsi, le patrimoine du cirque n'est pas renié. Les Archaosiens croient effectivement dur comme fer que leurs spectacles sont plus traditionnels que ceux des Pinder ou Orfei. Les historiens, partisans du traditionalisme, comprennent le raisonnement, le conçoivent, mais ne s'y résignent pas.

C'est parce que le cheval a perdu sa valeur emblématique que certains spectacles contemporains l'ont remplacé par la moto. L'huile de vidange aurait pris la place du crottin dans notre environnement et cette mutation justifierait la disparition de l'animal fétiche dans la piste du cirque. On comprend le raisonnement même si on ne l'accepte pas complètement (Hotier, 1995 : 94).

Il est vrai que le monde change et que, afin d'adapter le cirque au contexte actuel, les membres d'Archaos ont développé une manière bien personnelle de concevoir leurs spectacles, manière qui n'est pas sans avoir créé des remous dans le milieu. La troupe ne laisse personne indifférent, d'autant que ses créations et son discours

sont assez corrosifs. « On a tué les chevaux et on les a mangés », colportent à tout vent les artistes de la tribu dont nous reconnaissons, encore une fois, l'ironie caractéristique. Dans un monde où le végétarisme a de plus en plus d'adeptes, la remarque est plutôt cinglante!

Or, quand ils prétendent avoir tué puis mangé les chevaux, à la source du cirque moderne traditionnel, les membres d'Archaos n'affirment-ils pas, par le fait même, se nourrir de la tradition? Celle-ci n'alimente-t-elle pas, il est vrai, tous leurs spectacles? À mon sens : oui. Si l'on admet que les traditions ne sont pas toutes figées (et synonymes de mort, comme bon nombre de gens le pensent) et qu'elles se transforment avec les époques, on en arrivera à cette même conclusion, c'est-à-dire que, en remplaçant la ménagerie d'animaux de chair et d'os par une ménagerie de fer, Archaos n'est pas complètement allé à l'encontre de la tradition du cirque. La volonté des circassiens de toujours faire neuf les a toujours poussés à inventer des façons différentes de présenter les numéros. Recenser toutes les variantes qu'il a été possible d'admirer serait une tâche irréalisable - et non souhaitable -, d'autant que des attractions insolites et difficiles à classer s'ajoutent constamment aux programmes déjà pluridisciplinaires des cirques. Ainsi, vers 1870, quand la grande période du cirque équestre a pris fin en Europe, les voltigeurs à cheval ont été remplacés par les cyclistes sur vélocipèdes qui ont été à leur tour supplantés par les acrobates sur bicyclette et monocycle. Ces derniers ont ensuite perdu leur popularité au profit des patineurs sur roulettes et des amateurs de *looping the loop* ou bouclage de la boucle en bicyclette, en wagonnet ou en automobile.

Le bouclage de la boucle prendra des formes diverses et, surtout, justifiera l'introduction de véhicules divers dans la piste. Cercle de la mort, mur de la mort, cuve infernale, sphère infernale, les appellations sont variées mais le principe

est toujours le même. À bicyclette, à motocyclette ou en voiture, il s'agit toujours de présenter l'artiste la tête en bas, retenu par la seule force centrifuge (Hotier, 1995 : 118).

Avec les *looping the loop*, les casse-cou en automobile, les hommes-obus et les flèches humaines qui ont connu leurs heures de gloire au début du XX<sup>e</sup> siècle, l'acrobatie est devenue carrément hallucinante (Illustration 29). Sans compter que des *semblants* d'avions et de fusées ont servi de supports mobiles pour des démonstrations d'habiletés aériennes sous chapiteaux.

Sachant cela, il n'est pas surprenant de voir aujourd'hui les artistes d'Archaos monter à *cheval* sur leur moto, franchir avec leur bécane toutes sortes d'obstacles ou effectuer des tête-à-queue époustoufflants.

En cela, Archaos ne fait qu'actualiser les composantes du cirque tel qu'il a évolué depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, avec l'invention du cirque moderne de Philip Astley, caractérisé par le rythme rapide du spectacle et le maintien de l'atmosphère de brutale et bruyante fantaisie (Arvers, 1990).

Chez Archaos, les éléphants ne barrissent plus et les lions ne rugissent plus. Ce sont les motos qui pétaradent et les camions qui grondent, lit-on dans les journaux.

Le camion, l'auto, le semi-remorque deviennent des objets étranges, détournés de leur usage premier. Le Fenwick ne sert plus à léviter des conteneurs mais devient montagne à escalader, lieu d'équilibre instable, girafe au long cou d'acier. Quant à

la moto, c'est un coursier céleste lorsqu'elle est domptée par Stéphane Depont, ex-champion de « trial », archange blond de 20 ans en salopette argent, qui fait plus qu'aucun écuyer. Sa monture tout-terrain rue, se cabre, parcourt les pistes les plus étroites, grimpe sur les échelles, se jette dans le vide, s'arrête pile devant les spectateurs (Dumur, 1990).

Bref, les machines d'Archaos sont des métaphores des animaux du cirque traditionnel. Mais les motocyclettes allant plus vite que les chevaux, en se servant des unes pour remplacer les autres, Archaos n'évoque-t-il pas, par le biais de l'image, un mouvement plus rapide vers l'avant? Puisque les artistes arrivent déjà suspendus à leur trapèze accrochés aux grues qui traversent la piste-rue de *Metal Clown*, les machines d'Archaos ne permettent-elles pas, comme le téléphérique de *Quidam*, d'éviter les temps morts? Dans l'affirmative, nous sommes à même d'établir un parallèle entre les productions des concepteurs d'Archaos et celles d'autres créateurs de ce XX<sup>e</sup> siècle, à savoir les futuristes.

Le futurisme a vu le jour dans la première moitié de ce siècle en réaction aux freins et à la lenteur. L'approche des futuristes se caractérise par un « [d]égoût de la ligne courbe, de la spirale et du tourniquet » (Marinetti, [1913] 1977) ainsi que par un « [a]mour de la ligne droite et du tunnel » (Marinetti, [1913] 1977). Étant donné l'accélération du rythme de la vie, les futuristes célèbrent les raccourcis, recommandent de se borner à l'essentiel, préconisent les synthèses. « Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle : la beauté de la vitesse », écrit le père du futurisme (Marinetti, [1909] 1977). Pour participer au tourbillon de la vie, il vaut mieux *rouler* ou *voler* vers l'avenir, prendre le train ou encore l'avion. Tout ce qui permet d'aller plus vite captive les futuristes. Leur admiration est sans borne pour les usines de production et les engins motorisés de toute sorte :



locomotive, automobile, motocyclette, etc. Ces machines ont, dans l'idée des futuristes, créé une nouvelle sensibilité, un « sens mécanique » (Marinetti, [1913]1977), et permis de gagner du temps, de faire des « bonds de gymnastes » (Marinetti, [1909]1977). Dans cet ordre d'idée, les machines sont, pour les futuristes comme pour les Archaosiens, des moyens d'aller de l'avant.

Elles sont, de plus, pour les uns comme pour les autres, des objets de *lutte*. Bien avant qu'Archaos n'affiche son spectacle *BX-91 : Beaux comme la guerre*, Filippo Tommaso Marinetti<sup>7</sup> (1871-1944) proclamait dans son *Manifeste du futurisme* :

Nous voulons chanter l'amour du danger, l'habitude de l'énergie et de la témérité. [...] Les éléments essentiels de notre poésie seront le courage, l'audace, et la révolte. [...] [N]ous voulons exalter le mouvement agressif, l'insomnie fiévreuse, le pas gymnastique, le saut périlleux, la gifle et le coup de poing. [...] Il n'y a plus de beauté que dans la lutte. Pas de chef-d'oeuvre sans un caractère agressif (Marinetti, [1909] 1977).

Cet extrait du manifeste de Marinetti n'est pas sans rappeler l'appétit de violence et le penchant pour le risque des membres d'Archaos. D'une manière semblable, Archaos et les futuristes utilisent les machines pour mener un combat. On détecte chez eux la même révolte, le même goût pour la lutte.

Un autre rapprochement que l'on peut faire est que, de la même façon que les futuristes, les Archaosiens se servent des machines pour *véhiculer* des idées. Prenons d'abord connaissance de certaines

---

<sup>7</sup>Poète, auteur dramatique et père du futurisme.

idées transmises par les oeuvres futuristes, puis découvrons celles proposées dans les spectacles d'Archaos.

Au début du siècle, la mécanisation prenait son essor. C'était la naissance de l'ergonomie, le développement du taylorisme, l'expansion de l'urbanisation. L'humain était confronté à la machine et devait prendre une cadence de travail, calculer ses gestes, travailler à la chaîne à l'usine. La place de plus en plus importante prise par la machine provoquait chez lui une certaine fascination doublée d'une grande anxiété, toutes deux récupérées par les artistes, surtout ceux qualifiés de futuristes. La puissance d'envoûtement de la machine et l'angoisse vécue par l'humain se reflétaient dans les ateliers de « danse mécanique » de Nicolay Foregger ainsi que dans le *Ballet mécanique futuriste*<sup>8</sup> (1922) de Vinicio Paladini et d'Ivo Pannaggi (Lista, 1989 : 374-375). Elles se manifestaient dans le *Ballet triadique* (1922) d'Oskar Schlemmer où les interprètes étaient qualifiés de danseurs-machines (Plassard, 1992 : 252-262). Elles émanaient de l'essai *Un théâtre d'androïdes* signé par Maurice Maeterlinck (Plassard, 1992 : 35-37). Elles se dégageaient de la pièce *L'angoisse des machines* de Ruggero Vasari (Lista, 1989 : 375) ainsi que du spectacle R.U.R de Karel Capek, créé en janvier 1921. À titre d'exemple, je résume ce spectacle<sup>9</sup>.

Les robots de R.U.R étaient d'abord sans âme. Fabriqués pour la production, la rentabilité et l'efficacité, ils succédaient aux ouvriers. Ces derniers n'ayant plus rien à faire, ils perdaient de leur vitalité et ne se reproduisaient même plus, mettant en péril la survie de leur espèce. Les robots se soulevaient dès lors contre les hommes et les exterminaient. Au dénouement, deux robots se transformaient en Adam et Eve et nous faisaient craindre la multiplication des machines. Bref, par l'intermédiaire de ces

---

<sup>8</sup>Dans ce ballet, les déplacements des personnages (le Prolétaire, la Femme et la Machine) étaient accompagnés du bruit des moteurs de plusieurs motocyclettes (Plassard, 1992 : 91).

<sup>9</sup>Les renseignements qui m'ont permis de réaliser ce résumé proviennent de l'ouvrage de Didier Plassard (1992 : 316-317).

dernières, la pièce révélait les inquiétudes des humains face au développement rapide de la technique.

Dans le même esprit, les machines d'Archaos portent en elles des messages. Le premier est que les machines ont remplacé les bêtes dans notre société. Le second est qu'elles *menacent* de faire de même avec les humains. Qui sera le vainqueur de cette confrontation? L'enjeu de la joute, on le devine, est la place de l'humain. Avec Archaos, nous attendons l'issue du combat. Avec Plume, le conflit est terminé. Leurs machines servent à faire du vent. Leur seul chien est *bête*. Il ne reste plus que des humains qui se donnent corps et âme!

*Le Cirque Plume : No animo mas anima*

Pareil au Cirque du Soleil ou à Archaos, le Cirque Plume est porté à se départir des vrais animaux. Dans *No animo mas anima*, production 1990 de la troupe, je l'ai dit, il n'y avait qu'un chien. Au Cirque Plume, les animaux de chair et d'os sont surtout évoqués par le jeu physique des artistes, voire par le mime.

Dans *No animo mas anima*, on faisait la connaissance, entre autres, de Cyril Casmeze, un homme zoomorphe, ainsi qu'il était présenté dans le programme (Illustrations 30 et 31). Ce dernier mimait les bêtes. À le regarder, on pouvait voir tantôt un lion, tantôt un gorille, ou encore un animal plus inoffensif telle une vache!

Depuis que je suis en âge de marcher, je m'étais un peu pris pour un animal. Depuis l'âge de 3-4 ans j'avais envie d'être [...] tous les animaux que je connaissais. À la campagne, où je passais une partie de mes vacances d'enfant, je broutais toujours avec les vaches dans les champs [...] Je me choisissais une mère fictive et puis je la

suivais [...] Je regardais bien comment elle faisait et je ruminais comme elle pendant des heures. [...] Donc, un jour, mon père n'a rien trouvé de mieux à dire que j'avais des cornes qui poussaient. Il m'a touché la tête. Quand on est enfant, on peut accrocher à plein de trucs, donc j'ai touché ma tête, moi aussi. J'ai eu l'impression que j'allais vraiment avoir des cornes qui sortaient. Je me suis dit que c'était peut-être un peu beaucoup. Si j'allais en classe comme ça, sortir dans la rue avec des cornes, ça n'allait pas. Donc, c'est vrai, que ce jour-là, je me suis mis, à la maison, à marcher un peu plus debout (Casmeze cité dans Ponfilly, 1994).

Ces jeux d'enfants firent de Casmeze un mime animalier unique. Ses aptitudes particulières furent largement exploitées chez Archaos où il travailla, puis au Cirque Plume. Dans *No animo mas anima*, son dompteur (Ramon Fernandez), habillé à la Tarzan d'une coquille cache-sexe, le contrôlait et lui donnait des ordres. Casmeze se soumettait, traversait un cercle de flammes et sautait des obstacles quand, soudain, la musique devenait plus langoureuse. Les gestes félines de Casmeze se transformaient alors peu à peu en pas de deux avec son maître, déclenchant ainsi l'hilarité générale.

Toujours dans le spectacle *No animo mas anima*, un autre numéro demandait aux artistes d'interpréter des bêtes. L'air sévère, le regard perçant et l'allure fière, Pierre Kudlak, un des fondateurs du Cirque Plume, apparaissait avec un fouet qu'il faisait claquer avec force (Illustration 32). Il rappelait à l'ordre non pas des animaux comme on s'y serait attendu, mais des musiciens qui lui résistaient d'abord, puis lui obéissaient au doigt et à l'oeil. Tout à coup, s'approchant d'un tuba coléreux, Kudlak se préparait à lui faire face. Des roulements de tambours s'intensifiaient. Une des conventions du cirque traditionnel voulant que de tels roulements

annoncent un exercice dangereux, le public s'inquiétait. Le tuba *rugissait*. Kudlak saisissait les bords du pavillon de l'instrument de musique comme s'il s'agissait de la gueule d'un lion et y entrait courageusement la tête. Pendant quelques secondes, le silence se faisait, puis Kudlak sortait la tête. Il avait réussi un *terrible* exploit et les rires fusaient dans l'assistance. Satisfait, Kudlak se retirait pour permettre la transition au numéro suivant...

Le titre même du spectacle aide à comprendre comment les Plume en sont venus à faire ainsi jouer à leurs artistes les rôles des animaux. Selon les Plume, *No animo mas anima* voudrait dire « pas d'animaux plus d'âme ». Un tel titre sous-entend que, au cirque contemporain, « les animaux ont été volontairement écartés pour préserver l'essentiel, à savoir l'âme » (Anonyme, 1992). Mais de quelle âme s'agit-il? Celle du cirque ou celle des spectateurs? Autrement dit, dès l'instant où rendre l'âme revient à mourir, le titre du spectacle signifie-t-il que, par son abandon des animaux, le cirque contemporain connaît un regain de vitalité? Ou encore que les Plume souhaitent, avec *No animo mas anima*, laisser tomber les bêtes pour que les spectateurs, inquiets de voir des animaux dressés ou domptés dans les représentations, aient la conscience tranquille, l'âme en paix? En confiant des rôles d'animaux à ses artistes, il est fort probable que les Plume aient voulu *sauver toutes les âmes*, quelles qu'elles soient.

Et il se trouve que beaucoup de gens apprécient ce genre de représentation où il y a peu ou pas d'animaux. L'extrait d'un article publié sur le Cirque Plume et paru dans *L'Humanité*, en date du 4 avril 1991, le confirme.

Bien sûr, il n'y a qu'un chien et pas vraiment de lions, ni même d'éléphants. Bien sûr, le magicien a oublié de venir. Bien sûr, aucun fada ne lance de couteaux sur sa dulcinée. Mais qui s'en aperçoit? Personne. Vous le demanderiez à la sortie, aux spectateurs aux

mirettes écarquillées, qu'ils vous répondraient que vous avez tort. « Pas d'animaux? Vous êtes sûr? Il n'y a pas d'animaux chez Archaos qui les remplace par des voitures et même que cela s'entend. Mais là, non, je n'ai pas remarqué. » Et puis cette histoire d'animaux, on s'en balance. Les Plume n'en sont pas moins cirque jusqu'au bout des ongles et beaucoup plus que Pinder, si vous voulez mon avis (Demigneux, 1991).

Des spectateurs sont ainsi parfaitement satisfaits que les vrais animaux manquent à l'appel. Ils ne réalisent même pas que des éléments jadis permanents ont disparu. C'est donc dire que le public est prêt à vivre la métamorphose, que son horizon d'attente a changé.

Cela dit, ce n'est pas parce que les Plume ont presque entièrement abandonné les animaux de chair et d'os qu'ils ont renié la tradition. Les bêtes sont toujours présentes dans leurs spectacles puisqu'elles sont figurées par le biais du jeu physique et du mime. Or, le jeu physique et le mime ont marqué le domaine du spectacle de ce XX<sup>e</sup> siècle.

Au cours du XX<sup>e</sup> siècle, les comédiens de théâtre, entre autres, ont contesté la primauté du texte et redécouvert l'importance du corps. Dès lors, leur jeu psychologique, redevable en partie à l'école de Stanislavski, a fait place à un jeu physique, ce dernier allant de pair avec le mime. Jeu corporel et mime ont donc régénéré l'art du comédien du XX<sup>e</sup> siècle.

Le courant du théâtre physique a émergé plus particulièrement dans les années 1960. Ses représentants sont, pour ne nommer qu'eux : Étienne Decroux, mime et théoricien du mime qui a développé une véritable grammaire du corps ; Marcel Marceau, élève de Decroux qui a créé le personnage de Bip ; Jean-Louis

Barrault, autre élève de Decroux qui a intégré la parole au mime ; Jacques Lecoq, comédien qui a enseigné le mouvement, le langage du corps et le mime dans son école parisienne et Eugenio Barba, metteur en scène italien, fondateur de l'Odin theatret qui a fait la promotion d'un entraînement physique pour les acteurs.

Portées par le courant qu'ont mis en place ces artistes, des troupes de mimes ont été fondées : avec Omnibus (1970, Québec) « le mime prend la parole et devient théâtre » (Roubine, 1987 : 77); avec Mummenschanz (1969, Suisse) le jeu masqué, la danse, l'art des marionnettes et le mime vont de pair ; avec le Théâtre du mouvement (1983, France), le langage mimique se transforme en acrobatie.

Ainsi, Yves Merc et Claire Heggen, issus de l'école d'Étienne Decroux, travaillent dans la lignée du mime corporel. Après *Les Mutants*, en 1975, ou *Cartoon*, en 1976, qui les font connaître dans le monde entier, ils s'associent avec d'autres mimes et fondent leur compagnie, en 1983, le Théâtre du mouvement. Là, ils continuent de créer leurs propres histoires et ajoutent à la dimension physique et théâtrale de leur mime une forme d'art acrobatique. En 1990, ils montent *Encore une heure si courte*, sur des textes musicaux de Georges Aperghis. Trois personnages y évoluent en se déplaçant à l'encontre des lois de l'équilibre et de la morphologie humaine. Yves Merc et Claire Heggen cherchent à retrouver, par le mime, une parole qui ne provient pas des mots et qui passe autant par les gestes du clown que par les torsions de l'acrobate [...] (Lista, 1997 : 191).

Le mime allant vers le cirque, pourquoi le cirque n'irait-il pas vers le mime? Ne sommes-nous pas, nous l'avons vu au chapitre précédent, à l'ère de l'interrogation réciproque des arts et, plus particulièrement, dans une période d'interaction entre le cirque et le théâtre? Par ailleurs, comme la société actuelle est à la recherche d'images, les nouveaux cirques n'ont-ils pas fait du corps des acrobates, mais aussi des masques, marionnettes et machines des tremplins pour l'imaginaire? À mon sens, de la même façon que bon nombre de troupes de théâtre d'aujourd'hui ont quitté le réalisme pour accéder au poétique, les nouveaux cirques sont portés à renoncer aux animaux de chair et d'os. Or, s'ils abandonnent les vraies bêtes, quelques théâtres contemporains, eux, se les approprient.

### **Des théâtres avec des animaux**

En cette fin de XX<sup>e</sup> siècle, des troupes de comédiens-acrobates présentent des animaux et affirment être des *théâtres*, du moins c'est l'étiquette dont elles se réclament. Zingaro et la Volière Dromesko sont de celles-là. Une courte présentation de ces deux troupes donnera un aperçu de leur parcours et permettra d'établir quelques rapprochements entre leurs spectacles et ceux des cirques traditionnels et nouveaux.

#### ***Zingaro : Théâtre équestre ou cirque?***

Zingaro est issu du Cirque Aligre dont l'attitude provocatrice et l'apparente violence faisaient jaser les mauvaises langues. Dans les années 1980, les cavaliers du Cirque Aligre, descendants, selon une légende, du baron Aligre, galopaient dans les ruelles exiguës des vieilles villes de France, fonçaient à toute allure sur les passants et s'arrêtaient net devant eux en faisant cabrer leurs chevaux. Ils jetaient des rats inoffensifs à la figure des flâneurs ou encore enlevaient des petits enfants, mi-amusés, mi-effrayés,



le temps d'une ballade. Sous leur chapiteau qu'ils déplaçaient de régions en régions, les membres du Cirque Aligre réalisaient des acrobaties en menaçant la foule de leurs cris sauvages ou proféraient des imprécations en crachant sur le public! Pareille facture de spectacle dura jusqu'en 1984, année de la création de Zingaro (tzigane en espagnol) par les deux chefs : Igor et Bartabas.

Dès ces débuts au Festival Sygma de Bordeaux, en 1984, la troupe se chercha une nouvelle identité. Curieusement et à partir de ce moment, ses membres refusèrent avec force le label *cirque*. Et pourtant, leurs productions n'étaient pas sans partager des liens de parenté avec le cirque, mieux avec les nouveaux cirques. La description que voici résume le premier spectacle de la troupe.

En 1984, afin d'assister à une représentation des Zingaro, les courageux spectateurs étaient contraints de suivre un parcours initiatique qui les menait sous un chapiteau. Dès leur arrivée, ils devaient monter des marches incertaines et s'engager dans un labyrinthe sombre au plafond bas. De la paille tapissait le sol et une forte odeur de crottin mêlée au parfum d'encens transportait le public dans un autre monde.

Dans ce monde, des oies cacardaient, des dindons glougloutaient et des chiens quémandaient des biscuits qui séchaient sur des tables disposées autour d'une piste ronde conventionnelle. Au centre de cette dernière, deux hommes costumés en valets tiraient difficilement une carriole et s'activaient tout au long du spectacle à offrir du vin chaud ou du thé. Tous pouvaient en avoir : les spectateurs assis aux tables encerclant la piste, les musiciens qui formaient l'orchestre ou les acrobates, manieurs de fouet, jongleurs et voltigeurs à cheval. Au bout d'un moment et après quelques gorgées, des spectateurs qui s'inquiétaient du sort qu'on leur réservait perdaient leurs appréhensions et rêvaient même peut-être de faire partie de la troupe... Bref, le spectacle avait lieu sous un chapiteau où des animaux - y compris des chevaux -, un orchestre et des acrobates se partageaient une piste standard.

Plusieurs éléments du cirque traditionnel étaient donc présents. Cependant, il y avait aussi, une sorte de *mise en scène* qui, elle, rappelait plutôt les productions des nouveaux cirques.

Afin justement de prévenir les comparaisons entre les spectacles des zingaro et ceux des cirques traditionnels ou nouveaux, la troupe peaufina son appellation, en 1986, et devint « Zingaro, théâtre équestre et musical ». Les termes *théâtre équestre* ajoutés à la dénomination de la troupe s'avérèrent toutefois particulièrement équivoques. En souhaitant, par sa nouvelle enseigne, se détacher de façon plus radicale du monde de la banque et se rapprocher davantage de celui du théâtre, Zingaro n'avait fait, en réalité, que renforcer l'opinion qui veut que la troupe redonne un second souffle au cirque équestre<sup>10</sup> d'autrefois en enrobant ses prestations hippiques et acrobatiques dans une mise en scène, s'inscrivant de ce fait dans le courant des nouveaux cirques. La polémique soulevée au sujet de l'orientation artistique de la troupe ne pouvait, dans ces conditions, que se poursuivre.

En 1987, Igor quitta le groupe pour fonder la Volière Dromesko et Bartabas resta seul à la tête des Zingaro. Deux ans plus tard, la troupe élut domicile à Aubervilliers<sup>11</sup>, en banlieue parisienne et monta *Cabaret équestre III*, spectacle qui fut ensuite suivi d'*Opéra équestre*, l'année 1991. Les titres des deux productions alimentèrent derechef le débat sur la nature des spectacles de Zingaro.

*Opéra équestre* faisait voir des cavaliers parmi les meilleurs au monde : les Caucassiens du Nord et les Berbères du Sud. Ces cavaliers de tribus nomades, experts dans l'art équestre, rivalisaient d'adresse. Leur joute était à la fois équestre et vocale,

---

<sup>10</sup>D'autant si l'on se rappelle qu'Antonio Franconi avait ouvert un cirque appelé Théâtre d'équitation dans la première décennie du XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>11</sup>C'est à Aubervilliers que les Zingaro installèrent leurs caravanes et leurs chevaux et où ils vivent lorsqu'ils ne sont pas en tournée. Sur un terrain de sept hectares, prêté par Jack Ralite, maire d'Aubervilliers, ils se sont fait bâtir un théâtre en bois dont la construction est l'oeuvre de l'architecte Patrick Bouchain.

d'où, sans doute, l'intitulé de la production qu'accompagnaient deux chœurs de chant : l'un géorgien et l'autre berbère. Les voix s'affrontaient en chleuh, en kabyle, en arabe ou en chaouia, selon la tradition orale, c'est-à-dire sans partition. En tout, vingt chanteurs, choristes, solistes et musiciens étaient sous la direction de Jean-Pierre Drouet. Mais les musiciens s'ajustaient surtout à la cadence des chevaux, les véritables chefs d'orchestre. Quinze cavaliers coiffés de chèches et portant le saroual montaient 25 chevaux et exploraient de nombreuses techniques équestres : voltige, haute école, dressage en liberté...

La voltige équestre consiste à réaliser des équilibres sur le dos d'un cheval au trot ou au galop, à sauter des obstacles (barrières ou banderoles), à traverser des cercles de papier, à ramasser des objets qui se trouvent au sol. À ce travail de base, s'ajoutent des sauts périlleux sur un cheval, sauts d'un cheval à un autre se trouvant derrière, sauts de terre avec arrivée assis ou debout sur un cheval, pyramides ou colonnes humaines sur un ou plusieurs chevaux, etc. Selon les cultures et les écoles, la voltige a pris différentes formes. Dans la voltige cosaque, celle que privilégie Zingaro, elle s'accompagne de cris sauvages et de sauts à côté du cheval.

Après la voltige et ses variantes, vient la haute école. Elle consiste à faire prendre diverses allures à une monture et à lui faire exécuter des évolutions artificielles sur commande : galop sur place, sur trois pattes, de côté, en arrière, etc. Le cheval de haute école est à même de piaffer, de marcher sur les genoux et de saluer bien bas l'auditoire pour le remercier de sa présence.

Si le cheval de haute école est monté par un cavalier ou une cavalière, le cheval en liberté, quant à lui, est dirigé à distance à l'aide d'une chambrière, par son dresseur. Comme son nom l'indique, le dressage en liberté laisse les chevaux libres. Présentés le plus souvent en groupe, les chevaux en liberté font des tours de piste,

se croisent, se cabrent, avancent sur leurs pattes de derrière ou changent de direction suivant les ordres de leur maître.

Or, souvenons-nous que la voltige équestre a été en vogue pendant toute la grande période du cirque équestre. N'oublions pas que la haute école a été, à cause de son élégance et de sa rigueur, encore plus prisée par la bourgeoisie et l'aristocratie qui fréquentaient les cirques du XVIII<sup>e</sup> siècle. Rappelons-nous, de plus, que le dressage des chevaux en liberté est en partie responsable de la perpétuation de la traditionnelle piste ronde de treize mètres de diamètre. Ajoutons que, dans toutes les pistes des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, particulièrement en Europe, berceau du cirque moderne, il y avait des chevaux, ces derniers l'emportant alors sur les autres divertissements du cirque.

Chez Zingaro, aujourd'hui, c'est la même chose : les chevaux occupent la première place dans les représentations. En fait, d'une part, leur prédominance nous autorise à envisager Zingaro comme un cirque. D'autre part, leur participation à un spectacle moitié théâtre, moitié cirque, nous permet de classer la troupe parmi les nouveaux cirques. Dans le seul but d'insister sur ce mélange de cirque et de théâtre, voici quelques souvenirs de *Chimère*, production 1994 des Zingaro (Illustration 33).

Le 24 février 1995, j'ai assisté à une représentation de *Chimère*. Les détenteurs de billets arrivaient sur le site des Zingaro en pataugeant dans la gadoue. À côté d'un théâtre de bois, l'humidité attaquait irrespectueusement les décors du film *Mazeppa*<sup>12</sup> réalisé par Bartabas, l'année 1992-93. Les spectateurs arrivés avant le début de la représentation de *Chimère* avaient le loisir d'examiner

---

<sup>12</sup>Ce film montrait la rencontre, à Paris, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, du dresseur Antonio Franconi, promoteur de la haute école en France, et du peintre Théodore Géricault, dont l'oeuvre picturale fut avant tout consacrée aux chevaux. Autrement dit, les Zingaro se sont inspirés, pour réaliser ce film, de l'iconographie et de l'imagerie du cirque véhiculées dans les autres arts. Or, comme il le sera expliqué au dernier chapitre de cette thèse, les nouveaux cirques font de même. N'est-ce pas, encore une fois, une preuve que Zingaro, théâtre équestre et musical n'est pas séparé de l'univers du cirque, voire de celui des nouveaux cirques?

ces décors ou de se mêler simplement aux gens déjà attroupés autour d'un feu qui se consumait au centre de la place et contribuait à créer une atmosphère de chaleureuse fraternité.

Puis, une cloche sonnait, nous invitant à entrer, comme à un office religieux. Le cérémonial allait commencer. Les *élus* se dirigeaient vers le théâtre de bois, pénétraient en silence dans un premier bâtiment et passaient un pont du haut duquel on pouvait observer les chevaux dans leur stalle, prêts à entrer en piste. Le pont débouchait sur une vaste salle. Au centre, il y avait un miroir d'eau, qui évoquait peut-être un bénitier. Des artistes arrivaient par une entrée opposée à celle des spectateurs. De chaque côté, perpendiculairement, des surfaces étaient réservées aux musiciens. Entrées et espaces des orchestres formaient une croix, les interstices libres étant occupés par les sièges, un autre espace inventé!

Le spectacle *Chimère* empruntait décor, ambiance et artistes à la civilisation hindoue. Bartabas était allé *pêcher dans le désert* de Thar, au fin fond du Rajasthan, des musiciens ambulants jouant du kaman-ja<sup>13</sup>, du dholak<sup>14</sup>, de la murali<sup>15</sup>, des kartâlas<sup>16</sup>, etc. À leur tête, se trouvait encore le bruiteur, compositeur et comédien Jean-Pierre Drouet qui convoquait le vent, la pluie et les orages à l'aide de machines ingénieuses.

Le spectacle rappelait les origines lointaines de la culture équestre. Écuyers, jongleurs, acrobates et spécialistes de la haute école se succédaient pour nous raconter, par des images, une légende, celle de peuples guidés par des chevaux, lesquels, aux yeux des Zingaro, étaient les comédiens de la pièce!

---

<sup>13</sup>Sorte de viole.

<sup>14</sup>Tambour à deux peaux utilisé surtout par les musiciens ambulants.

<sup>15</sup>Flûte traversière indienne.

<sup>16</sup>Sorte de castagnettes.

La représentation achevée, les spectateurs retraversaient le pont qui les ramenait dans la cour, près du feu. Les cloches sonnaient de nouveau. Il faisait nuit, et les étoiles guidaient les spectateurs. Avec *Chimère*, les Zingaro avaient tenté de renouer avec un rituel sacré où les dieux prenaient la forme des chevaux!

Mais si Bartabas, le directeur de la troupe, idolâtre ainsi les équidés, il ne voue pas pour autant un culte au cirque. Au contraire, chaque fois qu'on prononce le mot, il rue dans les brancards. Il monte sur ses grands chevaux et préfère éviter le sujet. Son théâtre n'a rien à voir avec le cirque ; il est ferme sur ses arçons. Pas possible d'aborder la question avec lui, c'est une perte de temps. Bien en selle, il estime avoir tout dit à ce propos et ne lâche pas la bride. Si l'on insiste, il prend le mors aux dents. Il a donné son royaume pour un cheval et piaffe d'impatience de le retrouver.

Du point de vue d'Igor, directeur de la Volière Dromesko, c'est la même chose. Il ne veut pas qu'on lui remette les deux pieds sur terre. Pour lui, le cirque est stéréotypé, sclérosé. Il n'accepte pas qu'on associe son travail avec celui de Franconi<sup>17</sup> ou de quelqu'autre dresseur d'oiseaux qui a fréquenté la piste. Il plane et brûle d'envie de continuer de voler de ses propres ailes comme Icare. Il a peur qu'on le mette en cage. Le théâtre, selon lui, c'est le ciel. La huppe en bataille, il refuse de descendre, préférant l'infiniment grand qui s'offre à lui.

### *Les oiseaux et la Volière Dromesko*

Alors que les cirques traditionnels battent parfois de l'aile, la Volière Dromesko, elle, prend son envol. Créée en 1990, au théâtre Vidy de Lausanne, elle soulève les foules. Igor, cofondateur du défunt Cirque Aligre et de Zingaro, en est l'instigateur. Alors que

---

<sup>17</sup>Avant de faire la promotion de la haute école en France, Antonio Franconi, père du cirque français, avait été dresseur d'oiseaux.

Zingaro n'en a que pour les chevaux, la Volière Dromesko se consacre entièrement aux volatiles.

Comme bon nombre de cirques, la Volière Dromesko présente ses spectacles sous un chapiteau. Cependant, celui-ci est inhabituel, tels ceux d'une certaine troupe<sup>18</sup> de la nouvelle génération. Il s'agit d'une grande cage en fer forgé recouverte d'une bâche transparente où l'on pratique l'aviculture. La cage de fer de la Volière Dromesko abrite 209 oiseaux : perruches, rossignols, canaris, bulbuls, corneilles, choucas, pies, martins, autant de chants que d'espèces différentes. Mais à quoi servent les oiseaux?

Durant le spectacle, la plupart des espèces demeurent dans leurs volières. Elles servent de fond sonore et visuel aux aventures clownesques, acrobatiques, funambulesques ou musicales de ceux qui ne volent pas : les hommes. Seuls les corbeaux sont lâchés sous le chapiteau. Il leur arrive de frôler les têtes des spectateurs, car ils sont très joueurs (Lançon, 1990).

Les Dromesko parviennent même quelquefois à faire exécuter des tours à leurs oiseaux tel à ce corbeau qui vient se percher sur un lutrin pour tourner les feuilles de partition d'un accordéoniste.

*Des oiseaux et des hommes*, tel est le titre du spectacle des Dromesko. Ce dernier puise son inspiration dans le mythe d'Icare et raconte l'histoire d'un individu qui rêve de voler, d'atteindre les plus hauts sommets. À défaut du véritable Icare, c'est Igor qui apparaît au cours de ce spectacle dans le rôle d'un savant fou, pilote des temps modernes. Il pense à haute voix et fait des constats du genre : « tout ce qui ne monte pas, tombe »! Il est rivé au sol comme tous les êtres humains et tente de s'en arracher.

---

<sup>18</sup>Archaos.

Il invente, pour y parvenir, de multiples machines volantes qui s'avèrent toutes aussi inefficaces les unes que les autres. Rien ne l'empêche toutefois de poursuivre sa quête. En fait, il veut si fort s'envoler comme un oiseau qu'il commence à chanter. Ses élucubrations servent de fils conducteurs entre les numéros de funambulisme, voltige et sauts réalisés entre ciel et terre, l'élévation étant au centre de cette production. Même l'écuyère y apparaît sur un cheval ailé, rappelant Pégase qui servit de monture à Bellérophon, symbole de l'inspiration poétique. Cette écuyère, ainsi que tous les autres acrobates font de la pièce *Des oiseaux et des hommes* une oeuvre où les arts de la piste et ceux de la scène se rencontrent. Possédant des animaux - parmi lesquels certains sont savants -, des clowns et des acrobates, le spectacle partage des points communs avec des représentations de cirque traditionnel. Intégrant cependant ces points dans une intrigue plus ou moins explicite, il se rattache plus spécifiquement au courant des nouveaux cirques.

Pourtant, selon la Volière Dromesko, sa production *Des oiseaux et des hommes* reste exclusivement théâtrale. De la même façon que les Zingaro, les Dromesko snobent les enfants de la balle qui, selon eux, se complaisent dans le passé, ne se posent pas de question sur leur art et ne pratiquent les disciplines de la piste que parce que leurs parents en faisaient autant.

### *Zingaro et la Volière Dromesko : vers un théâtre-cirque*

Les Zingaro et les Dromesko n'ont pas envie d'être identifiés à ceux qu'ils jugent « ringards » et « répétitifs ». Ce qu'ils font n'est pas du cirque, mais du *théâtre*. Chez Zingaro, les partenaires des acteurs sont des chevaux, chez Dromesko, ce sont des oiseaux.

Et pourtant, nous venons de le voir, Zingaro et la Volière Dromesko partagent un environnement scénographique qui rappelle le cirque : la piste, la sciure, les animaux, les acrobates, etc.



Cependant, les deux troupes insufflent une nouvelle vie à ces éléments qui sont des composantes traditionnelles. Elles les mettent en scène, les théâtralisent à la manière des nouveaux cirques. La question est : pourquoi les deux troupes déniaient-elles toute filiation avec le cirque en général?

Il est vrai que le public a un avant-goût de ce qu'il attend d'un spectacle de cirque. Il apparaît aussi que l'image du cirque est, pour certains, surannée, vieillie, dépassée. La réputation des établissements est quelquefois mauvaise et nuit aux nouvelles troupes. Le cirque « porte la pouasse », s'était déjà écriée en coup de tonnerre Barbara Vieille, directrice du Cirque Barbarie, une autre troupe de la nouvelle génération. Il n'est pas facile de redorer le blason du cirque, de rebâtir sa notoriété. Cela demande du temps, de l'énergie, de l'imagination et de la détermination. Les nouveaux cirques ont toutes ces qualités. Zingaro et la Volière Dromesko aussi, mais ces troupes ne veulent pas participer à l'opération de transformation de l'opinion publique. Il n'est pas question qu'elles coopèrent à la corvée collective vouée à la cause du cirque de demain. Sans les blâmer, les nouveaux cirques les considèrent comme des transfuges, d'autant plus que les deux troupes sont issues du Cirque Aligre. On les soupçonne de s'être converties en théâtre dans le seul but d'obtenir des subventions plus appréciables, le théâtre étant, semble-t-il, en dépit de ce qui a été dit au chapitre 1, plus encouragé en France que le cirque. Peut-être y a-t-il un brin de vérité dans toutes ces suspicions, mais Zingaro et la Volière Dromesko affirment que telle n'est pas leur intention. Elles n'ont jamais voulu jouer le cheval gagnant ou les rapaces. Elles croient simplement en leur projet et ne comptent pas se laisser abattre.

Pour tout dire, Zingaro et la Volière Dromesko se perçoivent comme des troupes de théâtre, mais sont considérées comme des cirques ou nouveaux cirques par la majorité du public et des médias. Ainsi, lorsque je suis allée à la Direction des théâtres et des spectacles de France, en 1994, et que j'y ai rencontré la responsable, Madame

Renée Cuinat, cette dernière m'a tout de suite et sans hésitation recommandé d'aller voir Zingaro et la Volière Dromesko, m'affirmant que ces troupes faisaient partie des meilleurs « nouveaux cirques » de France. Donc, même aux yeux de certains représentants du gouvernement, Zingaro et la Volière Dromesko sont bel et bien des cirques, plus précisément des cirques de la nouvelle génération.

En fait, le cas de Zingaro et de la Volière Dromesko pique l'attention parce que les deux troupes mélangent les genres. Alors plutôt que de se perdre en conjectures sur les raisons qui animent ou motivent leur travail, retenons que ces troupes contribuent au renouvellement du langage à la fois du théâtre et du cirque. Afin de comprendre le genre de relation entre humain/animal que proposent ces théâtres-cirques - appelons-les comme ça simplement pour mettre un terme au débat - je me permets de soumettre à l'attention du lecteur leur façon de choisir les animaux, de les dresser et de les présenter.

*Choix, dressage et présentation des bêtes aux théâtres-cirques!*

Les théâtres-cirques ne sélectionnent pas leurs animaux parce qu'ils sont plus jeunes ou plus dociles. Ils les choisissent pour leur personnalité, pour ce *je-ne-sais-quoi* qui les distingue des autres.

Leur dressage est, ensuite, avant tout un entraînement. Il est beaucoup plus qu'une question de punitions ou de récompenses. Il peut se transformer en véritable histoire d'amour entre un humain et un animal qui parviennent à communiquer entre eux grâce à un système de signes qu'ils partagent. Ce système de signes est, aux théâtres-cirques comme au cirque, composé de codes ou *clefs*.

On sait que le dressage des animaux repose sur un système de signes gestuels connus au cirque sous le nom de *clefs*. C'est grâce à

cette méthode que l'on peut obtenir de l'animal des réflexes apparemment spontanés ou des refus d'obéissance comiques. Quand le dresseur intime à son poney l'ordre de se lever et que celui-ci refuse d'un signe de tête latéral, le public a l'impression que l'animal décide personnellement de ses faits et gestes. Et lorsque, cérémonieux, le maître fait la révérence devant le poney qui, alors, accepte de regagner sa place, on ne perçoit pas, de la salle, le signe qui indique l'ordre « lève-toi et regagne ta place ». Les clefs sont souvent produites par la position du fouet ou du bâton que le dresseur tient à la main. Cet accessoire permet d'amplifier le signe en même temps que, paradoxalement, il le dissimule à la vue des spectateurs, ceux-ci ne voyant dans cet objet qu'un outil de dressage (Hotier, 1984 : 89).

Le nombre de clefs est infini. Leur variété l'est tout autant. Une clef peut être n'importe quoi : l'emplacement d'un objet, la position du dresseur dans l'espace ou simplement une posture. Dans un cas comme dans l'autre, les clefs sont judicieusement choisies. Le dresseur les sélectionne avant même de commencer le dressage. Il décide que chaque fois qu'il lèvera ou baissera le bras de telle manière, l'animal se mettra debout ou se couchera. Cependant, bien que la plupart des clefs soient ainsi préétablies, il arrive parfois qu'elles surgissent arbitrairement, qu'elles s'imposent d'elles-mêmes, que l'animal les suggère. En voici un exemple qui eut lieu dans un cirque traditionnel.

L'assistant de Miss Elke avait remarqué que s'il laissait une jambe en retrait lorsqu'il marchait, cette position avait pour effet de

provoquer la colère d'un pinscher plus irascible que les autres. Alors, sans faire répéter l'animal, il prit l'habitude de prendre cette posture et le public s'amusait beaucoup à voir le petit chien sauter de sa place pour aller mordre le pantalon de l'assistant malgré les récriminations et les ordres de la maîtresse (Hotier, 1984 : 90).

Ce type de clefs arbitraires, qui est le plus fréquemment utilisé par les théâtres-cirques, tire partie des réflexes, des manies et du caractère de chaque animal. Lors du dressage, les théâtres-cirques prennent les bêtes pour ce qu'elles sont. Ils apprennent à les connaître, puis tentent de faire ressortir leur beauté, leur charme et leurs petites manies. En fait, tout l'art des jeunes troupes est là : elles adaptent le dressage en fonction des bêtes, en mettant en valeur les prédispositions de chacune d'elles.

Pas de répétitions à outrance jusqu'à ce que l'animal soit mécanisé. On recherche les chevaux les plus vivants, nous voulons qu'ils gardent toutes leurs réactions. Le cheval doit avoir du plaisir. Ils ne sont pas dressés au sens où on l'entend ordinairement. Sur piste, ils sont aussi importants que nous. Nous choisissons de leur faire travailler ce qui correspond à leur personnalité (Bartabas cité dans Andréani, 1988 : 53).

Aux théâtres-cirques, dresseurs et animaux sont partenaires à part entière dans la création. À un cheval qui avait tendance à claquer la lèvre inférieure, les Zingaro, par exemple, firent mimer une conversation animée avec un personnage. Avec un autre qui avait l'amusante habitude de bouger continuellement les oreilles, ils montèrent un numéro musical. Sur un air approprié, ils le

laissèrent entrer en piste, et tout le monde pouvait le voir battre la mesure de ses baguettes poilues.

Les Zingaro sont ainsi capables de faire danser un cheval à l'aide d'un simple bout de carotte. Dans *Chimère*, j'assistai à l'un de ces ballets. D'abord l'homme et le cheval s'observaient attentivement. On eut dit un instant qu'ils essayaient de s'apprivoiser. Doucement ils se rapprochaient l'un de l'autre, puis le dresseur sortait de sa poche un bout de carotte. Dès lors, le cheval se mettait à saliver. La perspective de manger lui donnait toute la motivation nécessaire pour se laisser amadouer. Complètement hypnotisé, il suivait de près le légume croquant, ses naseaux à quelques pouces du morceau de choix, sachant bien qu'il lui était destiné. Le dresseur retirait doucement la carotte en pivotant sur lui-même, forçant le cheval à danser et à s'enrouler autour de lui. Il caressait son encolure au passage et se blottissait dans sa crinière. Satisfait, il récompensait enfin le cheval en lui cédant l'objet de ses désirs.

Amener un cheval à répondre à un bout de carotte est un procédé classique aussi utilisé au cirque traditionnel. Sous les chapiteaux traditionnels, toutefois, le dresseur apprend au cheval une série d'exercices. À l'aide d'une chambrière, il lui commande d'exécuter ces exercices. Si le cheval obéit aux ordres, il se mérite une carotte. Dans notre exemple, par contre, le dresseur de Zingaro n'a pas enseigné au cheval une routine, mais il a profité de la faiblesse de l'animal pour une carotte afin de l'obliger, naturellement et sans effort, à faire ce qu'il souhaite.

La confiance dans le cheval est telle chez Zingaro qu'on va jusqu'à le laisser seul en piste, sans dresseur... Dans *Chimère*, encore une fois, deux grandes portes s'ouvraient, et une magnifique bête apparaissait dans l'ouverture. Elle s'avancait doucement venant s'abreuver un peu dans la flaque d'eau au centre de la piste. Majestueuse, elle observait l'assistance qui se demandait ce qui allait arriver. Un instant, on crut qu'il ne se passerait rien, puis on

comprit que l'animal nous était simplement donné en spectacle. Le public était à même de contempler cette puissante créature qui semblait dire : « Admirez-moi. Je suis la plus noble conquête de l'homme ». Aucun dresseur ne vint rompre le charme. Le cheval nous était offert pour le plaisir des yeux.

Résultat : on est fasciné par *le naturel* des chevaux chez Zingaro. Bartabas a « des animaux qui lui obéissent en ayant l'air de lui échapper » (Sorin, 1986), écrit un journaliste. Les bêtes de la troupe semblent être restées à l'état sauvage. En tout cas, c'est ce que veulent nous laisser penser les membres de la troupe. « Les spectateurs ne s'y trompent pas, ils nous disent souvent que nos chevaux sont libres et sauvages. C'est toute notre récompense », reconnaît Bartabas (cité dans Chambrelan, 1993).

Les théâtres-cirques établissent donc une relation de confiance et de complicité entre les humains et les animaux. Le fait qu'ils jouent souvent à guichets fermés n'offre-t-il pas, dans ce cas, une raison supplémentaire de croire qu'il existe des spectateurs qui se laissent conquérir par ce type de relation humain/animal? En réalité, la façon de traiter les animaux et la manière de les présenter ont changé à travers les siècles. Chez Zingaro et la Volière Dromesko, une communion entre les êtres humains et les bêtes est recherchée. Cet accord n'a rien à voir avec le simulacre de domination ou quelquefois de franche camaraderie du cirque traditionnel ni avec l'apparente et réelle cruauté du cirque antique. Plus on rebrousse chemin, plus les animaux sont montrés dominés, soumis, mâtés, voire mis à mort. Si l'on est satisfait de la relation humain/animal chez Zingaro ou Dromesko, si l'on s'inquiète du traitement fait aux bêtes au cirque traditionnel, on est carrément dérangé (pour ne pas dire choqué) si l'on recule et jette un petit coup d'oeil au cirque antique.

## Les carnages de la Rome antique

Un retour sur les manifestations spectaculaires de la Rome antique nous convaincra, encore une fois, qu'il y a eu une transformation du rapport humain/animal, transformation qui a été pointée tout au long de ce chapitre et qui s'est opérée au cours de l'histoire, plus particulièrement de l'histoire du cirque. Les plus anciennes chasses ou *venationes* recensées datent de 186 av. J.-C. C'était 78 ans après les plus vieux combats de gladiateurs attestés par l'histoire. Inventées à l'occasion des fêtes qui marquèrent la victoire de Fulvius Nobilior sur les Éoliens, les chasses connurent un succès instantané. Elles étaient appelées à une longue vie puisque, à Constantinople, au milieu du VI<sup>e</sup> siècle, de nombreuses foules se déplaçaient encore pour y assister, alors que l'on ne s'intéressait plus aux combats de gladiateurs depuis un bon moment. Les chasses, il faut le dire, promettaient toutes sortes d'*attractions*.

Premièrement, des chasseurs y affrontaient des bêtes sauvages. Ces chasseurs, appelés *venatores* ou *bestiarii* n'avaient généralement que des armes rudimentaires. Leurs combats étaient des spectacles émouvants, mettant en valeur le courage des hommes face à l'instinct meurtrier des bêtes. Conscients des dangers imminents, les chasseurs, si intrépides qu'ils fussent, n'avaient aucune tendance suicidaire. En vrais professionnels, ils s'adonnaient à des sessions d'entraînement et n'hésitaient pas à *répéter* plusieurs mois avant de se lancer dans l'arène. Ainsi se préparaient au combat les *taurarii*<sup>19</sup>, qui, à pied et armés d'une simple lance ou d'un épieu, devaient affronter des taureaux aux cornes menaçantes. Il s'agissait bien sûr d'un jeu dangereux, et l'histoire nous raconte que plusieurs y perdirent la vie.

Deuxièmement, au cours des chasses, des hommes sans défense, les *bestiarii*, étaient jetés aux fauves. Privés d'armes, ils n'avaient pratiquement aucune chance de s'en tirer vivants. Au nombre des

---

<sup>19</sup>Variété de *venatores*.

condamnés, on compte, entre autres, des chrétiens. Aujourd'hui, on sait que l'exécution de ces derniers ne fut pas ordonnée pour des raisons religieuses, mais plutôt pour des raisons d'État.

[L]e refus de servir par les armes, de défendre l'Empire, la volonté de nier le caractère divin de la personne impériale - que tout magistrat était tenu de célébrer -, représentaient une contestation politique intolérable. L'Empire menacé dans ses fondements combattait le christianisme comme un danger menaçant. En ce sens, les chrétiens apparaissaient comme de véritables traîtres à la cause romaine et se voyaient donc réserver la fin la plus ignoble, celle des transfuges. Dans [le cirque], édifice public qui symbolisait Rome, et dont le rôle était de servir de cadre aux prodigieux spectacles mis en scène pour la gloire du culte impérial, le châtement infligé aux chrétiens prenait valeur d'exemple : à la lâcheté des chrétiens s'opposaient la bravoure et le courage des gladiateurs autant que la magnificence des évergètes, fidèles serviteurs de l'État et de l'ordre établi (Golvin et Landes, 1990 : 191).

Pour des raisons politiques, la mort était omniprésente au cirque romain. Tantôt des chasseurs tuaient des bêtes, tantôt des humains servaient de pâture aux fauves, tantôt encore des bêtes féroces se battaient à mort entre elles. La troisième *attraction* des chasses était donc les combats d'animaux sauvages. Parmi ces combats, on préférait ceux qui impliquaient des animaux de races différentes. Les combinaisons originales ravivaient l'intérêt du public pour le spectacle! Blasés, les spectateurs demandaient toujours plus, et les représentations proposaient du jamais vu. Dans un souci



d'invention, les Romains imaginèrent des artifices. Ainsi, une variante qui plut beaucoup consistait à lier entre elles deux bêtes agressives. Dans leur tentative pour se libérer, gênées dans leurs mouvements par leur entrave, les deux bêtes en venaient inévitablement à s'entre-tuer. Plusieurs centaines de bêtes : ours, tigres, panthères, etc. furent ainsi sacrifiées pour divertir le peuple.

La plus importante des *venationes* données par Auguste au Circus Maximus vit le massacre de deux cent soixante lions, tandis qu'au Circus Flaminius, construit au III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. par le consul Flaminius, trente-six crocodiles furent exterminés (Golvin et Landes, 1990 : 36-37).

En 202, à l'occasion du dixième anniversaire du règne de Septime Sévère, un bâtiment ayant la configuration d'un bateau fut disposé dans l'arène du Circus Maximus. Sept cents animaux y furent enfermés et, pendant une semaine, cent d'entre eux furent relâchés et abattus chaque jour<sup>20</sup>.

Véritable massacre institutionnalisé, le cirque antique était d'une cruauté certaine. Comme les jeux prenaient une part de plus en plus importante dans la vie des Romains et qu'on y faisait périr une grande quantité de bêtes, l'État devait accumuler dans la capitale de l'Empire un nombre jamais vu d'animaux sauvages et exotiques.

D'habiles dompteurs ou dresseurs acquièrent ces bêtes assez jeunes et réussirent à leur faire exécuter des tours d'adresse. Si bien que, parmi les chasses, apparurent une quatrième sorte d'attractions, à savoir les numéros de domptage et de dressage où les bêtes les plus féroces et les plus sauvages se comportaient de façon plutôt

---

<sup>20</sup>Pour commémorer l'événement, une monnaie spéciale avait été frappée.

inhabituelle, à la plus grande surprise des spectateurs qui s'en amusaient fort.

[L]e sang ne coulait pas toujours dans les chasses. L'existence à Rome de gigantesques ménageries favorisa la constitution d'un véritable parc d'animaux dressés aux tours les plus variés. On prit l'habitude de les leur faire exécuter dans l'arène. Si bien que la *venatio* finit par inclure en même temps que les massacres en série et des scènes de carnage dignes de la jungle, où s'affrontaient toutes sortes d'animaux, d'anodines attractions en tout point semblables à celles de nos cirques (Auguet, 1970 : 100).

Enfin, il ne faut pas oublier que les chasses étaient l'occasion de montrer simplement aux Romains de nombreux animaux. En 251 av. J.-C., plus d'une centaine d'éléphants furent exhibés au Circus Maximus.

Les numéros de domptage et de dressage ainsi que les exhibitions délassaient et amusaient les Romains en leur faisant oublier, un instant, le côté macabre des représentations. Ne constituant que des entractes modestes et de courte durée, l'histoire les a néanmoins notés et ils sont parvenus jusqu'à nous qui, avec nos yeux d'aujourd'hui, comprenons assez mal le côté sanguinaire des cirques antiques. Disons seulement que les Romains considéraient les bêtes sauvages comme des adversaires à soumettre et à abattre. La relation humain/animal transmise dans leurs représentations correspondait à celle du dominant avec le dominé.

## Conclusion

Les animaux ont occupé une large place au programme des cirques traditionnels. Malgré la faveur que le public leur a accordée, ils ont quand même connu peu à peu une baisse de popularité. Quelques raisons qui sont fréquemment invoquées pour expliquer la diminution de la quantité des bêtes dans les représentations des cirques traditionnels ont été rappelées dans ce chapitre.

Chez les nouveaux cirques, la présence des animaux se fait encore plus discrète que dans les cirques traditionnels. Rarement, mais cela est tout de même déjà arrivé, des nouveaux cirques ont eu des bêtes : Archaos a présenté des poules, le Cirque du Docteur Paradi, un cheval, et Plume, un chien. Néanmoins, les vrais animaux sont le plus souvent absents des spectacles des troupes de la nouvelle génération qui, toutes, les rappellent d'une manière différente : le Cirque du Soleil les évoque au moyen de masques et de marionnettes ; Archaos les remplace par des machines ; Plume, de son côté, les fait jouer ou mimer par ses artistes. Malgré ce côté non conventionnel, les nouveaux cirques ne sont pas complètement détachés de la tradition. Ils proposent plutôt les masques, marionnettes, machines et artistes comme alternatives aux animaux de chair et d'os. Et ce faisant, ils sont bien de leur temps. D'autant plus que les écoles de cirque réputées pour renouveler la tradition n'enseignent même plus le domptage et le dressage.

Cela dit, contrairement à ce à quoi on s'attendrait, les seules troupes qui ont conservé des animaux nient toute filiation avec le cirque et se qualifient de théâtres. Il s'agit de Zingaro et de la Volière Dromesko qui ont été baptisées théâtres-cirques. Un aperçu de leur parcours a été donné et quelques rapprochements ont été faits entre leurs spectacles et ceux des cirques traditionnels et nouveaux. Afin de comprendre le genre de relation humain/animal que ces théâtres-cirques proposent, leur façon de choisir les bêtes, de les dresser et de les présenter a été brièvement décrite. Cela a

permis de confirmer l'existence d'un public attiré par une nouvelle relation humain/animal. Tandis que les bêtes des théâtres-cirques conservent leur naturel, celles du cirque traditionnel sont plutôt soumises et celles du cirque antique, exterminées... Autres temps, autres moeurs, autres cirques.

Les années 1980 ont donné le jour aux nouveaux cirques dont cette thèse a pour objectif de révéler la spécificité et l'originalité. Jusqu'à maintenant, elle nous a appris que les nouvelles troupes sont nées au moment même où on prédisait la mort du cirque, que ces dernières nous ont amenés sur d'autres pistes et qu'elles ont remplacé les animaux de chair et d'os par leur figuration. Ce qui n'était pas bête du tout! Arrêtons-nous maintenant sur ce qu'il est advenu des numéros acrobatiques et personnages.

ALBUM SOUVENIR



**Illustration 18**

Les chevaux ont encore une place dans les représentations du Cirque des Shriners (Tarzan Zerbini), une troupe traditionnelle, en 1993

(photographie prise par l'auteur, collection personnelle)



**Illustration 19**

Les éléphants du Cirque des Shriners (Tarzan Zerbini), en 1993

(photographie prise par l'auteur, collection personnelle)



Illustration 20

Une poule entre sa tête dans la bouche d'un humain carnivore!

(tirée de Anonyme (1990), « It's chaos – but it's fun! », *1* *Dinburgh and Lothians Post*, 2 août)



Illustration 21

Masques des oiseaux nostalgiques d'*Alegria*, au Cirque du Soleil

(Costumes de Dominique Lemieux, photographie de Al Seib)



Illustration 22

« Cirque chinois, acrobates et lion, Italie, 1985 »

(tirée de Collectif (1989), *Le cirque à l'affiche*, Hauterive, Éditions Gilles Attinger, p. 160)



Illustration 23

Camion-remorque en train de tirer une structure métallique servant de soutien à un numéro de trapèze, spectacle *Metal clown* du Cirque Archaos

(tirée de *Archaos. Cirque de caractère*, programme de la tournée 1991, p. 26)





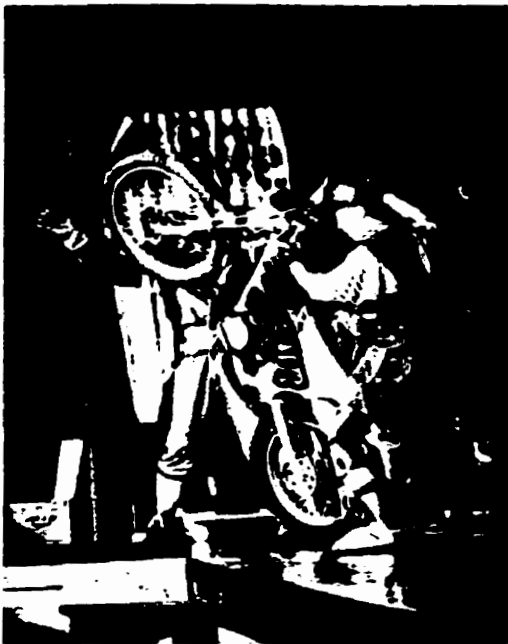
**Illustration 24**

Une autre machine qui sert de support aux performances des artistes du Cirque Archaos, spectacle *DJ 93*  
(photographie prise par l'auteur, collection personnelle)



**Illustration 25**

Les personnages appelés clowns de tôle sont revenus dans plusieurs spectacles d'Archaos. Les voici dans  
*DJ 93*  
(photographie prise par l'auteur, collection personnelle)



**Illustration 26**

**Le clown de tôle Bibite pourchassé par un shérif en moto, spectacle *DJ 93*  
(photographie prise par l'auteur, collection personnelle)**



**Illustration 27**

**Combat à la tronçonneuse des clowns de tôle  
(photographie prise par l'auteur, collection personnelle)**

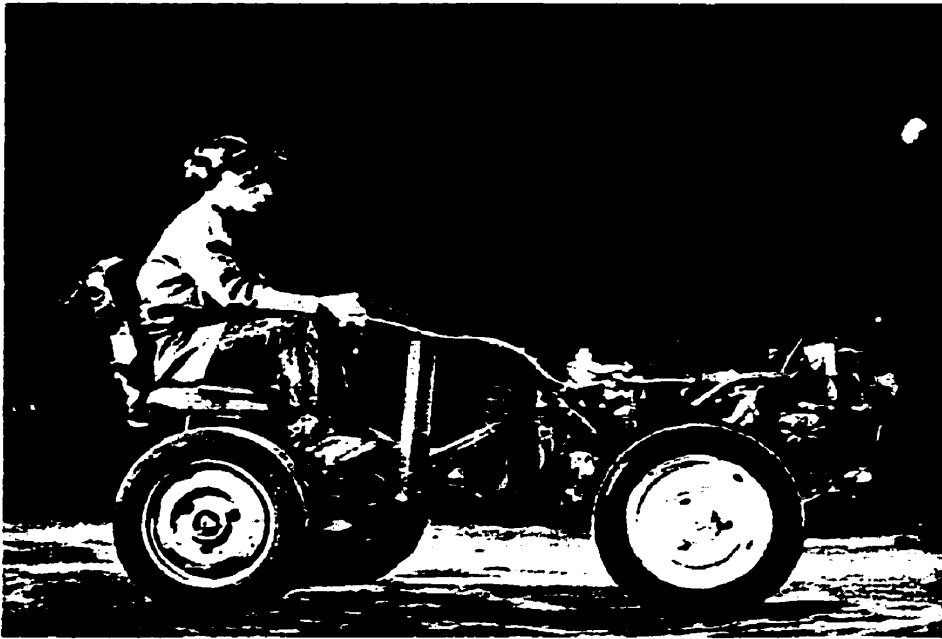


Illustration 28  
Autre exhibition d'une bagnole bricolée dans *DJ 93*, cette fois  
(photographie prise par l'auteure, collection personnelle)

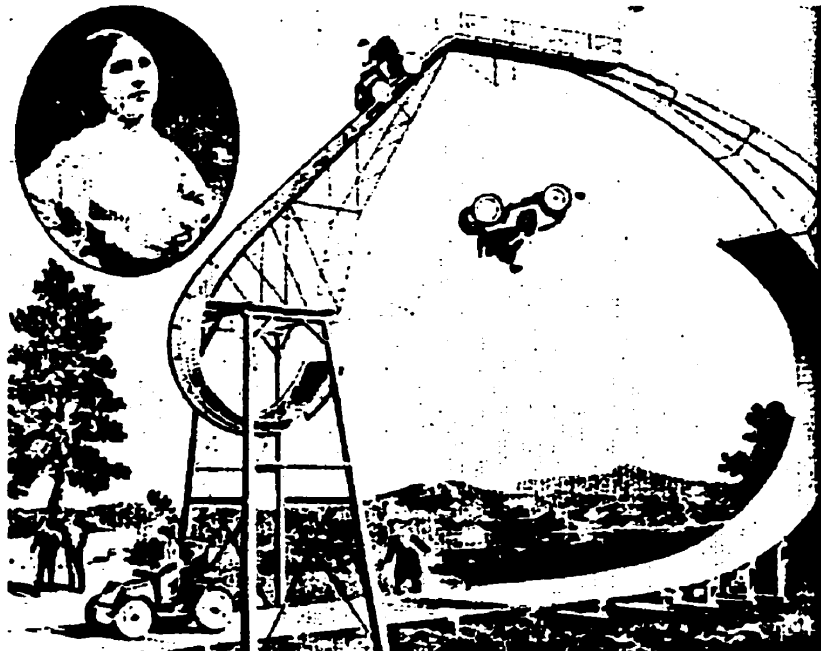


Illustration 29  
« [L]'Américaine Isabela Butler présentait chez Barnum, au début du siècle, d'audacieux casse-cou en automobile »  
(tirée de Henry Thétard (1978), *La merveilleuse histoire du cirque*, Paris, Julliard, p. 270)



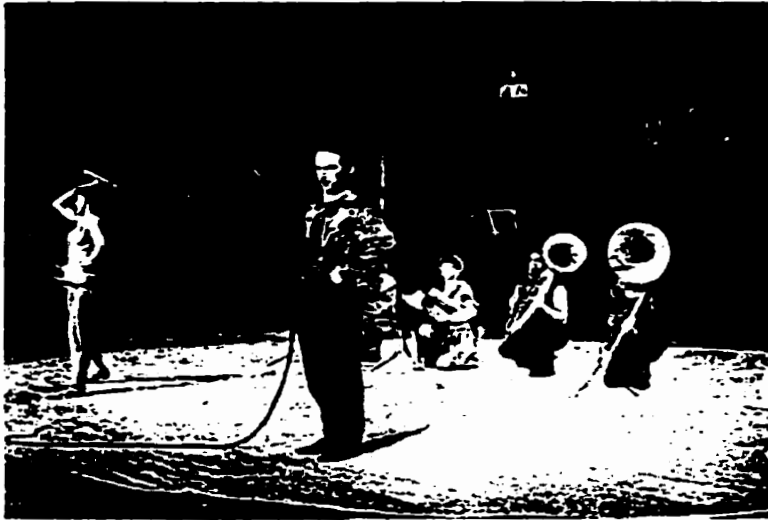
Illustration 30

L'homme zoomorque du Cirque Plume a participé à plusieurs spectacles dont, entre autres, *No animo mas anima*. Le voici dans *Toiles*, accompagné de Michèle Faivre (photographie prise par l'auteur, collection personnelle)



Illustration 31

L'homme zoomorphe dans *Toiles*  
(photographie prise par l'auteur, collection personnelle)



**Illustration 32**

**Le dompteur viendra-t-il à bout de ses fauves?**

(tirée de V. C. (1991), « Le cirque Plume. De drôles d'oiseaux qui volent haut... », *La Voix du Nord*, 2 juillet)



**Illustration 33**

**Chimère, une autre relation entre l'humain et l'animal**

(photographie de Marc Enguérand tirée de Jérôme Garcin (1994), « Bartabas l'étalon noir d'Aubervilliers », *L'Événement du jeudi*, 10 au 16 novembre, p. 88-89)

## Chapitre 4

### NUMÉROS ACROBATIQUES ET PERSONNAGES

À part des animaux, un spectacle de cirque comprend aussi des acrobates. Au cours de l'Antiquité, les *desultores*, sorte d'acrobates à cheval, participaient à des intermèdes entre les courses de chars (Illustration 34). Descendant probablement de ceux-ci, les voltigeurs équestres devinrent, des siècles plus tard, les vedettes du cirque moderne. Entre les démonstrations de tels voltigeurs, Astley présentait d'autres types d'acrobates (équilibristes, sauteurs, etc.) ainsi que des personnages comiques. Ces acrobates et personnages - qui ne font plus nécessairement rire - sont aujourd'hui le centre d'attraction des spectacles des nouveaux cirques. Ce qui ne constituait que des intermèdes modestes prit donc constamment de l'importance et fut progressivement introduit dans le corps des spectacles, avant de devenir, en cette fin de millénaire, le cœur de ceux-ci.

Ce quatrième chapitre rend d'abord compte de l'évolution des numéros acrobatiques en comparant les transformations qu'ils ont subies à la fois au cirque moderne traditionnel et au cirque nouveau. Il donne ensuite des exemples de personnages qui ont été joués par des enfants de la balle ainsi que par des *appelés*. Parmi les personnages interprétés par les *appelés*, il s'en trouve qui ressemblent à ceux des cirques traditionnels et d'autres qui ont surgi de l'imaginaire des artistes. Le chapitre présente les premiers et explique comment les artistes des nouveaux cirques font pour créer les seconds. De cette façon, le chapitre parvient à montrer, encore une fois, que les nouveaux cirques utilisent tous des ingrédients connus pour concocter, chacun à leur manière, des recettes originales qui correspondent à certaines tendances artistiques actuelles.

## Évolution des numéros acrobatiques

Le mot acrobatie vient du grec *akrobatos* qui signifie « qui marche sur les extrémités ». Des acrobates réalisent donc, au cirque, des équilibres (sur une main, sur la tête...), mais pas uniquement. Il est reconnu par l'usage que les acrobates exécutent également des sauts (flic flac, vrilles), des souplesses (contorsions, dislocations), des forces (portées, levées) et des vélocités (jongleries de toutes sortes). Des acrobates peuvent ainsi être des équilibristes<sup>1</sup>, des sauteurs<sup>2</sup>, des contorsionnistes<sup>3</sup>, des porteurs<sup>4</sup> ou des jongleurs<sup>5</sup> (Illustration 35). Peu importe leur spécialité, les acrobates ont développé différentes stratégies pour renouveler leur art. Découvrons comment les artistes du cirque moderne traditionnel ont transformé l'acrobatie et ensuite comment des troupes nouveau genre en ont fait autant.

### *Évolution des numéros acrobatiques au cirque moderne traditionnel*

Afin d'ajouter du piment à leurs exercices, les acrobates du cirque moderne traditionnel ont cherché avant tout à battre des records. Ils ont augmenté la difficulté de leurs équilibres, multiplié les sauts périlleux, réalisé des contorsions inusitées, levé des poids de plus en plus lourds et jonglé avec un nombre grandissant de balles.

Pour innover, les artistes ont également fait varier les supports acrobatiques. Mis à part les chevaux et les éléphants qui ont servi de point d'appui à des exercices acrobatiques, des appareils ou agrès ont aussi été utilisés afin de modifier les disciplines. Le trapèze volant, par exemple, n'a pas toujours existé. Jules Léotard,

---

<sup>1</sup>Athlètes du tapis, spécialistes du main à main...

<sup>2</sup>Cascadeurs, voltigeurs...

<sup>3</sup>Disloqués, hommes ou femmes de caoutchouc...

<sup>4</sup>Haltérophiles, hercules...

<sup>5</sup>Lanceurs de couteaux, jongleurs avec des balles ou des massues...

un Toulousain, l'a inventé en 1859. Comme lui, d'autres acrobates ont apporté du neuf, puis ont été naturellement enclins à reproduire des formules éprouvées.

Une troisième façon de diversifier les numéros acrobatiques a consisté à mélanger les disciplines connues. Ainsi les acrobates pratiquent-ils presque toujours plusieurs disciplines. En équilibre sur un fil de fer, ils évoluent sur un monocycle, sautent à la corde, réalisent des souplesses, portent sur leurs épaules un, deux ou trois de leurs collègues, jonglent avec des anneaux, etc.

Les combinaisons ajoutent, certes, du piquant, mais si elles se fixent, elles perdent de leur attrait. Puisqu'il est devenu, aujourd'hui, assez coutumier d'admirer un fildefériste en train d'exécuter les tours d'adresse mentionnés ci-dessus, l'effet de nouveauté s'est estompé. Les nouveaux cirques sont nés en réaction à cet immobilisme perçu dans les numéros. Regardons maintenant comment leurs propres numéros acrobatiques ont évolué.

### *Évolution des numéros acrobatiques des nouveaux cirques*

Comme les acrobates des cirques modernes traditionnels, les artistes des nouveaux cirques réalisent des prouesses. Certains battent d'ailleurs des records, même si ce n'est pas leur objectif premier. Les artistes des nouveaux cirques accordent moins d'intérêt à la technique et privilégient l'expression aux concours d'adresse. Bien qu'ils ne soient pas indifférents au fait d'être les premiers ou les seuls à réussir un exploit, ils attachent plus d'importance à l'impression laissée par leur travail. Une performance leur sert d'outil ; elle n'est pas en soi une finalité.

Plus qu'aux cirques traditionnels, les nouveaux cirques varient également les supports acrobatiques. Alors que les premiers hésitent à bouleverser les éléments des représentations qui ont fait leur marque, les seconds se font un devoir de remettre en question



ces éléments et de provoquer des changements. Il leur arrive, entre autres, de s'approprier des éléments appartenant aux sports extrêmes en vue d'inventer des supports acrobatiques inusités. Le bungee<sup>6</sup> est un bel exemple de ce type.

Le bungee est un élastique puissant que des courageux s'attachent normalement aux chevilles avant de s'élancer dans le vide du haut d'un pont ou d'une structure quelconque aménagée spécialement à cette fin. L'élastique amortit la chute des sauteurs qui évitent ainsi de rencontrer le sol.

Ce bungee, les nouveaux cirques se le sont approprié et l'ont substitué à la longe de sécurité des artistes. La longe, normalement attachée à la ceinture de certains acrobates, vise à protéger ceux-ci en cas d'erreur. Depuis 1917 environ, tous les artistes russes qui exécutent des numéros dangereux sont obligés de porter la longe de sécurité. À l'instar des Russes, les acrobates des nouveaux cirques ont adopté la longe qu'ils ont cependant remplacée par de solides élastiques afin de fabriquer un appareil acrobatique original permettant des numéros aériens impressionnants.

Au Cirque Baroque, par exemple, trois acrobates se laissent tomber du haut d'un perchoir, et leurs élastiques freinent leur descente tout en les empêchant de toucher terre. Des coéquipiers qui se trouvent au sol leur attrapent les pieds, tirent dessus, puis les relâchent. Cela fait rebondir les artistes qui, propulsés dans les airs, multiplient pirouettes et sauts périlleux. Leur élan diminuant, ils se laissent rattraper les pieds et relancer dans les airs pour d'autres cabrioles.

---

<sup>6</sup>Les bungees trouvent peut être leur origine chez les *voladores* mexicains. « Au Mexique, les *voladores* - Huastèques ou Totonagues - se hissent au sommet d'un mât haut de vingt à trente mètres. De fausses ailes pendues à leurs poignets les déguisent en aigles. Ils s'attachent par la taille à l'extrémité d'une corde. Celle-ci passe ensuite entre leurs orteils de façon qu'ils puissent effectuer la descente entière la tête en bas et les bras écartés. Avant de parvenir au sol, ils font plusieurs tours complets, treize selon Torquemada, décrivant une spirale qui va s'élargissant » (Caillois, 1991 : 68-69).

Enfin, les artistes des nouveaux cirques, tels ceux des troupes traditionnelles, mélangent les disciplines acrobatiques. Ayant à leur disposition des appareils inhabituels, ils sont à même de former des combinaisons jusque-là inexpérimentées. Alors que le Cirque du Soleil mélange trapèze et bungee dans son spectacle 1992 (Illustration 36), le Cirque Éloize, lui, allie corde volante et bungee dans sa production 1997 (Illustration 37). Les acrobates du Cirque du Soleil et du Cirque Éloize quittent ainsi leur trapèze ou corde volante, se laissent tomber, font des sauts périlleux, voient leur chute amortie et remontent à leur trapèze ou corde volante pour continuer leur numéro.

Donc, les nouveaux cirques transforment les numéros acrobatiques sensiblement de la même manière que les cirques modernes traditionnels. On constate toutefois que les néo-saltimbanques se soucient davantage de l'artistique que de la technique, qu'ils reprennent la quête d'appareils inusités et que, de ce fait, ils ont permis d'élaborer des combinaisons jusque-là impossibles. Ce qui a changé, par ailleurs, dans les nouveaux cirques, est que tous les artistes ont tendance à interpréter un personnage.

### **Les personnages**

Le terme *personnage* vient du latin *persona* qui signifie « masque ». Un masque est avant tout un objet souple ou rigide, moulé ou sculpté, décoré ou non, qui couvre entièrement ou en partie le visage. Porter un masque équivaut donc à cacher son visage. À l'inverse, enlever un masque revient à se montrer tel que l'on est, à dévoiler son vrai visage. Dans cet ordre d'idée, jouer un personnage consiste à modifier son apparence pour devenir différent. Les artistes du cirque moderne ont déjà ébauché des personnages de cette sorte ; nous le découvrirons. Puis, nous verrons que les artistes des nouveaux cirques, quant à eux, interprètent plus fréquemment des personnages qui tantôt conservent des liens de

parenté avec ceux des cirques modernes traditionnels, tantôt sont de purs produits de l'imagination de leur créateur.

### *Les personnages du cirque traditionnel*

Dompteurs, acrobates, clowns, curiosités, maîtres de piste et garçons de piste, toutes les catégories d'artistes du cirque traditionnel ont, à un moment ou à un autre, déjà interprété un personnage. Faisons leur connaissance.

#### Les personnages de dompteur du cirque traditionnel

Prenons l'exemple des dompteurs de fauves. Ils peuvent jouer au moins deux types de personnage : celui du dompteur doux ou celui du dompteur dur. Selon le cas, on dit qu'ils présentent leurs fauves en pelotage ou en férocité.

Le dompteur qui présente ses fauves en pelotage montre des bêtes relativement calmes et amicales. Il les fait traverser des cercles de flammes ou frôler sa cuisse à la façon des chats. Il les caresse, les monte, les amène à bailler et à s'endormir au son d'une berceuse interprétée par l'orchestre. Tout en douceur, le dompteur joue alors le personnage du maître si bon qu'il est parvenu à domestiquer des bêtes féroces. Mais, en réalité, le domptage en pelotage n'est qu'une mise en scène destinée à montrer que l'homme est capable de contrôler la nature sauvage des fauves.

Le dompteur qui présente ses bêtes en férocité, quant à lui, s'affiche comme un héros. Le domptage en férocité dévoile l'instinct naturel des bêtes. Populaire dans les années 1950, ce type de domptage cherche à créer une tension chez les spectateurs. Le dompteur qui le pratique donne des ordres à ses bêtes qui, apparemment, n'obéissent pas et deviennent de plus en plus nerveuses. Les claquements continuels du fouet semblent les

agacer davantage et les rendre encore plus agressives. Si bien que, aux yeux des spectateurs, les carnassiers paraissent incontrôlables. Ils rugissent continuellement et donnent des coups de pattes, menaçant leur tyran. Ce dernier fait mine de contrôler la situation, mais les spectateurs sont amenés à croire par quelques signes plus ou moins subtils que ce n'est peut-être pas le cas. La vie du dompteur semble menacée, d'autant plus que ce dernier porte ostensiblement la main à une arme qu'il a à sa ceinture. Tout au long du numéro, le public se demande si le dompteur va sortir indemne de la cage de ses fauves. Puisqu'il y parvient sans une égratignure, il se mérite une salve d'applaudissements.

En somme, les deux modes de présentation des fauves supposent que le dompteur joue un personnage. Ses bêtes réalisent tout ce qu'il leur demande. Il lui suffit d'utiliser la clef, le signe qui convient pour amener celles-ci à faire ce qu'il désire. Les spectateurs ont l'impression que les fauves sont dociles ou sauvages. Tout dépend des ordres du dompteur, de son attitude et de son jeu. Les meilleurs dompteurs sont ceux justement qui parviennent à bien diriger leurs bêtes en fonction du personnage qu'ils ont décidé d'interpréter. Comme ces dompteurs, les acrobates jouent aussi, parfois, un personnage.

#### Le jeu des acrobates au cirque traditionnel

« Surmonter un obstacle, réussir un tour de force, réaliser un véritable exploit sont les principales motivations des acrobates » Boudreault, 1996 : 29). Il arrive cependant que certains d'entre eux jouent un personnage, qu'ils fassent semblant d'être d'une autre nationalité, d'un autre âge, d'un autre sexe (travesti). Il arrive aussi qu'ils fassent semblant de commettre des erreurs. Constatant souvent, avec regret, que le public préfère les numéros qui ont l'air difficile au détriment de ceux qui le sont réellement, les acrobates se sentent, en effet, parfois obligés de mousser le degré de complexité de leurs exercices en feignant des chutes.

Il est vrai que des artistes réussissent si bien leurs sauts périlleux que des spectateurs, rarement connaisseurs, restent sur l'impression que ça leur est facile. Comme ce n'est pas toujours le cas, des artistes de cirque traditionnel choisissent volontairement de *chiquer un ratage* pour faire comprendre aux spectateurs les écueils qu'ils ont rencontrés dans l'exécution de leur numéro. Ce pseudo-événement, dit Hotier, « communique au public une information que celui-ci ne percev[rait] pas nécessairement dans la routine habituelle du numéro : la difficulté qui fait que l'exercice est une prouesse » (Hotier, 1984 : 82).

*Chiquer* valorise les prestations, émeut et divertit le public. Imaginons la scène : un numéro est en cours. L'acrobate en piste a réussi plusieurs prouesses en augmentant toujours leur degré de difficulté. Soudain, le maître de piste, qui est de mèche avec l'artiste, annonce : Mesdames et Messieurs, chers enfants, dans quelques instants vous allez voir l'intrépide Oulig Ouligoulof réaliser l'irréalisable. Uniquement deux autres artistes dans le monde ont déjà réussi cet exploit, mais ils sont morts. Le Tsar Youlof de Russie a décerné, en personne, une médaille à Ouligoulof pour sa bravoure. Ce que vous allez voir est exceptionnel. Je vous prie de garder vos yeux grands ouverts. Pour vous, seulement ce soir, voici Oulig Ouligoulof!

La foule applaudit. L'artiste se prépare, fait quelques étirements pour réchauffer ses muscles et, après s'être recueilli, se signe de la croix, fait une première tentative et manque son coup. Heureusement, il est sauf! La foule laisse entendre un « ho! » et applaudit parce qu'elle a compris que l'instant était grave. L'artiste, en réalité, vient de *chiquer un ratage*.

Puis, il simule une douleur à la jambe. Une blessure augmentant encore davantage l'épreuve à surmonter, le maître de piste montre qu'il craint pour la vie de l'artiste. Il annonce aux spectateurs que celui-ci prend beaucoup de risques. Il répète que rares sont les

personnes ayant réussi une performance comme celle que s'apprête à réaliser le grand Oulig Ouligoulof. L'orchestre contribue à créer l'atmosphère. Les cuivres se font plus discrets, et un roulement de tambour s'éternise et maintient le suspense. En prenant une attitude inquiète, Oulig Ouligoulof admet ses limites et fait part de ses doutes à l'assistance. La tension monte dans les gradins. L'artiste a communiqué sa peur au public. Tout le monde sait que l'acrobate doit essayer de nouveau s'il ne veut pas perdre la face. Le maître de piste demande le silence le plus complet pour aider ce dernier à se concentrer. Les roulements de tambours s'atténuent, et le public retient sa respiration pendant un instant pour ne pas déranger l'artiste en piste. Celui-ci s'élançe, fait sa pirouette et la réussit. Un coup de cymbale retentit. Les trompettes reprennent leur concert. Le public applaudit, hurle à tout rompre. C'est le cirque traditionnel!

Ce numéro est fictif, mais toute ressemblance avec un numéro qui aurait vraiment existé n'est pas que pure coïncidence. L'acrobate augmente graduellement le niveau de complexité réel et apparent de ses exercices, trichant un peu sur ses probabilités de réussir les plus compliqués pour garder le public en haleine. En *chiquant un ratage*, il sollicite les applaudissements.

En d'autres termes, le ratage constitue un accident imprévu qui rompt la mécanique bien huilée du numéro, un événement au sens propre du terme. Ce dosage d'imprévisibilité et de ritualisation est l'essence même de l'information. Mais, parce que le cirque est un lieu de spectacle, on ne peut attendre que l'événement surgisse de lui-même ; Il faut le susciter pour que chaque spectateur de chaque représentation en ait sa part. L'événement est donc, comme dans la politique-spectacle ou dans la presse à

sensation, créé de toutes pièces (Hotier, 1984 : 81).

Le ratage, procédé dont les Américains usent volontiers, démontre - par le recours à l'artifice - que l'artiste n'est pas sur-humain. Il peut manquer son coup, faire des erreurs et se blesser. Il risque sa vie pour de vrai.

Le ratage permet au numéro de quitter le strict domaine de la technique pour prendre une dimension humaine. L'artiste indique lui-même sa propre limite et témoigne de sa propre incertitude quant à sa réussite. Et il échoue, comme un débutant qui n'a pas su évaluer ses possibilités. Il cesse d'être la mécanique que l'on admire pour, un instant, retrouver la faiblesse de l'être humain qu'il n'a jamais cessé d'être, malgré les apparences (Hotier, 1984 : 82).

Autrement dit, l'acrobate qui *chique un ratage* cache son potentiel réel pour donner une autre image de lui-même. Advenant le cas où il feindrait une erreur dans un but purement humoristique, son personnage prendrait alors une dimension clownesque.

#### Les personnages clownesques traditionnels

Les clowns sont sans conteste des personnages du cirque moderne traditionnel. En général, ils pratiquent une ou plusieurs disciplines qu'ils parodient. Parfois dompteurs ou dresseurs, ce sont le plus souvent de brillants acrobates : équilibristes, voltigeurs, contorsionnistes, hommes forts ou jongleurs. Peu importe la discipline qu'ils pratiquent, ils font semblant de ne pas y exceller. Avant ou après un numéro d'écuyère à panneau, par exemple, un

hurluberlu en tutu rose fait une entrée à cheval et manque totalement de grâce.

Le premier clown de piste est d'ailleurs né à cheval, en Angleterre. On se souvient que, dans les spectacles de cirque européens du XVIII<sup>e</sup> siècle, la référence à l'univers militaire n'était pas occultée. Or, dans l'armée de l'époque, les tailleurs qui appartenaient à la cavalerie avaient la réputation d'être incapables de diriger leur monture. Ils étaient la risée des régiments. Ainsi le succès des premiers comiques du cirque moderne reposait-il sur les manoeuvres de ces mauvais cavaliers tentant en vain de se mettre en selle.

Par ailleurs, les paysans sédentaires furent aussi la cible des moqueries des artistes de cirque<sup>7</sup>. Le mot clown viendrait du reste du terme anglais *clod* qui signifie « motte de terre ». Au début du cirque moderne, le clown était donc une sorte de colon un peu idiot, montant d'abord à cheval puis s'amenant à pied.

Au cours des ans, certains personnages clownesques ont laissé leurs marques. En Europe, par exemple, deux types se sont imposés : les clowns blancs et les augustes (Illustration 38). Les clowns blancs<sup>8</sup>, comme leur nom l'indique, ont le visage peint en blanc. Leurs sourcils, dessinés en noir, sont personnalisés. « Le traçage des sourcils des clowns blancs sert de signature au personnage. Chaque clown blanc devra trouver sa propre signature, sa propre manière de dessiner ses sourcils. Et la garder, toujours » (Boudreault, 1996 : 45). Coiffés d'un cône et vêtus d'un costume qu'on appelle un sac (ou une robe) et qui est brodé, enjolivé de dentelles, de paillettes, d'appliques et de miroirs, les clowns

---

<sup>7</sup>Ces derniers les appelaient les *cadje* (*cadjo* ou *gadjo*, au singulier), mot du vocabulaire des gitans employé comme synonyme de pantres (ignares qui n'ont pas été dégourdis par le voyage).

<sup>8</sup>L'origine du clown blanc reste mystérieuse. Selon une légende, son visage enfariné serait hérité du Pierrot de la comédie italienne.



blancs représentent le raffinement et l'intelligence. Ils font de l'esprit.

À l'opposé, les augustes sont gaffeurs et triviaux. Ils personnifient la sottise, la naïveté. « Ils ont de grands cernes autour des yeux, un nez rouge [qui rappelle celui de l'alcoolique] et une bouche dessinée, largement ouverte jusqu'aux oreilles [symbole de ses appétits] » (Boudreault, 1996 : 45). Les costumes des augustes sont rapiécés et leurs chaussures démesurément grandes. Le personnage de l'auguste serait né<sup>9</sup> en Allemagne, au Cirque Renz, dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Il présentait d'abord des entrées en solo avant de former un tandem<sup>10</sup> avec le clown blanc. Ce dernier dirige le jeu ; le second tombe constamment dans les pièges de son partenaire, reçoit les gifles puis prend sa revanche. Tel est pris qui croyait prendre!

Après les duos vinrent les trios. Il y avait le clown blanc, l'auguste et le deuxième auguste que Tristan Rémy appelle le contre-pitre. Cette multiplication des types donna le jour à de petites comédies à personnages. Les clowns européens furent copiés à maintes reprises et influencèrent des générations de comiques dans plusieurs pays, chacun les adaptant selon ses moeurs et coutumes.

Aux États-Unis, entre autres, le jeu et les silhouettes des augustes et des clowns blancs se sont beaucoup transformés, voire amplifiés. Quand les Américains ont adopté les trois pistes encerclées d'une arène ovale, les entrées clownesques traditionnelles ont été raccourcies et sont devenues de brefs intermèdes comiques que l'on appelle des *reprises*. Les clowns, pour s'assurer d'une certaine visibilité dans l'espace gigantesque, se sont regroupés en bande de trois, quatre, cinq, dix, quinze ou même

---

<sup>9</sup>Je désire attirer l'attention du lecteur sur le fait que j'emploie le conditionnel pour atténuer mon affirmation, car, je le rappelle, l'histoire du cirque repose pour beaucoup sur des légendes, et le lieu de naissance de l'auguste demeure incertain.

<sup>10</sup>Le premier duo clownesque permanent, en France, aurait été celui de Footit (ou Footitt ou Footitt) et Chocolat, vers 1889.

vingt. Ils ont choisi de porter des costumes et des perruques aux couleurs criardes, et leurs gags reposent sur l'utilisation d'accessoires aux dimensions démesurées. La mission de ces augustes de soirée, comme on les appelle, est de divertir le public entre les numéros<sup>11</sup>. Leurs fréquentes interventions permettent d'éviter les temps morts. Le grand public ne réalisant pas cependant que provoquer le rire en quelques secondes demande un talent indéniable, les augustes de soirée sont parfois considérés à tort comme bouche-trous, mais ils ne sont pas les seuls. Plusieurs autres personnages du cirque traditionnel ont aussi été perçus comme des à-côtés. Parmi eux, certains font figure de curiosités.

#### Les personnages du cirque traditionnel qui font figure de curiosités

Les cirques traditionnels ont montré des curiosités de toutes sortes : ethnologiques et tératologiques, entre autres. Les curiosités ethnologiques ont été, en partie, popularisées par les européens Louis Soullier et Carl Hagenbeck qui présentaient respectivement le Grand Caravansérail et le Cirque International. À lui seul, Carl Hagenbeck exhiba des Cinghalais, des Zoulous, des Mongols et des Lapons. Les curiosités ethnologiques ont aussi été exploitées par l'Américain Buffalo Bill qui affichait des chasseurs amérindiens dans ses *Wild West Shows*, idée qui fut reprise par de nombreux cirques dans les États de l'Union.

Pour ce qui est des curiosités tératologiques, on ne verra peut-être plus les Merveilles de la nature telles qu'elles étaient offertes par Phineas Taylor Barnum, sur une scène de 60 mètres de long, aux États-Unis. Il y avait là Jojo, l'homme-chien, au visage poilu ; Anna Jones, la femme à barbe ; la reine Mab, une Lilliputienne de 20 ans mesurant 56 cm ; James Coffey, l'homme

---

<sup>11</sup> Les augustes de soirée ne participent pas à des *entrées*, mais à des *reprises* clownesques. Une *reprise* est un court sketch parlé ou mimé qui, pendant le montage ou le démontage des appareils, sert d'intermède entre les numéros.

squelette ; Rob Roy, l'albinos désarticulé, etc<sup>12</sup>. Les Américains raffolaient tant de ces curiosités qu'ils en avaient fait un spectacle en soi, un *side show*, selon leur expression.

Cela dit, parmi les curiosités ethnologiques et tératologiques, il y en avait d'authentiques et de fausses. Dans ses Mémoires intitulés *Soixante-dix ans de métier de showman*<sup>13</sup>, l'Anglais Georges Sanger donne quelques exemples d'exhibitions truquées que présentait son père. Il y parle de Madame Gomez, une prétendue géante qui ne mesurait en fait pas plus de 1,80 m et qui, grâce à des talons hauts, à des vêtements allongeant sa taille, à un tabouret habilement dissimulé et à un jeu subtil parvenait à convaincre les spectateurs de son gigantisme certain! Sanger raconte également dans ses Mémoires la supercherie concernant les sauvages Tamée-Ahmée et Orio Rio qui n'étaient que deux jeunes mulâtres inoffensifs âgés de 10 et 9 ans. Bien emplumés, décorés de colliers de pacotille, savamment maquillés et bougeant de manière appropriée, ces derniers devenaient du coup des Pygmées cannibales crédibles.

En fin du compte, ce qu'il faut comprendre ici est que les curiosités sont de temps en temps des personnages. La grande dame et les jeunes mulâtres ont dû modifier leur apparence pour devenir différents et *jouer* le rôle des curiosités. Leur cas démontre, encore une fois, que des personnages sont identifiables au cirque traditionnel. À la liste de ces personnages s'ajoutent encore ceux du maître et des garçons de piste.

Le rôle d'autorité du maître de piste et celui de soutien des garçons de piste

Le maître de piste sert normalement d'intermédiaire entre les numéros. Il annonce les artistes et leur fait signe d'entrer en piste.

---

<sup>12</sup>Je paraphrase Thétard (1978 : 499).

<sup>13</sup>Je n'ai pas réussi à mettre la main sur l'ouvrage de Sanger. Mes informations proviennent de *La merveilleuse histoire du cirque* de Thétard.

Puis, les exercices de ceux-ci étant terminés, il les remercie et leur donne leur congé. Expert en boniment, le maître de piste fait valoir les numéros. Il donne la réplique aux clowns et sert de régisseur. Son rôle, tenu à l'origine par le directeur du cirque lui-même, en était un d'autorité. Par conséquent, quand un artiste s'adressait à lui, il parlait à son supérieur.

Aujourd'hui, le maître de piste est rarement le directeur du cirque. Les troupes engagent plutôt un artiste qui a la personnalité de l'emploi. Cet individu, bien qu'il ne soit pas toujours le patron, agit comme tel. Il en joue le personnage. Sur un ton autoritaire, il dirige les artistes. Selon toute apparence, il est leur chef ainsi que celui de la *barrière*.

Au cirque traditionnel, chaque fois que les artistes ont terminé leur numéro, ils enfilent l'uniforme des garçons de piste<sup>14</sup> pour regagner ou participer à la *barrière*. Alignés en face de la gardine, c'est-à-dire devant le rideau qui donne sur les coulisses du cirque, ils forment une haie d'honneur et servent de main-d'oeuvre à leurs camarades en piste ; ils passent les accessoires aux jongleurs, freinent les chevaux tentés de retourner au galop aux écuries ou tiennent les cerceaux de papier que traversent les écuyères à panneau.

Entre les numéros, ils montent et démontent le matériel, roulent et déroulent les tapis des acrobates au sol ou raclent la sciure de bois. Bref, ils facilitent la tâche de leurs collègues en restant à leur disposition, demeurant aux aguets, parés à toute éventualité.

Les garçons de piste deviennent des personnages lorsqu'ils animent la salle et provoquent, au besoin, ses réactions. Ainsi affichent-ils des airs apeurés pour faire croire que les acrobates sont en danger,

---

<sup>14</sup>Si l'on parle uniquement de *garçons de piste* et non de *filles de piste*, c'est que, au cirque traditionnel, les artistes féminines se voyaient confier, avant ou après leurs prestations, la fonction d'ouvreuses ou de vendeuses de friandises, de souvenirs et de programmes.

du soulagement quand ils savent que le dompteur sortira indemne sa tête de la gueule d'un fauve, de la pâmoison devant les jolies fildeféristes pour lesquelles ils n'ont aucun béguin, ou un sourire suite aux grimaces d'un clown qu'ils ont pourtant vues à maintes reprises. Ce jeu, si rudimentaire qu'il soit, tend à disparaître, comme l'explique Thétard :

Il est regrettable [dit-il] de voir renoncer à la mise en scène que représentait la barrière. [...] La barrière constituait un peu le chœur antique du cirque et donnait au spectacle sa vraie physionomie de travail banquiste. La mimique par quoi la barrière exprimait l'interprétation des phases d'un numéro et l'appréciation du travail d'un artiste par ses collègues eux-mêmes était amusante à suivre pour le public. Elle animait et soutenait l'effort de l'exécutant (1978 : 260).

Autrement dit, les garçons de piste formant la barrière ont de temps à autre joué le rôle de personnages de soutien. Ils ont feint la peur, la satisfaction, l'étonnement ou la joie pour tenir le public en haleine. Ce faisant, ils ont mélangé réalité et fiction.

### *Réalité ou fiction*

Le cirque traditionnel mélange vrai et faux. On pense que ses artistes ne peuvent tricher car l'espace où ils réalisent leurs tours de force est circulaire. Il nous suffit d'en faire le tour pour nous convaincre qu'il n'y a pas de cachette, pas d'astuce, pas de tromperie et pourtant : les dompteurs font rugir leurs bêtes sur commande ; les acrobates *chiquent des ratages* ; les clowns font semblant d'être maladroits pour faire rire ; les curiosités tératologiques ou ethnologiques ne sont pas toujours

authentiques ; le maître de piste n'est pas le vrai directeur ou régisseur ; les garçons de piste simulent des émotions afin de provoquer des réactions chez les spectateurs.

En somme, il y a des vérités au cirque traditionnel, des évidences qu'on ne saurait mettre en doute, mais il y a aussi des faussetés, du jeu, des personnages. Entendons-nous, je ne suis pas en train de prétendre que les spectacles du cirque traditionnel sont des machinations, des impostures ou des supercheries imaginées par leurs créateurs pour nous soutirer de l'argent. Le dompteur risque réellement sa peau lorsqu'il entre dans la cage avec ses fauves. Ses animaux ne sont pas des automates, mais de vraies bêtes qui ont été bien dressées. L'acrobate, lui, est incontestablement en danger lorsqu'il s'élanche de son trapèze, réalise des cabrioles et se fait rattraper *in extremis* par un collègue et ce, même si, en cas d'erreur, un filet protecteur amortit sa chute. Beaucoup d'artistes se sont brisés la nuque en tombant dans ces filets qui, pourtant, devaient leur sauver la vie. Des clowns ont aussi vraiment été de piètres acrobates. Ce fut le cas de William F. Wallet, promoteur du personnage du *jester* shakespearien<sup>15</sup>. Des femmes à barbe, hommes caoutchouc, Zoulous ou Aztèques ont été, par ailleurs, d'authentiques curiosités. Sans compter que des maîtres de piste ont véritablement rempli la fonction de directeurs et que des garçons de piste, témoins d'exploits commis par des collègues, ont connu toutes sortes d'émotions.

En fait, les vérités du cirque traditionnel ont rendu les faussetés crédibles. Le public peut donc y croire en toute légitimité. Mais pourquoi se laisse-t-il ainsi bernier ? Pourquoi n'admet-il pas qu'on le trompe à l'occasion ? Peut-être est-ce à cause du principe énoncé

---

<sup>15</sup>Mauvais acrobate mais très bon orateur, William F. Wallet fut le promoteur des *jesters* shakespeariens, premiers clowns parleurs, au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Nés en Angleterre, les clowns parleurs pratiquèrent le calembour, l'équivoque et autres jeux de mots. Pour se moquer sans doute des comédiens du théâtre officiels qui s'étaient battus pour garder le monopole du verbe, ils déclamaient fréquemment des tirades de Shakespeare, ce pourquoi on les appela d'abord les *jesters* shakespeariens (Simon, 1988 : 48-54 ; Thétard, 1978 : 450).

par Phineas Taylor Barnum lui-même et dont parle Roland Auguet dans son livre *Histoire et légende du cirque* : les gens aiment qu'on les incite à croire pendant un instant que des choses sont vraies mêmes s'ils savent pertinemment qu'elles sont fausses (Auguet, 1974 : 149).

En d'autres termes, le public joue volontiers le jeu. Cette *faiblesse* des spectateurs, les nouveaux cirques l'exploitent à leur façon, en faisant basculer leurs représentations dans le merveilleux grâce, en partie, aux personnages dont ils ont multiplié le nombre.

### *Les personnages des nouveaux cirques*

Tous les artistes des nouveaux cirques sont amenés, à un moment ou à un autre, à interpréter des personnages. Les nouveaux cirques engagent les services d'acrobates, de comédiens, de chanteurs, de danseurs, de mimes, de sportifs, de musiciens, etc., qui, tous, seront initiés à la fois au monde du cirque et au jeu théâtral.

Malgré les bases reçues en formation d'acteur, les membres des nouveaux cirques ne se rendent pas toujours compte ou ne reconnaissent pas tous interpréter des personnages. Si les personnages sont des *êtres de papier* élaborés par un auteur dramatique, alors les artistes des nouveaux cirques affirment ne pas en incarner. Par contre, si, pour assumer l'un d'eux, il suffit de porter un masque, de transformer son apparence ou d'adopter une gestuelle extra-quotidienne, alors la majorité des membres des nouveaux cirques confirment développer des personnages. Certains d'entre eux partagent des traits communs avec les personnages des cirques traditionnels, d'autres non. Nous examinerons les premiers puis découvrirons comment les seconds sont créés.

### Les personnages de dompteurs au Cirque Plume

Lorsqu'il a été question des animaux au chapitre précédent, nous avons constaté que les nouveaux cirques les laissaient presque complètement tomber, du moins ceux en chair et en os. Mis à part Zingaro et la Volière Dromesko qui ont été qualifiées de théâtres-cirques, rares sont les troupes qui possèdent beaucoup de spécimens du règne animal. Le Cirque du Soleil les remplace par des masques ou marionnettes. Archaos les substitue par des machines. Le Cirque Plume, lui, les évoque par le mime et le jeu physique de ses artistes. Rappelons-nous les deux numéros de *No animo mas anima*.

Dans le premier, le dompteur dirigeait un homme zoomorphe qui, imitant une bête, sautait par-dessus des obstacles et traversait des cercles de flammes. Le dompteur jouait alors le rôle du bon maître, si bon que son animal, complètement apprivoisé, devenait un partenaire pour un classique pas de deux, provoquant ainsi les rires de l'assistance.

Dans le second numéro, le dompteur autoritaire entrait courageusement sa tête dans le pavillon d'un instrument de musique comme s'il s'agissait de la gueule d'un lion puis l'en sortait triomphalement, déclenchant encore une fois l'hilarité générale.

Les deux numéros, en fait, déridaient le public en parodiant les deux modes traditionnels de présentation des fauves. En dénaturant l'animal au point de le faire danser avec son maître, le premier tournait en ridicule le domptage en pelotage qui, on l'a vu, cherche à camoufler l'instinct sauvage des bêtes. En attribuant une fausse férocité à un objet inanimé, le second se moquait du domptage en férocité qui exacerbe, en apparence, l'agressivité des fauves.

Avec un humour truculent, les personnages des dompteurs du Cirque Plume se riaient donc des conventions. Ils ne cherchaient pas à



maintenir ou à respecter la tradition, mais plutôt à révéler certains de ses mécanismes en les tournant en dérision. Ils visaient à dénoncer le côté désuet, le caractère plus ou moins figé ou statique du jeu des dompteurs traditionnels. Une intention critique expliquait, en somme, l'usage de la parodie.

« Selon les Formalistes russes, les genres évoluent en grande partie par parodies successives, l'élément parodiant s'attaquant aux procédés automatisés et stéréotypés » (Pavis, 1980 : 283). Ainsi les personnages parodiques du Cirque Plume essayaient d'entraîner des changements, d'occasionner des bouleversements. Ils participaient à un renouvellement au même titre que, découvrons-le maintenant, un personnage d'acrobate qui *chique des ratages* au Cirque Gosh.

*Le personnage d'acrobate qui chique des ratages au Cirque Gosh*

En 1990, année de la démolition du mur de Berlin, des artistes allemands et français désirant continuer de supprimer des frontières, mais cette fois entre les genres artistiques, s'unirent pour créer le Cirque Gosh. L'exclamation *gosh!*, en anglais courant, traduit l'étonnement. En français, nous dirions peut-être « ça alors! ». Chez Gosh, l'expression est devenue une devise et exprime la surprise que les spectateurs manifestent en assistant à leurs spectacles.

La première production du Cirque Gosh avait pour titre *Artistic in concert* (1990) ; la seconde s'intitulait *Shak Edi Bobo* (1994)<sup>16</sup>. Dans *Shak Edi Bobo*, tous les artistes interprétaient des personnages. Jouant le rôle d'un acrobate qui *chique des ratages*, l'un d'eux faisait partie d'un duo : Éric et Léon (Éric Muller et

---

<sup>16</sup>J'ai personnellement assisté à *Shak Edi Bobo* les 18-19-20 et 21 janvier 1995, au Théâtre des Franciscains, à Béziers, en France.

Laurent Touret). Éric incarnait un acrobate étourdi ; Léon, un assistant plus alerte.

Les cheveux tout ébouriffés, Éric s'éveillait au début de la représentation parmi les spectateurs. C'était un gars perdu, qui oubliait tout, même ce qu'il faisait là. Tout au long du spectacle, il tentait de réaliser des tours d'adresse sans y parvenir. Une fois, il perdait ses balles alors qu'il s'apprêtait à jongler. Il allait les chercher et oubliait en chemin le but de son voyage. Son collègue Léon, plus éveillé, lui rapportait ses balles. Éric était heureux, mais ne se souvenait pas de ce qu'il devait faire avec celles-ci. Léon lui montrait comment jongler, et Éric, ébloui, le félicitait avant de s'en aller!

Éric venait, comme il arrive parfois au cirque traditionnel, de *chiquer un ratage*. Il avait fait semblant de manquer son coup. Cependant, tel que le veut la coutume, on se serait attendu à ce qu'il finisse par jongler. Il devait, à nos yeux, conclure son numéro par une réussite, mais il n'en fut rien. Éric ne parvenait jamais *vraiment* à réaliser un quelconque exploit. Un événement survenait à tout instant et l'en empêchait. Chacune de ses tentatives était désamorcée.

Éric, constamment suivi de Léon, revenait à plusieurs reprises au cours du spectacle pour entreprendre de nouveaux essais, mais ne quittait l'aire de jeu qu'après une série d'échecs. Léon, lui, jonglait avec succès. Toutefois, ce n'était pas son rôle puisqu'il n'était apparemment que l'assistant. Ainsi le numéro ne se déroulait pas comme d'habitude (Illustration 39).

Pour tout dire, on baignait dans l'absurde! Les règles et les principes instaurés par la tradition étaient totalement niés. Qu'Éric ait des amnésies ne révélait-il pas, en effet, que les nouveaux cirques tentent d'oublier la tradition? Les ratages successifs et systématiques du personnage n'étaient-ils pas, en outre, des

preuves supplémentaires que, pour les nouveaux cirques, l'exploit n'est plus une nécessité absolue?

Fondé sur l'absurde, le personnage d'Éric déconditionnait selon toute apparence les spectateurs et mettait en marche un processus de transformation. En latin, au figuré, *processus* veut dire *progrès*. Ce progrès ou mouvement vers l'avant semblant être le propre des personnages des nouveaux cirques, continuons notre investigation et voyons si les personnages clownesques du Cirque du Soleil cherchent pareillement à générer des changements.

Les personnages clownesques du Cirque du Soleil

Au début de la production *Quidam* du Cirque du Soleil, on voit s'ouvrir trois couvercles circulaires et fumants pareils à ceux des trous d'homme dans la rue. Sortent de ces ouvertures, trois personnages ressemblant à des clowns traditionnels (Illustration 40).

Le premier est habillé du tutu rose de l'hurluberlu qui se moque de l'écuyère à panneau. Il rappelle, par son comportement, le clown Boum-Boum dont j'ai parlé au premier chapitre. Ce dernier, on s'en souviendra, fut créé par Jérôme Medrano qui dut, un jour, remplacer à l'improviste un comique malade. Faisant son entrée pour la première fois en piste, Medrano espérait que l'orchestre le soutienne, tandis que, de son côté, le *maestro* attendait un geste du clown improvisé. Dans la confusion la plus totale, Medrano s'adressait au chef d'orchestre en simulant les gestes d'un joueur de tambour et en disant : « Boum! Boum! ». De la partie, le public se mettait à crier : « Boum! Boum! » pour inviter les musiciens à jouer. Réveillés, ces derniers enchaînaient, et les rires fusaient de la salle. Le clown Boum-Boum venait de voir le jour.

À l'instar de Boum-Boum, notre personnage en tutu rose du Cirque du Soleil interpellait l'orchestre pour lui demander un roulement de

tambour. Devant ses vains efforts, il traitait le *maestro d'amatore*, qualificatif qu'il reçut lui-même bientôt après avoir raté son entrée. C'est à ce moment que sortit de son trou le deuxième personnage dont le costume de clown blanc était entièrement caché par des ballons que l'hurluberlu en tutu se mit à crever un à un. Le personnage en tutu rose et l'autre costumé en clown blanc se poursuivaient ensuite tout au long de la représentation, tournant et tournant en rond.

Le troisième personnage, quant à lui, portait les chaussures trop grandes et le nez rouge de l'auguste. Il jaillissait de son ouverture avec un violon et un archet. Se servant de ce dernier comme d'une canne à pêche, il lançait sa ligne dans un des trous d'homme et, selon toute apparence, y pêchait un morceau de banquette tel qu'on en voit autour des pistes traditionnelles. Le dit personnage déposait le morceau au centre de l'aire de jeu du Cirque du Soleil et l'examinait avec soin. Sans plus d'hésitation, il le franchissait...

La tradition voulant qu'une partie de l'entrée clownesque soit musicale, le personnage essayait ensuite d'entamer un air de violon, sans y parvenir. Ce sera seulement à la toute fin de la représentation, quand son instrument sera presque totalement détruit, que, des rares cordes restées accrochées au manche du violon, le clown sortira une mélodie.

Nous avons donc droit, avec le Cirque du Soleil, à un trio clownesque. Le premier personnage rappelait l'origine même du clown. Les deux autres faisaient penser au duo clown blanc/auguste. Entre les personnages des cirques traditionnels et ceux du Cirque du Soleil, il n'y avait pour tout dire pas de rupture radicale. Ou plutôt, en dépit d'une rupture, des éléments traditionnels persistaient. Il y avait, pour reprendre un terme cher aux études littéraires des dernières années, intertextualité, c'est-à-dire que les personnages actuels (comme éléments du texte spectaculaire présent) convoquaient volontairement ou involontairement les personnages

qui les avaient précédés (comme éléments du texte spectaculaire antérieur).

Or, user de l'intertextualité est révélateur. L'intertextualité sert souvent à faire le procès de conventions. Tout en rendant hommage à la tradition, les personnages clownesques du Cirque du Soleil proposaient une forme de réflexion sur le cirque. Ils évoquaient la tradition et nous obligeaient à l'interroger.

Les trois personnages clownesques s'abritaient-ils d'une fin certaine sous la piste du Cirque du Soleil? En surgissant de leur trou d'homme, sortaient-ils d'où on les avait jetés, d'où on les avait enterrés? Tournant constamment en rond, les deux premiers personnages clownesques montraient-ils que le cirque traditionnel n'aboutit à rien? En franchissant dans un geste symbolique le morceau de banquette, le troisième personnage passait-il l'étape de la tradition pour faire une escapade dans un spectacle novateur? Dans l'affirmative, trouvait-il sa place dans le spectacle du Cirque du Soleil? En réussissant sa pièce musicale à la fin de la représentation alors que son instrument de musique était complètement détruit, le troisième personnage communiquait-il qu'on ne peut entièrement rejeter le passé, étant toujours à même d'en tirer quelque chose? Que la tradition parvienne à conserver une place, si petite soit-elle, dans les spectacles des nouveaux cirques? Ces questions, me semble-t-il, étaient ouvertement posées.

Les personnages clownesques du Cirque du Soleil, il est vrai, interrogent la tradition et incitent les spectateurs à la questionner. Tous ne remarquent peut-être pas cette invitation à la réflexion, mais elle est bien présente. Elle prend part au processus de transformation du cirque et se manifeste dans l'ensemble des spectacles nouveau genre, y compris dans ceux d'Archaos où certains personnages évoquent des curiosités ethnologiques et tératologiques.

Les personnages d'Archaos qui évoquent les curiosités ethnologiques et tératologiques

Les curiosités sont de plus en plus proscrites dans les pistes traditionnelles, car, à l'ère des droits de l'homme, il serait mal venu de montrer des Papous ou des personnes atteintes de malformations congénitales comme des phénomènes de foire. Exceptionnellement, il arrive toutefois que des cirques récents se spécialisent dans les *side shows* à l'américaine. Je pense ici au Jim Rose Circus (USA) et au Carnival Diablo (Canada). Ces deux cirques ont été fondés par des fakirs nouveau genre, adeptes de *freak show* et de *body piercing*. Leurs artistes avalent des épées ou des ampoules électriques, soulèvent des poids à l'aide de poulies accrochées à différentes parties de leur corps (mamelons, langue, oreilles, pénis), marchent sur du verre cassé ou présentent leur dos à des collègues pour qu'ils puissent y disputer une partie de fléchettes! Les amateurs de sensations fortes y trouvent leur compte, mais le Jim Rose Circus et le Carnival Diablo faisant vraiment bande à part, nous ne nous attarderons pas davantage sur leurs spectacles (Illustration 41).

La tendance actuelle est de rappeler les curiosités et non de les présenter. Les curiosités ethnologiques ou tératologiques sont, par exemple, évoquées par plusieurs personnages des productions du Cirque Archaos. Les Amérindiens ou *sauvages* à la peau rouge sont remplacés par des punks ou sauvages urbains à la crinière taillée à l'iroquoise (Illustration 42). Les femmes autruches et hommes-chiens, moitié-humains, moitié-animaux, ont fait place aux personnages de mutants, mi-hommes, mi-machines. En d'autres termes, la galerie de phénomènes du cirque traditionnel a cédé le passage, chez Archaos, aux artistes et à leur dégaine de rockers.

Mais Archaos ne se contente pas de rappeler ainsi par analogie les curiosités du cirque traditionnel. Il lui arrive encore d'engager des handicapés non pour les exhiber en tant que curiosités mais pour leur faire interpréter un personnage.

Par exemple, dans un spectacle d'Archaos, un homme apparaissait avec un ventre proéminent telle une femme enceinte. Soudain pris de convulsions, il *accouchait* d'un handicapé. Celui-ci possédait des membres peu développés, cependant, on devinait son âge avancé. Très vite, on lui attribuait une chaise roulante motorisée, autre machine d'Archaos. Grâce à ce moyen de locomotion, le handicapé revenait en divers moments au cours du spectacle. Lors d'un numéro de main à main, il faisait une apparition particulièrement remarquée.

Les deux équilibristes du numéro, un homme et une femme au corps parfait et presque totalement nu, exécutaient leurs tours d'adresse au ralenti. Avec sensualité et douceur, leurs gestes s'harmonisaient. Arrivait tout à coup le personnage sur sa machine roulante. Il tendait une pomme à l'homme qui la saisissait et l'offrait à son tour à sa compagne. Chacun en prenait une bouchée et, dès lors, le rythme du spectacle s'en trouvait bouleversé.

Le numéro rappelait, on l'aura remarqué, le récit d'Adam et Eve dans la Bible. Selon la Genèse, Adam et Eve étaient nus et n'en avaient point honte. Dieu leur avait fait don d'un jardin où ils vivraient parfaitement, à condition de ne pas manger d'un certain fruit. Le diable, qui avait pris l'apparence d'un serpent rusé, incitait néanmoins Eve à manger du fruit défendu et à le partager avec Adam. Cela accompli, le couple prenait conscience de sa nudité et était chassé du jardin d'Éden. Du coup, désordre et confusion se répandaient.

Or, n'est-ce pas précisément dans un tel état chaotique que se trouve le cirque actuel? Et n'est-ce pas de ce désordre-là dont nous parlait le personnage en chaise roulante d'Archaos? C'est une interprétation plus que probable puisque le Cirque Archaos lui-même reconnaît verser dans le chaotique. Voici ce que m'a répondu Guy Carrara, co-fondateur de la troupe, lorsque je lui ai demandé : « Pourquoi avoir choisi le nom d'Archaos comme dénomination? »

Nous avons décidé de nous appeler « Archaos » pour être en tête dans les listes alphabétiques et puis parce qu'Archaos veut dire quelque chose comme *début* et *chaos*, en grec (30 mai 1994).

Le terme Archaos<sup>17</sup> est, en effet, constitué de deux mots grecs : *arke* (ἀρχή), qui signifie débiter ou prendre l'initiative, et « *chaos* » (χάος), c'est-à-dire chaos<sup>18</sup>. Donc, si le Cirque Archaos s'appelle ainsi, c'est parce qu'il se veut ou se dit à l'origine d'un chaos. Mais qu'est-ce qui caractérise le chaos?

Ce qui caractérise le chaos est, entre autres, un mélange de déterminisme et d'imprévisibilité. Tout semble d'abord destiné à suivre un parcours linéaire puis, soudain, sans crier gare, tout est dérégulé et développe un comportement *imprédictible*, désorganisé et confus. Suivant cette logique, on pourrait dire que, avec la tradition, le trajet du cirque semblait dessiné à l'avance et en droite ligne. Mais, subitement, ce trajet est devenu tortueux, plein de méandres. La boussole du cirque s'est emballée. Égaré, ce dernier est alors parti dans toutes les directions, ce qui donna naissance aux nouvelles troupes. Avec elles, dorénavant, nul ne sait plus à quoi s'attendre. En fait, dans le mouvement des troupes de la nouvelle génération, on détecte l'essence même du chaos : c'est-à-dire « un équilibre délicat entre des forces de stabilité et des forces d'instabilité » (Gleick, 1991 : 388), une volonté à la fois de continuité et de rupture...

Par conséquent, le personnage difforme qui apparaissait dans le spectacle d'Archaos ne faisait pas figure de curiosité. Son rôle était plutôt d'évoquer le chaos dans lequel se trouve le cirque, en

---

<sup>17</sup>*Arkhaios*, en grec, signifie *ancien* ou *originel*. Il a donné, en français, le préfixe arché - ou archéo - que l'on retrouve dans le terme *archéologie*.

<sup>18</sup>Dans la mythologie grecque, le chaos est la confusion générale observée au commencement de toutes choses.



cette fin de XX<sup>e</sup> siècle. Il faut dire que le chaos fait beaucoup jaser depuis la fin des années 1970. Des météorologues l'ont observé dans les aléas de la température. Des gens d'affaires l'ont vu dans les indices boursiers. Des astronomes l'ont décelé dans le fonctionnement du système solaire. Des médecins l'ont découvert dans l'activité du corps humain. Des psychologues le croient à l'origine des traumatismes, etc. Bref, le chaos se manifeste partout, même dans les spectacles de cirque. Par son intermédiaire, Archaos rappelle ainsi, selon toute vraisemblance, l'état actuel du cirque. On détecte dans ses oeuvres une part d'autoréflexivité, c'est-à-dire une sorte de réflexion du cirque sur lui-même. Une remise en question qui n'a sans doute pas d'autre objectif que de souligner l'existence d'une période de grands bouleversements.

On aura remarqué, d'ailleurs, que, dans le numéro de main à main d'Archaos, les rôles des hommes et ceux des femmes étaient intervertis. D'abord, c'était un homme qui accouchait. Ensuite, l'équilibriste masculin évoquant Adam prenait la première bouchée de la pomme alors que, dans la Bible, c'était Eve qui posait ce geste. Ce renversement des rôles hommes/femmes est fréquent chez les nouveaux cirques. Le Cirque Barbarie, pour sa part, n'hésite pas à faire jouer par des femmes tous les rôles traditionnellement réservés aux hommes, comme ceux du maître et des garçons de piste.

Les personnages du maître et des garçons de piste au Cirque Barbarie

La trapéziste Barbara Vieille a créé, en 1982, le Cirque Barbarie, une troupe nouveau genre ne comptant que des femmes. Cette troupe n'aurait pas eu la volonté de se positionner par rapport aux hommes, mais plus simplement aurait souhaité fournir l'occasion de rigoler entre filles des problèmes communs, de réaliser des projets entre amies. Dès la création de la troupe, Barbara Vieille prétendait et prétend encore que son cirque n'a rien à voir avec le Mouvement de

Libération de la Femme<sup>19</sup>. Aucune idéologie féministe ne soutendrait sa position, ni n'appuierait sa démarche. Si Barbara Vieille a choisi de regrouper des femmes, c'est juste pour mettre en piste un univers de rimmel et de jupon, de bigoudis et de gaine, un heureux mélange de prestations acrobatiques et de vie quotidienne au féminin (Illustration 43).

Ce qui m'intéresse, soutient Barbara Vieille, c'est de montrer les multiples facettes de différentes femmes. Moi, j'aime bien comment Fellini présente les femmes. Elles sont magnifiques et, en même temps, monstrueuses. Je trouve que c'est faux de donner une seule image de la femme. Moi, je ne montre pas juste les femmes lorsqu'elles sont à leur avantage, je pense aussi aux femmes qui accouchent et à celles qui vont chez le gynécologue (En entrevue, 13 mai 1994).

Le Cirque Barbarie veut montrer quelques-unes des différentes facettes de la vie des femmes. Ses spectacles trahissent ses préoccupations. Du plus récent au plus ancien, voici les titres de ses productions : *Une journée singulière* (1993), *Cosima Barbès* (1990), *Femmes de cirque* (1988), *Le cirque des femmes* (1986) et *Cirque de Barbarie* (1982).

Le spectacle *Cirque de Barbarie* a reçu, la première année de la fondation de la troupe, une mention spéciale au Festival *off off* d'Avignon. Dans ce spectacle, un personnage partageait des traits communs avec le maître de piste traditionnel. Il s'agissait de Madame Loyal. Il faut savoir que, en France, tous les maîtres de piste sont appelés Loyal, du nom d'une célèbre dynastie du cirque.

---

<sup>19</sup>Dès ses débuts, la troupe a pourtant été soutenue par le ministère de la Culture ainsi que par ceux des Affaires étrangères et des... Droits de la femme.

Le chef de cette dynastie, Claude Loyal, était directeur d'un cirque qui voyageait en France et en Allemagne au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Plusieurs de ses descendants devinrent des maîtres de piste célèbres, et leur nom est resté collé au personnage. En appelant Madame Loyal une de ses artistes, le Cirque Barbarie faisait donc référence à la tradition française.

Incarnant le pouvoir du maître de piste, Madame Loyal était une *maîtresse* aux faux seins proéminents et au derrière en ronde-bosse. Fouet en main, elle annonçait les numéros de ses protégées qui interprétaient, elles aussi, des personnages dont je brosse ici de façon sommaire le portrait<sup>20</sup> : Tutti-frutti consommait les fruits de son travail, c'est-à-dire qu'elle croquait les pommes avec lesquelles elle jonglait ; Lili Pouce avait du fil à retordre sur son fil de fer ; Miss Hercule ne faisait pas le poids sous ses haltères ; Diabliesse enflammait le cœur des spectateurs en se balançant entre la vie et la mort sur sa corde volante ; Cooky Pudding avalait de la barbe à papa et recrachait des rubans ; Loukoum exécutait des tours d'illusionnisme à l'orientale ; Katarina de Sousoff, princesse russe déchue, présentait un numéro de clairvoyance ; White Spirit, une *punk* débraillée, faisait sortir de sa bouche des lames de rasoir, et Féédille, une affreuse fée, vantait un vrai remède de bonne femme capable de donner la grâce et la beauté. À preuve, elle s'administrait elle-même sa potion et se transformait du coup en femme fatale. Restaient Klaxonne et Pension Alimentaire. La première, une sirène de l'Antarctique, arrivait vêtue d'écailles sur un plateau de varech pour faire du trapèze. La seconde, le foulard noué sur la tête, contestait l'autorité de Madame Loyal qui finit par se rendre!

Si Madame Loyal (Illustration 44) était le pendant féminin de Monsieur Loyal, c'est-à-dire du maître de piste, Pension

---

<sup>20</sup>Des renseignements découverts dans les archives de Barbarie me permettent de brosse ce portrait.

alimentaire, elle, était celui des garçons de piste. Elle ne remplissait pas, en tant que telle, la fonction des garçons de piste puisqu'elle ne réalisait pas, par exemple, le montage et le démontage des appareils. Tous les personnages de Barbarie remplissaient à un moment ou à un autre cette fonction pratique. Pension Alimentaire était plutôt un personnage qui faisait allusion aux garçons de piste. Femme de ménage aux formes opulentes, elle astiquait les appareils acrobatiques et faisait l'entretien. Bonne à tout faire, elle prenait soin du matériel et s'assurait que tout soit propre.

Pour tout dire, Madame Loyal et Pension Alimentaire parodiaient, dans une sorte de travestissement burlesque, le maître et les garçons de piste traditionnels, tout comme les personnages du Cirque Plume se moquaient des dompteurs. Elles reconsidéraient le bien-fondé d'usages et remettaient en question la tradition. Contestant l'autorité de Madame Loyal, Pension Alimentaire ne s'opposait-elle pas, en effet, à l'ordre établi? En fléchissant à la fin du spectacle, Madame Loyal ne se résignait-elle pas à ce qu'il y ait du changement? Par ailleurs, le fait que des fonctions généralement remplies par des hommes soient toutes occupées par des femmes, ne révélait-il pas une intention de repenser la position des femmes dans les représentations de cirque? Que Barbara Vieille le veuille ou non, ses spectacles renversent des clichés. Par le biais de l'humour, ils dénoncent des lieux communs à la fois sur les femmes et sur le cirque.

Les nouveaux cirques plaisantent ainsi souvent sur la tradition. Non pas qu'ils prennent à la légère le travail de leurs prédécesseurs, mais plutôt parce qu'ils ont trouvé dans la parodie un moyen de critiquer la tradition.

La parodie comprend simultanément un texte parodiant et le texte parodié, les deux niveaux étant démarqués par une distance

critique empreinte d'ironie (Pavis, 1980 : 283).

La parodie ne cherche pas seulement à faire rire. « Elle institue un jeu de comparaisons et de commentaires avec l'oeuvre parodiée et avec la tradition [...] Elle constitue alors un métadiscours critique » (Pavis, 1980 : 284).

### *Nouveaux cirques ou métacirques*

Les nouveaux cirques sont des métacirques. Le préfixe *méta* signifie « ce qui dépasse, englobe ». Les productions des nouveaux cirques enchâssent, pour ainsi dire, des portions de spectacles traditionnels, les mettant en piste à un second degré. Pour bien comprendre l'originalité et la spécificité des nouveaux cirques, il faut donc, comme s'efforce de le faire cette thèse, les saisir dans leurs rapports au passé et au présent.

Encore liés à l'histoire, certains personnages des nouveaux cirques nous parlent de la tradition. Ils y font allusion en la ridiculisant, en la déformant, en la citant et en l'interrogeant. Les productions des nouveaux cirques contiennent de nombreux fragments anciens qui sont simplement revisités, commentés ou carrément attaqués et condamnés. Comme des champignons parasites<sup>21</sup> qui s'alimentent à même une plante à laquelle ils portent préjudice, sans la détruire, les personnages des nouveaux cirques qui ressemblent à ceux des cirques traditionnels portent atteinte à la tradition, s'ancrent à elle et s'en nourrissent, mais ne la font pas mourir. Selon toute apparence, ils ont besoin de se réapproprier le passé, ne coupant pas de fait, le cordon ombilical qui les unit à la tradition. Toujours connectés à elle, ils empruntent à l'histoire du cirque, dans la même mesure qu'ils y apportent des éléments inusités.

---

<sup>21</sup>J'emprunte la métaphore à Jacques Julien (1995) qui, dans son cas, faisait référence à la parodie présente dans la chanson contemporaine.

En faisant usage de la parodie, de l'absurde, de l'intertextualité et de l'autoréflexivité, caractéristiques de l'esthétique post-moderne, les nouveaux cirques s'inscrivent, par ailleurs, dans l'air du temps. Les artistes contemporains se servent de ces procédés pour réexaminer leur pratique et la renouveler. Patrice Pavis le confirme, quand il écrit en parlant du jeune théâtre :

Certains textes contemporains tentent de mettre en abîme leur propre pratique d'écriture et de faire de leur problématique de création et d'énonciation le centre de leurs préoccupations et de leurs énoncés (1980 : 254).

En fait, désireux d'opérer des changements, les arts actuels réfléchissent sur eux-mêmes, le cirque y compris. Les personnages des nouveaux cirques qui ressemblent à ceux des troupes traditionnelles en témoignent.

Ces personnages ne sont cependant pas les seuls que les nouveaux cirques proposent à l'appréciation des spectateurs. Dans leurs spectacles, on observe aussi des personnages qui sortent complètement de l'imaginaire des artistes. Voyons comment ces derniers sont créés.

#### *La construction des nouveaux personnages*

Peu importe qu'ils soient acrobates, comédiens, danseurs, sportifs, chanteurs, mimes, musiciens ou autres, tous les artistes des nouveaux cirques devront développer des aptitudes en jeu théâtral. Des nouveaux cirques vont jusqu'à fournir des stages plus ou moins obligatoires en art dramatique à leurs artistes; le Cirque du Soleil, le Cirque Gosh et le Cirque en Kit, pour ne nommer qu'eux, le font.

Plus les artistes pratiquent une discipline dangereuse et exigeante, plus ils interpréteront un personnage qui leur colle assez bien à la peau. Autrement dit, plus les artistes risquent leur vie, plus ils *personnaliseront* leur rôle. « Il y a des compromis à faire, dit Christoph Janz du Cirque Gosh. Si on augmente la technique, il devient difficile d'incarner les personnages s'ils sont trop différents de notre nature » (En entrevue, 19 janvier 1995).

Dans cet esprit, les artistes des nouveaux cirques fabriquent des personnages à partir de ce qu'ils sont, de leur personnalité. Ils en inventent à leur image ou à l'image du groupe social auquel ils appartiennent. « Nous jouons ce que nous sommes dans la vie. Nos personnages ont nos défauts, nos machins », explique Éric Muller (En entrevue, 19 janvier 1995), un autre membre du Cirque Gosh.

Par des ateliers d'improvisation, les artistes des nouveaux cirques se découvrent. Ils sacrifient certaines de leurs particularités au profit d'autres qu'ils mettent volontairement en évidence pour concentrer sur elles l'attention des spectateurs. La création des personnages des néo-saltimbanques vient d'un travail d'accentuation. Les artistes des nouveaux cirques font naître les personnages en se focalisant sur ce qu'ils sont, en amplifiant leur personnalité. Leur jeu est personnalisé et stylisé. Le jeu stylisé ne montre pas les artistes tels qu'ils sont, mais tels qu'ils apparaîtraient dans un miroir déformant ou grossissant. Or, n'est-ce pas là la nature même du jeu clownesque?

La création des personnages des nouveaux cirques ressemblant, en effet, à celle des clowns, David Rullier du Cirque en Kit propose, pour cette raison, d'appeler la construction des personnages des néo-saltimbanques : *mise en clown*<sup>22</sup>. Cette dernière consiste à relever les éléments distinctifs, à renforcer les talents, à amplifier les tics, à souligner les attitudes originales et à

---

<sup>22</sup>Le *mise en clown* des artistes des nouveaux cirques trouve son équivalent dans les ateliers « Chercher son propre clown » de Jacques Lecoq. À ce sujet, il est intéressant de lire le livre *Le corps poétique* (Lecoq, 1997 : 153-161).

accentuer les gaucheries des artistes. Les défauts sont ainsi aussi importants que les qualités. « Tout peut être exploité pour le spectacle, soutient Barbara Vieille, directrice du Cirque Barbarie, même les maladresses des artistes » (En entrevue, 14 mai 1994).

On constate donc une parenté entre le profil du personnage et celui du créateur, parenté que l'on retrouve également dans ce que Giovanni Lista appelle le théâtre d'acteurs né dans les années 1950. Un des représentants de ce théâtre d'acteurs est Oleg Efremov.

[L]e groupe d'Oleg Efremov, appelé le Contemporain, a formé ce qu'on peut appeler un « théâtre d'acteurs ». Tout d'abord de par sa structure même : au sein de la troupe il n'y a pas de metteur en scène à tendance tyrannique monopolisant cette fonction; Oleg Efremov, le principal animateur du groupe, reste un comédien qui, un peu plus souvent que d'autres, tient le rôle de coordinateur. Mais surtout, c'est la conception même du jeu théâtral qui fait de l'acteur du Contemporain le principal moyen d'expression artistique. Contrairement à ce qui se fait ailleurs, les personnages qu'Efremov et ses camarades choisissent d'interpréter leur ressemblent, correspondent à une typologie humaine semblable à la leur. [...] La ressemblance des acteurs avec leurs personnages ne se limite pas aux données extérieures. Le but est de faire coïncider leur personnalité avec celle qu'ils incarnent (Lista, 1997 : 176).

Un théâtre d'acteurs est donc un théâtre où une large place est laissée aux comédiens qui transposent quelques traits de leur personnalité ou certaines caractéristiques de leur physionomie



dans un personnage. Il en est de même pour les nouveaux cirques où les artistes occupent le cœur des représentations et où ils partagent des traits communs avec les personnages qu'ils incarnent.

Notons par ailleurs que, si les nouveaux cirques s'intéressent au jeu théâtral, à l'inverse, le théâtre contemporain se penche sur l'acrobatie. Le metteur en scène Vsevolod Meyerhold, par exemple, était en faveur d'une école où l'on apprendrait tout autant aux acteurs de théâtre qu'aux artistes de cirque à maîtriser leur corps et à pratiquer un jeu stylisé. Il souhaitait que l'acrobatie fasse officiellement partie du programme d'étude des conservatoires d'art dramatique. À la fin de ses études, l'artiste choisirait sa spécialité, soit le cirque ou le théâtre. Pour Meyerhold, la formation des comédiens et des artistes de cirque pouvait être la même, mais les arts de la scène et ceux de la piste devaient continuer d'exister isolément. Meyerhold croyait que le travail du comédien avait avantage à s'inspirer de celui des acrobates, mais que, à l'opposé, les artistes de cirque n'avaient que très peu d'enseignement à tirer des acteurs de théâtre. Pourtant, encore à l'heure actuelle, les conservatoires d'art dramatique n'offrent toujours pas de cours d'acrobatie, tandis que les écoles de cirque, elles, dispensent de plus en plus de cours de jeu théâtral. Le Centre National des Arts du Cirque de Châlons-en-Champagne et l'École Nationale de Cirque de Montréal, rappelons-le, en dispensent toutes deux.

Cela dit, outre l'acrobatie, le jeu clownesque a aussi servi de modèle à l'acteur du XX<sup>e</sup> siècle. Dans la Russie des années 1920, deux grands courants se manifestent dans les spectacles et se révèlent, entre autres, dans l'oeuvre de l'écrivain Vladimir Maïakovski (1893-1930): « théâtralisation du cirque » et « cirquisation du théâtre » (Amiard-Chevrel, 1983b : 104). Dans la perspective d'une théâtralisation du cirque, Maïakovski a composé des entrées clownesques dont l'une, *Le Championnat de la lutte de la classe universelle*, a été écrite pour le clown Lazarenko.

Maïakovski est aussi l'auteur de la pantomime *Moscou brûle* qu'il a réalisée pour le compte du Cirque d'État de Moscou. Dans la perspective contraire d'une cirquisation du théâtre, Maïakovski a exploité le jeu clownesque dans des pièces telles *Mystère-Bouffe*, *La Punaise* et *La grande lessive* (Amiard-Chevrel, 1983b : 104).

Enfin, plus près de nous, Ariane Mnouchkine a exploité le jeu clownesque pour créer des pièces de théâtre (*Les clowns*, 1969). La troupe radicale La Fura Dels Baus de Barcelone s'est servie de l'art funambulesque de 1979 à 1982, période qu'elle a qualifiée comme étant sa « préhistoire ». Le Dynamo Théâtre et le Théâtre de l'Aubergine, au Québec, ont été et sont encore des partisans des disciplines du cirque. Robert Lepage d'Ex Maquina a mis en scène *Le Songe d'une nuit d'été* avec le concours de la contorsionniste Angela Laurier dans le rôle du lutin Puck. Vincent Colin a mis en scène *Les animaux malades de la piste* de Jean-Paul Farré, avec la participation des étudiants du Centre National des Arts du Cirque de Châlons-en-Champagne.

## Conclusion

Les artistes du cirque traditionnel ont fait évoluer les numéros acrobatiques de trois principales façons : en battant des records, en changeant les supports acrobatiques et en combinant diverses disciplines entre elles. Toutefois, il faut constater que les artistes du cirque traditionnel ont peu à peu été portés à répéter des formules éprouvées.

Les artistes des nouveaux cirques, eux, réalisent de bonnes performances, mais ce n'est pas ce qui les intéresse le plus. Ils accordent autant sinon plus d'importance à la création artistique qu'à la technique. De plus, ils recommencent à inventer des appareils inusités permettant le développement d'autres disciplines acrobatiques qu'ils mélangent entre elles pour former des combinaisons jamais vues.

Ce qui a changé aussi, avec les nouveaux cirques, est que, peu importe la spécialité des artistes, tous développent des talents de comédiens et sont amenés à interpréter des personnages. Parmi ces personnages, il y en a qui ressemblent à ceux des cirques traditionnels et critiquent, chacun à sa manière, les conventions ; il y en a qui surgissent de l'imaginaire des artistes et partagent avec eux des traits communs comme dans le théâtre d'acteurs. On a compris comment ces derniers personnages sont créés. Bien de leur temps, les personnages des nouveaux cirques restent attachés à la tradition et s'en démarquent à la fois.

Tous ces personnages dramatisent les numéros et les mettent en valeur. Ils font rire ou pleurer, divertissent ou provoquent. Ils mettent les spectateurs en condition et rehaussent les performances. Selon les circonstances, ils occupent le premier plan ou servent de figurants. Enfin, ils permettent d'éviter les temps morts en assurant des liens entre les numéros. Ces liens, ainsi que l'habillage du spectacle, font l'objet du prochain chapitre.

ALBUM SOUVENIR

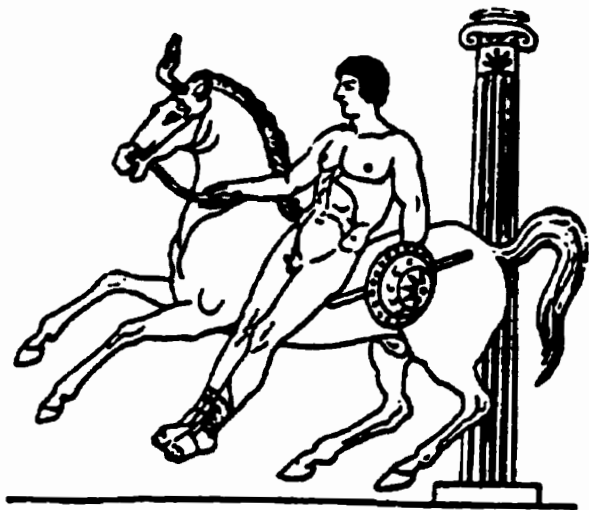


Illustration 34

*Apobate*, sorte de *desultor*

(tirée de Charles Daremberg et Edmond Saglio (1969), *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Graz (Autriche), Akademische Druck – u. Verlagsanstalt, p. 112)

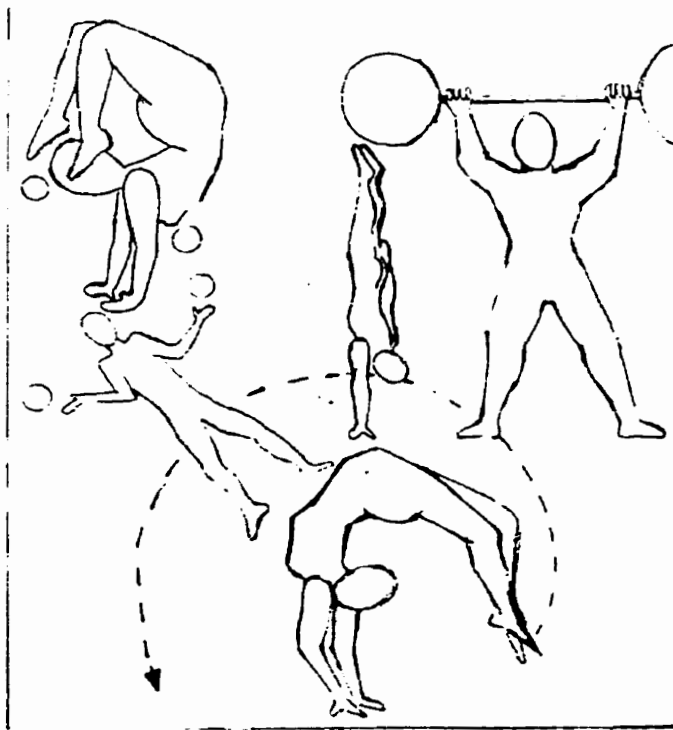


Illustration 35

Contorsionniste, équilibriste, haltérophile, jongleur et sauteuse  
(dessin réalisé par l'auteur)

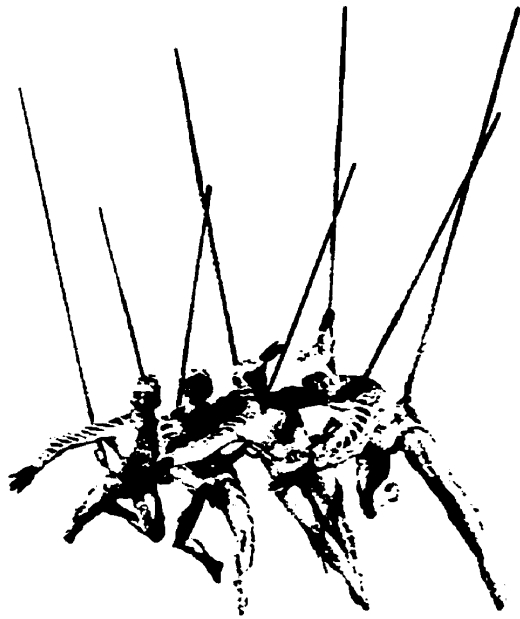


Illustration 36  
Bungees dans *Saltimbanco* du Cirque du Soleil  
(Costumes de Dominique Lemieux, photographie de Al Seib)



Illustration 37  
Corde volante et bungees au Cirque Éloize  
(photographie prise par l'auteure, collection personnelle)



Illustration 38

En 1913, Antonett et Grock, respectivement clown blanc et auguste  
(dessin des sœurs Vesque tiré de Henry Thétard (1978), *La merveilleuse histoire du cirque*, Paris, Julliard, n. p.)



Illustration 39

Éric aurait pu conclure un exploit, si seulement Léon ne s'était pas endormi à son tour!  
(photographie prise par l'auteure, collection personnelle)



Illustration 40  
Trois clowns de la production *Quidam* du Cirque du Soleil  
(Dessin réalisé par l'auteure)

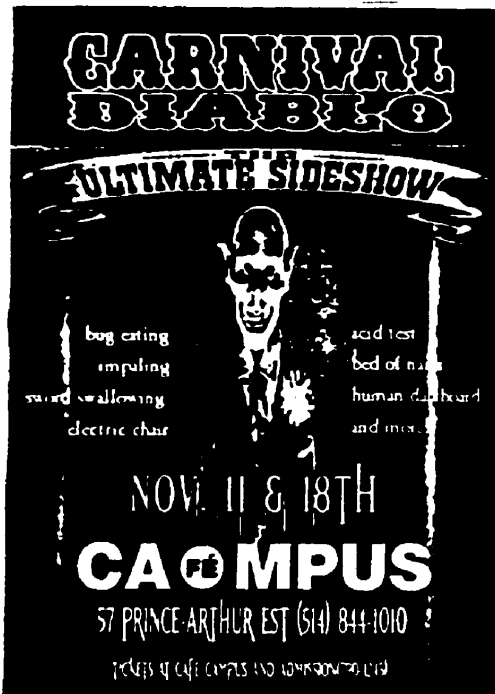


Illustration 41  
Annonce du Carnival Diablo  
(parue dans *Mirror*, semaine du 14 au 21 novembre 1996)





Illustration 42

Sauvage urbain à la crinière taillée à l'iroquoise

(tirée de Bruno Dostie (1991), « Archaos débarque en Amérique. Des clowns qui font peur, des machines qui explosent et des frissons qui font réfléchir », *La Presse*, Montréal, 21 septembre, p. D3, © *La Presse*)



Illustration 43

L'univers *féminin* du Cirque Barbarie : un fer à repassé géant menace une artiste, la traîne d'une robe est confectionnée avec des chaussures pour dame, des casseroles servent d'instrument de musique et une contorsionniste imite la poussière!

(photographies prises par l'auteure, collection personnelle)



Illustration 44

Madame Loyal dans le spectacle *Cirque de Barbarie*

(photographie de Imapress tirée de Paul Khayat/Imapress (1983), « Le Cirque de Barbarie : Un spectacle unique au monde », *Nice-Matin*, 19 juin)

## **Chapitre 5**

### **HABILLAGE DU SPECTACLE ET LIENS ENTRE LES NUMÉROS**

Les troupes de la génération montante ont en commun de faire appel, plus souvent que les cirques traditionnels, à des concepteurs pour créer leurs spectacles. Elles sollicitent presque systématiquement - et, en cela, elles se distinguent des cirques traditionnels - la collaboration de scénographes, créateurs des costumes, compositeurs, éclairagistes et chorégraphes. Ces concepteurs sont invariablement sous la responsabilité d'un autre concepteur, à savoir le metteur en scène (ou metteur en piste<sup>1</sup>). Ce dernier est très différent du régisseur du cirque traditionnel. Le régisseur du cirque traditionnel, comme celui du théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle, « ne cherche pas à imposer un point de vue particulier, une conception personnelle de l'oeuvre qui est représentée. Il effectue son travail à l'intérieur d'un certain nombre de traditions, d'habitudes, de dispositions obligées et de canons esthétiques » (Piemme, 1995 : 612). À l'opposé, le metteur en scène des nouveaux cirques choisit d'adopter une perspective, à savoir celle de la troupe entière. Il a le rôle particulier de veiller à l'organisation de l'ensemble des éléments du spectacle. Apportant un regard critique et extérieur, il est sans nul doute la personne qui est la plus susceptible de donner une cohérence interne au spectacle. Il tient compte des talents et des propositions de chaque artiste, ses efforts et ceux des autres concepteurs tendant à atteindre les mêmes objectifs. Parmi ces objectifs, il y a, d'une part, celui d'apporter du neuf en transformant l'habillage du spectacle et, d'autre part, celui de lier les numéros entre eux. Dans ce dernier chapitre, nous verrons ce qu'est devenu cet habillage et quelle est la nature de ces liens.

---

<sup>1</sup>Certains cirques préfèrent l'appellation *metteur en piste* à celle de *metteur en scène* quand leurs spectacles sont donnés sur la piste.

## **L'habillage du spectacle**

L'habillage du spectacle est en quelque sorte l'enveloppe, la chair qui couvre le squelette acrobatique et les personnages. Il constitue l'aspect extérieur d'un spectacle, tout en en faisant partie. Il comprend, entre autres<sup>2</sup>, les costumes que revêtent les artistes, les musiques et les éclairages qui installent une atmosphère ainsi que les chorégraphies qui règlent les déplacements entourant les performances.

Dans les articles de presse, les critiques insistent abondamment sur les particularités des costumes, musiques, éclairages et chorégraphies des nouveaux cirques. À vrai dire, les journaux font plus souvent mention de ces éléments scénographiques que des prestations acrobatiques et des personnages. Ce qui caractérise les nouveaux cirques par rapport aux cirques traditionnels c'est justement qu'ils semblent, à certains moments, se soucier autant (sinon plus) de la façon de présenter les numéros et personnages que des numéros et personnages eux-mêmes.

Tout le monde s'entend généralement pour dire qu'un encadrement peut changer complètement l'effet d'une toile, que la présentation des aliments dans une assiette est susceptible d'ouvrir ou diminuer l'appétit, que la disposition des meubles dans une pièce parvient à la rendre accueillante ou austère. De surcroît, ne connaissons-nous pas d'excellents artistes, aptes à réaliser de véritables tours de force, qui n'arrivent pourtant pas à percer parce qu'ils s'avèrent incapables de développer un style ou de rendre leurs numéros *spectaculaires*? Dominique Jando, en tout cas, reconnaît l'existence de tels artistes quand il écrit :

On a vu, et on rencontre encore sur les  
pistes, des acrobates extrêmement doués,

---

<sup>2</sup>La scénographie, en tant qu'aménagement d'un lieu, pourrait aussi faire partie de l'habillage. Étant donné que le deuxième chapitre lui était consacré, il n'en sera pas question ici.

qui réussissent des prodiges sans trouver pour autant le succès. C'est généralement qu'il leur manque ce goût artistique qui leur permettrait « d'habiller » leur numéro, de le mettre en valeur, de le « vendre », comme on dit aujourd'hui (Jando, 1977 : 24).

Bien qu'un habillage adéquat ne garantisse pas à lui seul le succès d'un spectacle, il est clair qu'il peut contribuer d'une façon remarquable à la réussite de celui-ci. Découvrons donc tour à tour les transformations des costumes, musiques, éclairages et chorégraphies en passant des cirques traditionnels aux nouveaux.

### *Les costumes des cirques traditionnels et nouveaux*

En général, chaque discipline du cirque exige un type de costume particulier. Les costumes traditionnels des dompteurs de fauves entretiennent de vieux clichés : l'attirail d'un explorateur leur confère un statut d'aventurier ; le pouvoir évocateur d'un accessoire, comme un fusil, fait d'eux des chasseurs sans peur et sans reproche ; un slip à la Tarzan suggère qu'ils sont des hommes de la jungle. Ces costumes, qu'un emploi trop fréquent a affadis, laissent une impression de déjà-vu.

Les costumes des acrobates, eux, sont habituellement des maillots, des collants et des justaucorps. Solides, confortables et sécuritaires, ils mettent en valeur les artistes dont ils moulent ou dévoilent l'anatomie. La beauté plastique d'un corps athlétique est admirée depuis la Grèce antique où les gymnastes étaient présentés nus<sup>3</sup>. Souvent, les corps des acrobates sont à ce point parfaits, leurs muscles si bien dessinés, qu'il vaut mieux en effet les montrer dans le plus simple appareil que les cacher sous un

---

<sup>3</sup>En grec, *gymnos* signifie d'ailleurs « nu » ou « légèrement vêtu ».

vêtement trop ample, peu pratique ou trop excentrique. Le costume traditionnel de l'acrobate avantage donc l'artiste en lui collant à la peau, voire en le découvrant.

Quant aux costumes des clowns, ils prêtent aux quolibets et, dans le cas du duo clownesque, traduisent l'opposition des personnages. Puisque j'ai déjà décrit les silhouettes des clowns blancs et des augustes au chapitre quatre, je n'y reviendrai donc pas. Les costumes des curiosités ethnologiques sont, pour leur part, plutôt folkloriques, ce qui permet de mettre une touche d'exotisme dans les représentations. Pour ce qui est des costumes des curiosités tératologiques, ils amplifient des travers, soulignent des traits inhabituels, dévoilent ou cachent des bizarreries. Pensons à la tenue allongeant la ligne d'une *géante*<sup>4</sup>, comme ce fut le cas du costume de Madame Gomez présentée dans les foires par le père de George Sanger.

Restent les costumes du maître et des garçons de piste. Le premier porte une tenue de cérémonie ou l'uniforme militaire galonné (Illustration 45). Les seconds endossent eux aussi l'uniforme, mais sans décoration.

Peu importe leur spécialisation, les artistes cherchent à se distinguer les uns des autres. Leurs accessoires varient et ajoutent une note personnelle. Nonobstant cet effort de singularisation, lorsqu'un spectateur voit un artiste entrer en piste, il est à même, en l'espace de quelques secondes seulement, le temps de jeter un coup d'oeil sur le costume de l'individu, de décoder si ce dernier est un dompteur, un acrobate, un clown, une curiosité, un maître de piste ou un garçon de piste. Conformément aux conventions, les costumes du cirque traditionnel ont *relativement* peu été modifiés au fil des ans. Les nouveaux cirques, eux, on l'aura compris à la lumière des chapitres précédents, ont vu le jour en réponse à cette tendance vers l'immuabilité.

---

<sup>4</sup>Ce n'était pas vraiment une géante. Il s'agissait juste d'une grande femme.

En prenant appui sur les costumes du Cirque du Soleil, je montrerai maintenant que les accoutrements des artistes des nouveaux cirques tantôt ressemblent à ceux des cirques traditionnels, tantôt sortent complètement de l'ordinaire. Parmi les nombreux spectacles du Cirque du Soleil auxquels j'ai eu l'occasion d'assister, aucun, à ma connaissance, ne montrait de personnage de dresseur ou de dompteur. Par conséquent, mes exemples feront abstraction des habits de ces derniers.

Pour vêtir les artistes du Cirque du Soleil, Dominique Lemieux, conceptrice de la majorité des costumes de la troupe québécoise, se documente beaucoup. Elle consulte des ouvrages sur l'histoire des arts de la piste, regarde des films et des documentaires dans lesquels des circassiens apparaissent, assiste à des spectacles de cirque, etc. Elle est initiée aux réalisations passées, et ses connaissances déteignent sur ses dessins. Quelques-uns de ces costumes demeurent d'ailleurs assez près de la tradition.

Dans *Quidam*, production 1996 du Cirque du Soleil, par exemple, des acrobates entraient en piste habillés de simples justaucorps. Quelques singulières taches rouges venaient ajouter une touche personnelle à leurs costumes, mais sans plus.

Toujours dans *Quidam*, trois personnages, dont j'ai parlé au chapitre précédent, rappelaient par leurs costumes des clowns traditionnels. En tutu rose, le premier évoquait le clown qui se moque de l'écuyère à panneau ou ballerine à cheval. Arborant un sac pailleté, montrant un visage enfariné et portant un cône sur la tête, le second suggérait le clown blanc. Avec son nez rouge et ses chaussures trop grandes, le dernier ressemblait à l'auguste.

Pour ce qui est des curiosités, la tendance actuellement est de les rappeler, entre autres, par le biais des personnages et de leurs costumes. C'est ce que réalise le Cirque du Soleil qui, dans *Nouvelle expérience* (1990), fait porter un ensemble folklorique rouge et

doré<sup>5</sup> comprenant un chemisier à collet chinois à une antipodiste orientale<sup>6</sup> ou quand il accoutre ses échassiers géants de chapeaux hauts-de-forme et de vêtements les faisant paraître encore plus grands.

Il arrive, en outre, que le Cirque du Soleil perpétue - en un clin d'oeil parodique - le contraste hiérarchique entre les costumes du maître et des garçons de piste. Dans *Nouvelle Expérience*, Madame Corporation représentait le maître de piste (Illustration 46). Son costume suggérait qu'elle occupait une position haute. Coiffée d'un chapeau haut-de-forme et vêtue d'un frac aux basques retroussées et garni de brandebourgs, elle grognait et réprimandait sans arrêt les artistes, les faisant marcher à un pas cadencé et rythmé tel celui des militaires. Madame Corporation était la reine de la Corporation, une famille de personnages qui remplissaient la tâche des garçons de piste. L'uniforme de ces personnages laissait entendre qu'ils conservaient une position basse. Cet uniforme ressemblait à celui de Madame Corporation, à la différence que le veston était sans manches et le chapeau était petit et plat.

Si l'on ne s'appuyait que sur tous ces costumes dont on vient de parler pour déterminer si le Cirque du Soleil est conventionnel ou non, on en arriverait vraisemblablement à la conclusion qu'il l'est. Or, ce n'est pas le cas, car Dominique Lemieux imagine et crée aussi des costumes tout à fait originaux.

Assistée d'Eleni Uranis, Dominique Lemieux monte des cahiers d'images dont elle se sert comme source d'inspiration pour effectuer ses croquis<sup>7</sup>. Les illustrations qu'elle conserve se

---

<sup>5</sup>Le rouge et le doré sont deux couleurs très présentes dans le folklore oriental.

<sup>6</sup>Si l'on en croit Thétard dans *La merveilleuse histoire du cirque*, les Chinois ne sont guère apparus au cœur des pistes européennes avant le début de 1900. Les spectateurs n'étaient alors pas familiers avec les exercices particuliers des Orientaux : pagode des bols, jonglerie avec des assiettes, etc. C'est à ce titre que je me permets de considérer une antipodiste orientale comme une curiosité.

<sup>7</sup>Ces cahiers ont été montés lors de la création de *Saltimbanco*.



rapportent à toutes les époques, à tous les styles, à tous les domaines. Ainsi Dominique Lemieux ne crée pas à partir de rien. Au contraire, elle part d'images qui la touchent ainsi que de tissus et de textures qui l'attirent. Puis elle laisse voguer son imagination en vue de créer des costumes *extra-ordinaires*.

Dans *Saltimbanco*, par exemple, les costumes de certains acrobates étaient haut en couleurs. Les Baroques, tel était le nom des personnages qu'ils incarnaient, prenaient part à un numéro de balançoire russe. Les Baroques portaient des masques ou des grimaces, des bourrages ou des corsages baleinés, des chapeaux ou des perruques, des vêtements courts ou longs, des protecteurs aux genoux ou aux coudes.

Il semble donc que, en cette fin de siècle, mettre en valeur l'acrobate ne se résume plus strictement à montrer de *beaux* muscles ou à attirer l'attention avec des paillettes. Tout est susceptible de servir la cause des représentations. Il en va pour les costumes des clowns comme pour ceux des acrobates ; ils varient selon les besoins des spectacles.

Dans *Saltimbanco*, encore une fois, le clown René Bazinet revêtait plusieurs costumes non traditionnels. À tel moment, il entrait en piste avec une cape rayée noir et blanc, un collant ligné rouge et noir, des bretelles, deux gants de couleurs différentes. Une perruque de plastique lui couvrait la tête et un chapeau haut-de-forme lui donnait de la prestance. En d'autres temps, on le voyait revêtu d'une houppelande sombre. Différents les uns des autres, les costumes de René Bazinet proposaient en somme d'autres déguisements pour les clowns (Illustration 47). Ceux-ci ne prêtaient plus nécessairement aux quolibets et se distinguaient des silhouettes des clowns blancs et des augustes traditionnels.

Par ailleurs, dans le spectacle *Mystère*, production présentée à Las Vegas depuis 1994, des costumes de personnages évoquant manifestement des curiosités ethnologiques et tératologiques

étaient exceptionnels. Dominique Lemieux avait élaboré les costumes d'une tribu de fantômes appelée *Tribe* et de géants imaginaires dénommés *Giants* (Illustrations 48 et 49). Ces costumes ne renvoyaient pas à un peuple connu et n'amplifiaient pas non plus forcément des traits caractéristiques d'humains. Ils ornaient ou transformaient plutôt les corps. Ils étaient insolites, étranges.

Quant aux costumes du maître et des garçons de piste, ils étaient fort diversifiés. Il faut savoir que, chez les nouveaux cirques, le rôle du maître de piste est plus souvent qu'autrement délégué à un ou des personnages principaux. Ces personnages détiennent rarement le pouvoir. Cependant, ils reviennent sans cesse dans l'aire de jeu, leurs nombreuses interventions servant à établir des liens entre les numéros. Le rôle des garçons de piste, lui, est rempli par tous les artistes, à un moment ou à un autre. Costumés et dans la peau de leur personnage, ces derniers montent et démontent les appareils et servent de faire-valoir à leurs camarades en piste. Les costumes du maître et des garçons de piste des nouveaux cirques peuvent ainsi être aussi variés que les personnages eux-mêmes. Sorte de guide, le personnage surnommé l'homme Fleur, dans *Alegría* (1994), tenait un sceptre à la main et portait la bosse et le bedon de Polichinelle, un veston à queue, un collant, un chapeau melon et un gros noeud papillon (Illustration 50). Habillés d'une combinaison blanche couverte de dentelle dorée et portant une perruque blonde, d'autres artistes d'*Alegría* s'occupaient à l'occasion du matériel. En somme, les tenues du maître et des garçons de piste ne trahissent plus inévitablement des positions haute et basse.

En fait, les costumes des artistes des nouveaux cirques brisent les clichés, quand bien même on reconnaîtrait encore, parmi eux, quelques maillots de corps, quelques nez rouges, quelques collets chinois ou quelques uniformes galonnés ou non. À cause de la multiplication des personnages, donc des rôles joués par les artistes dans les représentations, les costumes se sont diversifiés.

L'important, pour les troupes de la nouvelle génération est que leurs costumes remplissent une double fonction. D'une part, ils doivent concorder avec les autres éléments de la représentation et participer à l'orientation générale du spectacle. D'autre part, ils visent à transporter les spectateurs, à les dépayser et à favoriser ainsi un passage du réel à l'imaginaire. La musique et les effets sonores ont la même double tâche.

### *La musique et les effets sonores*

La musique de cirque installe une atmosphère et participe à l'habillage des numéros et des personnages. Elle s'est, un temps, beaucoup<sup>8</sup> inspirée des marches militaires qui règlent le pas des troupes et leur donnent du courage. Un-deux, un-deux! Les musiciens en uniforme marquent le rythme (Illustration 51).

Les instruments privilégiés du cirque traditionnel sont les cuivres et les percussions. Trompettes, trombones, tubas, hélicons, grosses caisses et cymbales dominant. Seuls les clowns osent jouer d'autres instruments. Jean Devove, dans *Clowns et farceurs* (1982 : 129-138), a regroupé les instruments des clowns en quatre grandes classes : les instruments inventés (bouteillophone, verrophone, pompe à bicyclette) ; les instruments empruntés au folklore (cornemuse, monocorde) ; les instruments classiques (accordéon, flûte, hélicon) et les instruments rescapés (ocarina, concertina, jazzo-flûte).

---

<sup>8</sup>Dans le *circus*, au cours des jeux de l'antiquité, les trompettes donnaient le signal des combats de gladiateurs (*munera*). Peut-être que des musiciens en rythmaient également les temps forts. Dans leur ouvrage *Amphithéâtres et gladiateurs*, Jean-Claude Golvin et Christian Landes démontrent que des joueurs de cor (*cornu*), de trompette (*tuba*) et d'orgue scandaient les *munera*, mais ils ne précisent pas si ces musiciens se retrouvaient tant dans les amphithéâtres que dans les cirques, qu'il ne faut pas confondre. L'imagination nous permet d'entendre encore, à travers cette musique, les cris des cochers excitant leur attelage, le bruit des armes et armures qui se choquent, les rugissements des fauves et les hurlements de détresse des condamnés.

Le répertoire musical des clowns allie « les passages célèbres de la musique classique familière à toutes les oreilles et les airs populaires, succès momentanés de l'actualité ou devenus traditionnels en raison de leur constant impact sur l'auditoire » (Devove, 1982 : 137). Le répertoire traditionnel de l'orchestre général du cirque, lui, comprend des airs de fanfare auxquels s'ajoutent des valse pour le trapèze en ballant, des quadrilles ou galops pour les chevaux en liberté ainsi que des polkas pour les éléphants. Afin de conserver une note d'exotisme, les musiciens exécutent tout bonnement des rumbas afro-cubaines, des boléros espagnols et des mambos latino-américains. Les cirques russes et chinois ont, quant à eux, leurs propres musiques folkloriques.

Cela dit, le nombre des musiciens de cirque a subi une nette diminution depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Vers 1930, le Cirque Sarrasani possédait deux orchestres de 50 musiciens chacun, jouant à tour de rôle. Les cirques Strassburger, en 1931, Bouglione, en 1932, et Krone, en 1934, eurent également deux orchestres de plusieurs dizaines de musiciens chacun. De 30, 40 et 50 musiciens, les orchestres sont passés à dix, cinq, quatre, trois ou deux interprètes.

Puis, les disques et les bandes magnétiques ont remplacé la musique vivante, c'est-à-dire la musique interprétée sur place par un orchestre. Ce fut, en un sens, une grande innovation, car les disques et les bandes magnétiques ont contribué à élargir le répertoire musical des cirques. Ainsi vit-on, par exemple, des numéros exécutés sur des musiques de film. Les artistes n'étaient plus contraints de se satisfaire du répertoire forcément limité d'un orchestre. Sans compter que l'abandon de ce dernier représentait une économie non négligeable pour les directeurs entrepreneurs.

Ainsi, lorsque j'ai assisté au spectacle *Les incroyables acrobates de Chine*, en 1995, aucun musicien n'accompagnait les artistes. Dans ce cas précis, le résultat fut affreux, car les bandes magnétiques n'étaient aucunement capables de s'adapter aux

circonstances inopinées de la représentation. La musique enregistrée *avançait* inéluctablement et n'autorisait pas les artistes à reprendre un exercice raté. Elle était sans pardon pour eux et les obligeait à se soumettre à un rythme sonore préétabli. Pour pallier à une telle froideur - qui a été le principal sujet du colloque sur *La musique de cirque*, organisé par Dominique et Isabelle Mauclair, en 1995 -, des cirques traditionnels ont conservé quelques musiciens jouant en alternance ou en synchronisme avec des disques ou bandes magnétiques.

Les nouveaux cirques, eux, préfèrent revenir à la musique vivante. La plupart ont leur propre compositeur attitré : Robert Miny écrit les partitions du Cirque Plume ; René Dupéré<sup>9</sup>, celles du Cirque du Soleil. En France, l'aide à la musique vivante accordée par l'ANDAC jusqu'en 1994 explique en partie ce retour à l'orchestre<sup>10</sup>. Ainsi, les cirques Barbarie, en Kit, Plume et Docteur Paradi, ont tous déjà eu recours à un orchestre. Malgré tout, quelques troupes continuent de réduire leur coût de production en combinant des effets sonores en direct avec des pièces musicales pré-enregistrées : en 1993, le claviériste du Cirque Gosh jouait du synthétiseur en alternance ou simultanément avec des bandes sonores. Au Québec, la même chose se produit : en 1996, le *bruiteur* du Cirque Éloïze ajoutait ici et là des sons sur la trame musicale du spectacle.

En fait, quand les nouveaux cirques exploitent les ressources de la musique pré-enregistrée, ils s'efforcent de la rendre aussi vivante que celle jouée en direct par un orchestre. Je m'explique en parlant tout de suite du spectacle *DJ 93* du Cirque Archaos.

---

<sup>9</sup>René Dupéré compose la musique de tous les spectacles du Cirque du Soleil depuis sa fondation. Il s'est toutefois absenté depuis 1996.

<sup>10</sup>Je tiens à souligner que le nombre des musiciens du cirque traditionnel a recommencé à augmenter depuis les années 1980, période au cours de laquelle l'ANDAC et les nouvelles troupes ont vu le jour.

J'ai vu ce spectacle à trois reprises sur la scène<sup>11</sup> nationale d'Annecy, au Théâtre Bonlieu, en France. La performance fut telle qu'elle mérite qu'on s'y arrête. Le spectacle devait débiter à 19h30, mais dès 19h00 les portes du théâtre s'ouvraient au bruit d'une explosion. Les spectateurs étaient aussitôt invités, par un disc-jockey (DJ qui a donné son nom au spectacle), à prendre la place de leur choix puisque aucun des sièges de la salle n'était réservé. Premier arrivé, premier servi, sans privilège. Vêtu d'un veston à carreaux de mauvais goût, le disc-jockey remplaçait le maître de piste. Il se tenait debout, micro en main, sur un échafaudage garni de 33 et de 45 tours, accueillant le public en lui promettant une soirée inoubliable, des prix à gagner, de la musique et du divertissement. Il souhaitait la bienvenue à tous : aux enfants, aux adolescents, aux adultes de tout âge.

Je précise que Grégoire Meunier, qui interprétait le personnage du DJ, a lui-même été disc-jockey pendant cinq ans dans des boîtes de nuit et pour des soirées privées. Meunier a réalisé des bandes sonores pour des défilés de mode, des spectacles, des événements spéciaux, des expositions... La parenté entre le profil du personnage et celui de l'artiste était évidente ici.

Pendant *DJ 93*, Meunier composait en direct sa propre musique et l'intégrait au spectacle. Il chantait et faisait *scratcher* ses vieux microsillons, c'est-à-dire qu'il les faisait avancer et reculer rapidement sur des tables tournantes de manière à provoquer des sons et à inventer de nouvelles mélodies. La musique de *DJ 93* était en quelque sorte remixée par Meunier à l'aide de fragments d'oeuvres plus ou moins connues<sup>12</sup>. On aurait pu entendre autant

---

<sup>11</sup> Un fois de plus, un cirque nouveau genre présente ses spectacles sur une scène de théâtre!

<sup>12</sup> À ses pièces, Meunier ajoutait du bruitage : les sons de scies mécaniques, d'un train, de verres qui se cassent, de conversations, de battements cardiaques, de cris de bêtes, etc. La musique se mêlait au vacarme incessant des moteurs, klaxons et pétards pour créer un climat d'enfer.

des extraits de musique de cirque (marches, valse et polkas) que des bouts de vieux disco, de cantique de Noël ou d'opéra.

Force est de constater que la musique des cirques nés dans les années 1980 ne souffle donc plus comme avant. Tous les instruments sont susceptibles d'être utilisés : cuivres, percussions ou autres.

L'orchestre des néo-saltimbanques a, par ailleurs, sans hésiter récupéré les instruments de musique inventés, folkloriques, classiques ou rescapés jusqu'alors réservés aux clowns. Les instruments inventés, surtout, ont particulièrement retenu l'attention des artistes de la nouvelle génération. Qui n'a pas été amusés en voyant l'étrange instrument fabriqué à partir d'une série de tuyaux de PVC, pareils à ceux qui servent à évacuer les eaux usées, placés à la verticale et taillés du plus petit au plus grand, sur lesquels un des membres du Cirque Plume frappait avec des pelles à nettoyer les litières pour chats (Illustration 52)? Qui n'a pas souri en entendant les artistes du Cirque Gosh donner un récital en frappant sur des chaudières de plastique vides (Illustration 53)? Qui ne s'est pas diverti en apercevant les Archaosiens cogner sur des barils d'essence vides pour accompagner un numéro acrobatique au cours de *DJ 93*? Qui n'est pas resté bouche bée devant les tambours de machine à laver des Barbarettes (Illustration 54)?

Dans leur recherche d'un environnement sonore personnel et adapté à leurs spectacles, les nouveaux cirques se sont libérés de la tradition et ce, sans la dénigrer. Archaos, pour sa part, a créé sa musique à partir de plusieurs airs déjà existants qu'il a repris et modifiés. Or, une telle façon de se réapproprier l'ancien, de le recycler est propre à la musique rap née dans les discothèques des années 1970. Musique d'Archaos et musique rap sont toutes deux élaborées par un DJ, composées en combinant des parties de chansons pré-enregistrées et conçues pour que les transitions d'un tempo à l'autre se fassent en douceur.

Alors que le DJ des discothèques a d'abord usé du rap pour éliminer les coupures provoquées par les changements de disques et pour garder les gens sur la piste de dance, le DJ d'Archaos emploie une musique hétérogène et continue afin d'éviter les temps morts, de lier entre eux les numéros et de maintenir l'attention des spectateurs sur la piste du cirque. Captiver le public, voilà ce qui est important pour les nouveaux cirques. Aussi Archaos n'hésite-t-il pas à ajouter à sa musique des effets sonores spéciaux pour garantir cet objectif.

Reprenons l'exemple du spectacle *DJ 93* du Cirque Archaos. Au début de la représentation, on entendait le son caractéristique d'un hélicoptère qui, passant d'une caisse de son à une autre, nous faisait croire que l'engin survolait véritablement la salle. Des faisceaux lumineux balayaient l'espace comme s'ils cherchaient un criminel évadé. Deux voitures s'avançaient sur la scène. Des pétards éclataient. Une sirène hurlait. Un motard arrivait par derrière les spectateurs, descendait les gradins, montait sur la scène et, après l'avoir traversée, revenait en haut des gradins pour tirer sur deux cordes, déclenchant ainsi deux détonations. À ce signal, deux femmes se laissaient glisser le long des câbles et atterrissaient dans la foule. En costume brillant, elles se précipitaient en avant pour appeler à l'aide. Leurs vociférations, combinées à la musique et aux autres sons, donnaient le ton au spectacle et participaient à son sens global. Le signal d'alerte et les éclats de voix indiquaient clairement qu'un événement *terrible* venait de se produire. Le son de l'hélicoptère, lui, encerclant les gradins, donnait l'impression aux spectateurs qu'ils étaient au coeur de l'action et témoins ou impliqués dans une affaire.

Une telle importance accordée à l'habillage musical et sonore est très courant de nos jours. « [L]es films, la télévision et les média audio-visuels en général ne s'adressent pas seulement à l'oeil. Ils suscitent chez leur spectateur - leur "audio-spectateur" - une attitude perceptive spécifique », que Michel Chion propose d'appeler l'audio-vision (1990 : 3).



Depuis le milieu du XX<sup>e</sup> siècle, l'audio-vision a beaucoup changé grâce à l'évolution technologique. La monophonie a cédé la place à la stéréophonie. Puis, du procédé Dolby réduisant les bruits de fond, on est passé aux sons multi-pistes « permettant de faire entendre, simultanément avec les dialogues, des bruits bien définis » (Chion, 1990 : 125). Ensuite, on a accédé au Dolby *Suround*, c'est-à-dire que l'on est graduellement parvenu à recréer, par toutes sortes de procédés, du mouvement avec les sons. Ces sons ambiophoniques ou englobants que savent aussi reproduire à leur manière les nouveaux cirques donnent encore plus de vie à la musique et transportent les spectateurs (ou audio-spectateurs) dans un monde imaginaire. Ils les forcent à adhérer à l'univers représenté, quel qu'il soit. Afin d'assister la musique et de garantir encore davantage la fascination des spectateurs, un autre artifice non négligeable est utilisé, à savoir : les éclairages.

### *Les éclairages*

Les premières troupes de cirque n'exécutaient pas leurs exploits sous un chapiteau ou dans un établissement équipé d'un toit. On dit dans le jargon du métier que les artistes travaillaient *en palc*, c'est-à-dire sur la voie publique, en plein air et à ciel ouvert. Le vent, le froid ou une pluie inattendue pouvaient immobiliser les gens chez eux, mettre fin à un spectacle ou, pis encore, à une saison. Nombreuses sont les troupes qui n'ont pu survivre à un mauvais été. Sous des cieux peu cléments, il devenait impérieux de protéger les spectateurs et les artistes. Pour ce faire, Astley fit construire une coupole au-dessus de son amphithéâtre, en 1779. D'autres l'imitèrent et, pour remplacer le soleil perdu, firent appel à l'éclairage artificiel.

Les torches de résine et bougies de suif qui furent d'abord utilisées n'étaient pas très raffinées et efficaces. Il en fallait des centaines pour un éclairage rarement fiable, souvent insuffisant et toujours

dangereux. Sous les chapiteaux de toile, un simple courant d'air pouvait les souffler, plongeant l'enceinte dans l'obscurité, ce qui était fort dangereux pour les acrobates ou les dompteurs en exercice ainsi que pour les spectateurs. On ne pouvait pas ignorer les réels dangers d'incendie que représentaient ces flammes nues alors que les chapiteaux étaient pleins à craquer. Parfois elles se mettaient à trembloter et faisaient *danser* tout ce qu'elles éclairaient. Plus tard, les quinquets et les lampes au gaz pallièrent à cet inconvénient, mais, malgré cette amélioration notable, ce fut vraiment l'électricité qui apporta une solution sécurisante au besoin d'éclairage des cirques.

Selon Thétard, James Anthony Bailey aurait été le premier à opter pour les éclairages électriques (vers 1870)<sup>13</sup>. Son objectif était d'utiliser la lumière artificielle strictement pour bien voir les numéros. Tout l'espace scénographique (piste et gradins) baigna d'abord dans la lumière puis tous les feux n'éclairèrent que la piste, laissant les gradins dans l'obscurité, ce qui ne manqua pas d'éveiller les puristes de l'époque qui, déjà, se mirent à contester. Selon ces derniers, le cadre naturel du cirque étant le plein-air depuis l'Antiquité, l'éclairage devait reproduire l'éclat du soleil dans la piste comme dans les gradins, sous peine de nuire au bon déroulement des numéros et de rompre avec la tradition, celle-ci voulant, en effet, que l'éclairage du cirque soit à giorno, c'est-à-dire brillant comme la lumière du jour.

Par chance, tous les directeurs ne furent pas aussi conservateurs. Plusieurs admirèrent que les éclairages participent à l'esthétisme des numéros et en exploitèrent les ressources selon les évolutions technologiques. Ils fixèrent 6, 8, 10 puis 12 projecteurs sur les mâts du chapiteau, utilisèrent des filtres de couleurs et multiplièrent les poursuites (*follow spot*) manipulées par des

---

<sup>13</sup>La lampe à incandescence n'ayant été industrialisée qu'en 1880, il fallait donc que ce fut la lampe à arc que Bailey employa.

projectionnistes, qui suivaient les artistes dans leurs déplacements et maintenaient autour d'eux une aura de lumière.

Avec le temps, les éclairages ont gagné leurs lettres de noblesse. Tous les établissements, traditionnels ou non, ont maintenant leurs éclairages semi-automatiques. Des jeux d'orgue, sorte de consoles où sont réunies les commandes électriques des éclairages, permettent tous les effets désirés. Les nouveaux cirques, surtout, s'amuse avec la lumière et en exploitent les multiples potentialités.

Bien entendu, il arrive que les troupes de la nouvelle génération accrochent des projecteurs sur les mats de leur chapiteau, qu'elles utilisent des gélamines dans le but de colorer la lumière et qu'elles se servent des poursuites dans l'intention de guider le regard des spectateurs, mais jamais elles n'utilisent les éclairages dans le seul but de bien montrer les numéros.

Au Cirque du Soleil, les projecteurs sont intégrés à l'espace scénographique. Pour chaque spectacle, plus d'une centaine de lampes de tous les types sont nécessaires : des fresnels projettent leurs faisceaux aux bords diffus ; des HMI (projecteurs à halogénures métalliques) donnent un éclairage éclatant ; des lasers génèrent une lumière monochromatique ; des PAR (*Parabole Aluminizing reflectors*), des découpes, des *scanners*, des fluorescents, des *scoops* et autres lampes créent des zones ou installent une atmosphère.

Chez Archaos, une grande variété de projecteurs illuminent l'aire d'évolution des artistes comme dans un spectacle rock. Des gerbes d'étincelles jaillissent de partout provoquées par l'action sur le métal de tronçonneuses et de ponceuses. Pétards et feux d'artifices éclatent en éclairs. Pour Plume, par contre, les jeux d'ombres et de lumière soutiennent l'action et concourent à créer des illusions

visuelles. À titre d'exemple, revenons au spectacle *Toiles* (1993) dont il a été question précédemment<sup>14</sup>.

En entrant sous le chapiteau de Plume, le public découvrait l'espace de jeu qui, on s'en souviendra, rappelait un théâtre romain antique. Dans cet espace, il y avait des cartons, une échelle en aluminium, deux boîtes métalliques, une poubelle de plastique, des caisses de bois empilées et des portes montées sur des cadres roulants. Le rideau de l'entrée des artistes était ouvert sur les coulisses. Tout le matériel semblait étalé et offert au regard des spectateurs.

Cela dit, une fois que les spectateurs étaient assis, deux acrobates (Cyril Casmeze et Alexandre Demay) et une chanteuse (Michèle Faivre) arrivaient de la salle et descendaient les gradins vers la piste. La chanteuse tombait dans la poubelle par inadvertance, et les acrobates manipulaient quelques objets au hasard. On comprenait que les artistes découvraient le lieu en même temps que le public. On eut dit qu'il s'agissait d'un endroit abandonné où tout était possible, d'un espace virtuel. Quelques tours d'adresse nous furent montrés, puis Pierre Kudlak fit son entrée.

Le personnage interprété par Pierre Kudlak avait le bras long ; un fouet lui permettait d'agir à distance. Sa mission, telle celle du maître de piste traditionnel, était de faire régner l'ordre et de s'assurer du bon déroulement du spectacle. Dès son arrivée, tous les artistes s'affairaient à nettoyer les lieux et à faire voir qu'ils se tuaient à la tâche. Dans le branle-bas de combat général, une *bombe*<sup>15</sup> fut allumée par on-ne-sait-qui et passait d'une main à l'autre. Apeurés, les artistes couraient en tous sens et évacuaient l'espace jusqu'à ce qu'il ne reste plus qu'un acrobate en piste, le jongleur Thierry André qui ne réalisait pas, sur le coup, qu'il tenait un pétard entre les mains. Une toile qui gisait au sol devant lui se

---

<sup>14</sup>Au chapitre 2, surtout.

<sup>15</sup>Il s'agissait évidemment d'une fausse bombe!

leva soudain tel un rideau derrière lequel Thierry disparut déconcerté.

À ce moment, un violoniste vint jouer un morceau de musique. Son ombre, projetée sur l'écran formé par la toile, attira notre attention. Tout à coup, le violoniste s'arrêta de jouer et s'en alla, mais son ombre bien découpée continua de jouer seule grâce à un subtil jeu d'éclairage. La silhouette dessinée par l'ombre semblait assise sur le toit d'un immeuble d'une petite ville, elle-même réalisée en ombres chinoises. L'ombre du violoniste accompagnait un numéro de fil de fer qui se déroulait devant la toile. C'était l'acrobate Brigitte Sepaser qui dansait sur le fil. Près d'elle, un guitariste, Alain Mallet, pinçait les cordes de son instrument électrique (Illustration 55). Un projecteur traçait un halo de lumière rouge autour de lui. Le halo montait et devenait, sur la toile, un délicieux soleil couchant. Sepaser quittait alors son fil de fer et passait derrière la toile (Illustration 56). Rejoignant l'ombre du violoniste, elle devenait elle-même une ombre. Sa silhouette escaladait bientôt un fil, celui-là en oblique, et entrait dans le halo de lumière figurant un coucher de soleil. Un autre artiste, Bernard Kudlak, s'avavançait à cet instant sur la piste, prenait place devant la toile et, à l'aide d'une paille, aspirait le faux soleil qui devenait sous nos yeux une toute petite boule rouge. Paf! On entendait un pétard éclater et, au même moment, la toile s'affaissait sur le sol. L'explosif de Thierry André venait de sauter, et on découvrait émerveillé que la ville que l'on voyait en arrière plan n'était en réalité qu'une série de caisses de bois habilement disposées. De ce savant désordre, on reconnaissait les objets qui nous semblaient abandonnés à notre arrivée sous le chapiteau. La toile, détendue, venait de s'échouer sur la piste, mettant à nu une partie des coulisses. Les artistes s'activaient de tout bord tout côté comme s'ils avaient été surpris en plein travail. Ils se précipitaient pour déplacer le matériel et ramasser la toile. Finalement, tous sortaient côté jardin, laissant la piste au numéro suivant.

Voilà un aperçu des jeux d'ombres et de lumières réalisés par le poétique Cirque Plume. En fait, depuis que certains artistes de ce siècle ont condamné le réalisme et le naturalisme, nous sommes ainsi témoins de toutes sortes d'expérimentations avec les éclairages. À partir du début du siècle, mais plus particulièrement depuis les années 1960, la lumière « apparaît sur tous les fronts de l'art » (Aubin, 1994). Les artistes contemporains en varient les sources, l'orientation, la couleur et l'intensité. Ils s'en servent pour réaliser des effets spéciaux.

On constate un intérêt pour la lumière réfléchi par des miroirs dans les performances d'un Michel Lemieux ainsi que pour les lasers dans les spectacles son et lumière d'un Jean-Michel Jarre. Lors de l'exposition *Lumières* présentée au Centre international d'art contemporain en 1986, on remarquait un attrait pour la lumière noire dans une installation de James Turrell, pour les néons dans une oeuvre de Bruce Nauman et pour les hologrammes dans une pièce de Marie-Andrée Cossette. Depuis les années 1960, on observe, en outre, que les projections (fixes ou animées) de photographies, diapositives, films ou faisceaux lumineux sur des murs, cycloramas, vélums, tulles et panneaux réfléchissants sont largement utilisées tant par des metteurs en scène (Josef Svoboda) que des spécialistes en art visuel (Krzysztof Wodiczko<sup>16</sup>). C'est que la lumière ainsi que l'ombre sont des objets de fascination pour les artistes du temps présent et, surtout, un matériau souple susceptible de prendre part à l'élaboration d'un monde *magique*.

Les Plume s'en servent pour créer de véritables illusions visuelles entendues non pas au sens d'erreurs de perception, mais plutôt au sens d'évocation ou de suggestion d'une réalité. Lorsqu'il est question d'illusion ici, il faut éviter toute assimilation à ce qui serait une copie du réel. Les concepteurs des éclairages des nouveaux cirques contribuent, par leur travail et leurs recherches,

---

<sup>16</sup>Au sujet des projections qu'il a faites sur des monuments, lire son ouvrage : *Art public, art critique. Textes, propos et documents*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Collection Écrits d'artistes, 1995.

à la création d'un univers poétique et non pas descriptif. Chez les nouveaux cirques, les éclairages, de concert avec les autres composantes de l'habillage des numéros et des personnages, lancent des appels à l'imaginaire des spectateurs. Les chorégraphies, comme nous allons le voir maintenant, relèvent de ce même habillage.

### *Les chorégraphies*

Pas de numéros et de personnages de cirque sans mouvements, sans déplacements, sans un habillage gestuel savamment préparé. Les artistes de cirque communiquent d'abord avec leur corps. Sur la piste, ils ont l'obligation de rester actifs et constamment alertes. Leur pouvoir de séduction sur le public dépend de leur vitalité, de leur expressivité. Même quand ils n'ont apparemment plus rien à faire, les artistes de cirque conservent une pose plastique qui les rend *vivants*. Les artistes de cirque, les bons, semblent toujours habités d'une énergie qui leur donne de la prestance<sup>17</sup>.

Au cirque traditionnel, les gestes des artistes sont codés. Pour obtenir les applaudissements à la fin d'un exercice, par exemple, un jongleur peut demander l'appréciation du public en tenant ses massues d'une seule main tandis qu'il lève la seconde bien droite vers le ciel. Son menton relevé témoigne de sa fierté et commande les encouragements. Lorsque des antipodistes se précipitent vers les bords de la banquette, les bras solidement ancrés sur les hanches, on comprend qu'il est temps de leur faire honneur. Les mouvements, postures, attitudes des artistes sont autant de mots d'un vocabulaire gestuel.

Cela dit, le public vient au cirque pour admirer des corps en action. La danse étant une suite de mouvements corporels exécutés dans

---

<sup>17</sup>L'homme de théâtre Eugenio Barba, fondateur de l'Odin Theatret, dirait qu'ils conservent un équilibre précaire extra-quotidien qui génère une tension et produit une présence physique.

l'espace au son d'une musique, elle est à même de trouver son utilité au cirque. Des danseurs n'ont-ils pas déjà été intégrés à titre figuratif dans des spectacles de cirque? Des lignes de *girls* n'ont-elles pas déjà remplacé la barrière des garçons de piste? Les écuyères à panneau ne sont-elles pas des ballerines en tutu, dansant et voltigeant sur un cheval? Les trapézistes n'exécutent-ils pas des ballets aériens? Les fildeféristes ne sont-ils pas des danseurs de corde?

Suivant le rythme de la musique, les artistes du cirque traditionnel exécutent des pas de danse qui rythment leurs mouvements, les stylisent, leur donnent du charme et de l'élégance. Les enfants de la balle apprennent plus particulièrement quelques *grâces* pour améliorer leur style, quelques poses plastiques pour obtenir les applaudissements, quelques attitudes pour dramatiser leurs numéros, quelques figures d'ensemble pour créer du mouvement, quelques cabrioles pour donner du rythme ou quelques changements de pieds pour garder l'attention du public. Ces gestes, le plus souvent greffés aux numéros, accompagnent les exploits des saltimbanques.

La technique, je l'ai dit, ne suffit pas. Reconnaisant l'importance de la coordination des gestes et des mouvements d'ensemble, les nouveaux cirques, au lieu de se contenter de simples postures stéréotypées, comme le font la plupart des cirques traditionnels, ont décidé de prendre la danse (dans son sens large) au sérieux et de chorégraphier leurs spectacles en entier. C'est le cas de la troupe Anomalie - cirque compagnie dont l'histoire est fort récente.

Anomalie - cirque compagnie est née de la rencontre de dix garçons qui ont étudié à l'École Nationale du Cirque de Rosny-sous-Bois puis au Centre National des Arts du Cirque de Châlons-en-Champagne. À la fin de leurs études, pour obtenir leur diplôme, les dix garçons devaient monter un spectacle. Ils s'associèrent et créèrent *Le Cri du caméléon*, en 1995.



*Le Cri du caméléon* fut le spectacle d'ouverture du 4<sup>e</sup> Carrefour de théâtre qui eut lieu à Québec, du 19 au 31 mai 1998. Dans le programme du Carrefour, on annonçait :

Au coeur même du renouveau sans précédent du cirque européen et de l'engouement qu'il suscite, *Le Cri du caméléon* témoigne d'une recherche où l'art du cirque se mêle si intimement à la danse qu'on ne sait plus vraiment les départager.

Mi-cirque, mi-danse, *Le Cri du caméléon* avait été chorégraphié par Josef Nadj, directeur du Centre Chorégraphique National d'Orléans et spécialiste de la nouvelle danse<sup>18</sup>. Ce dernier avait réglé tous les déplacements des artistes qui dansaient, interprétaient des personnages et réalisaient des tours d'adresse (jonglerie avec massues, acrobatie avec courroies aériennes, voltige à la bascule, etc.) (Illustrations 57 et 58).

Autrement dit, tous les acrobates de Anomalie - Cirque compagnie étaient danseurs et comédiens. Et cela n'avait, en soi, rien d'étonnant puisque l'acrobatie (Anomalie - Cirque compagnie) et le théâtre (Carbone 14) sont en ce moment autant attirés par la danse que, à l'opposé, la danse actuelle est séduite par l'acrobatie (La La La Human Step) et le théâtre (Pina Baush). Il en ressort que Anomalie - Cirque compagnie est bien de son temps. Pour la troupe, l'acrobatie et la danse sont trop souvent pensées isolément. Certes l'une et l'autre sont des disciplines artistiques distinctes et autonomes, chacune affirmant sa spécificité. Mais la danse ne pourrait-elle être perçue comme l'affinement de l'acrobatie ou, inversement, l'acrobatie comme l'aboutissement de la danse? C'est

---

<sup>18</sup>De la même manière que le nouveau cirque est né de l'exigence d'une totale liberté vis-à-vis de la tradition du cirque, la nouvelle danse a vu le jour en réaction aux conventions du ballet classique. Ballet classique et nouvelle danse existent pourtant en parallèle. Cirques traditionnels et nouveaux font pareil.

en tous cas ce que laissent entendre plusieurs troupes de la nouvelle génération quand elles présentent des chorégraphies en guise de prestations acrobatiques : la majorité des membres du Cirque Barbarie dansaient dans *Une journée singulière*, en 1993 (Illustrations 59 à 61) ; le jongleur Thierry André exécutait une chorégraphie de danse moderne, au Cirque Plume, en 1994 ; une troupe de danseurs pratiquait le *break dancing*, au Cirque Flic Flac, en 1995.

La danse est grandement exploitée par les nouveaux cirques : le Cirque du Soleil a engagé les services de la chorégraphe Debra Brown pour régler les figures et les pas des artistes participant à l'ensemble de ses spectacles depuis 1987 ; les professionnels Mohamed Arbia, Éric Stieffatre, Aurélie Horde, Béatrice Buffin et Karine Noël ont mélangé ballet jazz, danse moderne et acrobatie, au Cirque Baroque, l'année 1994.

Ayant la volonté d'exploiter le plus possible toutes les ressources expressives du corps humain, les nouveaux cirques ont recours à la danse pour deux raisons principales : d'une part, pour éliminer les temps morts dus aux entrées et aux sorties des personnages ou aux montages et aux démontages des appareils nécessaires aux prestations des artistes ; d'autre part, étant donné que la danse reste un langage abstrait et symbolique, les nouveaux cirques s'en servent pour provoquer des émotions chez les spectateurs, toucher leur sensibilité et suggérer dans leur esprit des images de toutes sortes, comme dans un rêve. Pour éviter une impression de cassure et de discontinuité qui ferait décrocher les spectateurs de ce rêve, des liens ont été introduits entre les numéros.

### **Les liens entre les numéros**

Les spectacles du cirque traditionnel sont constitués d'une addition de numéros entre lesquels, trop fréquemment, il ne se passe rien. Pendant ces temps morts, courts ou longs, le public a tendance à

*décrocher*. Le contact entre la piste et la salle est momentanément suspendu. Afin d'éviter cette interruption de communication et de conserver l'intérêt et l'enthousiasme des spectateurs, quelques cirques traditionnels ont envisagé un certain nombre de liens entre les numéros, liens qui ont été développés plus à fond par les nouveaux cirques. De la tradition à la nouveauté, découvrons quelle est la nature de ces liens qui ont permis de passer d'un spectacle décousu à une oeuvre unifiée.

### *Liens au cirque traditionnel*

Certains cirques traditionnels ont établi des liens entre les numéros (ou entre les exercices d'un même numéro). Ces liens sont presque toujours les mêmes. Ils sont assurés par des personnages, le plus souvent par le maître de piste et les clowns : le premier sert d'intermédiaire entre les performances en remerciant les artistes en piste et en présentant le numéro suivant ; les seconds, tantôt regagnent continuellement la piste afin de poursuivre un même gag qui tire son effet de la surenchère, tantôt parodient la discipline de l'artiste qui les a précédés ou introduisent à la blague le numéro à venir. Quelques éléments scénographiques peuvent également permettre des enchaînements : l'orchestre intervient parfois pour écourter des silences trop pesants et des jeux d'éclairage ou des chorégraphies créent de temps en temps une continuité. De plus, un autre moyen de lier les numéros entre eux est de les intégrer dans un récit implicite ou explicite. On verse alors dans la pantomime.

Je précise dès à présent que le terme *pantomime* comporte de multiples sens. Il désigne habituellement, soit la personne qui interprète une pantomime, soit le jeu physique auquel s'adonne cette personne, soit encore le spectacle qui en résulte. Alors qu'au théâtre ce spectacle est sans échange verbal, au cirque, il « n'exclue pas nécessairement le dialogue » (Saxon, 1977b : 70) et est donné « indistinctement à toutes les pièces jouées dans la

piste, qu'elles soient muettes, parlées [dansées, nagées] ou chantées » (Thétard, 1978 : 475). Ces pièces, d'une durée variable, arrivent en première ou en seconde partie de programme. Elles impliquent un ou plusieurs personnages et une exploitation des éléments scénographiques à des degrés divers. Elles peuvent être d'un intérêt narratif limité ou difficile à capter, mais il arrive aussi qu'elles présentent un récit assez clair.

Dès la naissance du cirque moderne, au XVIII<sup>e</sup> siècle, quelques pantomimes typiques ont été dénombrées. Henry Thétard, dans *La merveilleuse histoire du cirque*, relève le cas de la pantomime *Magic World* inscrite au programme d'Astley, en 1788. Depuis, plusieurs sortes de pantomimes ont vu le jour.

#### Quelques sortes de pantomimes traditionnelles

Avant de définir quelques sortes de pantomimes traditionnelles, je préviens le lecteur que les exemples qui suivent laissent volontairement paraître des récits (ou embryons de récits) permettant d'instaurer des liens entre les numéros d'un spectacle. On comprendra cependant que les pantomimes ne sont pas toujours aussi proches « de l'anecdote ou de l'histoire racontée » (Pavis, 1980 : 281) et que les exemples mentionnés ont été *sélectionnés*.

Commençons par les pantomimes clownesques qui sont, sans doute, les plus connues. Variant du simple sketch à la pièce plus élaborée, elles racontent fréquemment une histoire qui peut atteindre un certain degré de complexité et donner lieu à des performances non seulement de la part des clowns, mais aussi des autres artistes du cirque, acrobates ou dompteurs. Dans son livre *Une vie de cirque*, Jérôme Medrano fils décrit l'une de ces pantomimes clownesques. Il s'agit de *Rhum à Rome* (vers 1935) que je me permets de résumer ici.

*Rhum à Rome* commence au moment où tous les artistes du Cirque Medrano sont dans la piste et répètent leurs numéros devant l'oeil attentif du maître de piste auquel on apporte, tout à coup, une dépêche. Celle-ci viendrait du plus vieux spectateur du cirque qui exprime son désir de rencontrer la troupe. Les dompteurs, acrobates et clowns interrompent donc leur entraînement qui nous donnait un avant-goût de leurs exploits et accueillent avec plaisir le fidèle admirateur. Transporté de joie, ce dernier rappelle aux membres de la troupe que l'origine du cirque remonte à la Rome antique et indique le rôle que chacun aurait joué s'ils avaient été au temps de Néron. Puis, tous se retirent, sauf les clowns Manetti et Rhum qui restent absorbés dans leurs pensées.

Manetti demande à son collègue : « Où es-tu? », et Rhum de répondre : « Je suis au cirque romain ». Tous deux répètent ensuite : « Nous sommes à Rome. Tu es à Rome. Je suis à Rome. » Et ils s'endorment. À ce moment, l'action de la pantomime transporte les spectateurs au cirque romain. L'Empereur Néron (le clown Recordier), accompagné de l'Impératrice (le clown Boulicot), fait son entrée pour présider les jeux qui débutent par un numéro équestre. Celui-ci terminé, l'action de la pantomime nous amène cette fois dans un marché d'esclaves où Manetti et Rhum sont à vendre et où Néron les achètera. Néron voudra, en outre, acquérir une jolie blonde, ce qui rendra l'Impératrice folle de rage et provoquera une querelle à laquelle Manetti et Rhum seront mêlés bien malgré eux. Victimes des circonstances, ils seront condamnés à mort, puis graciés à la condition de pouvoir imiter les artistes du cirque romain et vaincre les gladiateurs. Après de nombreuses péripéties qui les amèneront à réaliser, avec humour, plusieurs tours d'adresse, Manetti et Rhum sortiront victorieux. *Rhum à Rome* prendra fin quand les deux valeureux clowns s'éveilleront, tirés de leurs rêveries par les appels du maître de piste qui les cherche partout. C'est le retour au cirque Medrano.

Dans cette pantomime clownesque, un récit comique servait à faire des liens entre les numéros. Dans d'autres pantomimes, un récit

plus dramatique garantit le même objectif, comme c'est le cas dans les hippodrames.

Les hippodrames<sup>19</sup> sont des mélodrames équestres, c'est-à-dire des oeuvres dramatiques accompagnées de musique et exécutées à cheval. Les hippodrames d'Andrew Ducrow<sup>20</sup> (1793-1842) sont restés célèbres dans les annales du cirque moderne. Dans *Les péripéties d'un matelot*, par exemple, Ducrow vit l'aventure d'un garçon qui laisse sa famille pour s'engager dans la marine. Sur l'eau, il lui arrive de multiples aventures :

[Le matelot interprété par Ducrow] jouit de sa première croisière, escalade le grand mât, jette la sonde, craint un orage qui s'annonce, envoie tout le monde à son poste, prend part à un engagement naval, charge un fusil et tire, transporte un camarade blessé jusqu'à la cabine du commandant, bref, s'engage à fond. Puis, recevant l'ordre de rentrer chez lui, il arrive au port, touche sa solde, achète un pantalon pour son fils et un tablier pour sa fille et, finalement, prend le coche pour rentrer chez lui. Tout cela exécuté sur le dos d'un cheval au galop, costumé pour ressembler à un cuirassé, avec sabords de batterie sur les flancs et une ancre autour de l'encolure (Hippisley Coxe, 1977 : 100)!

---

<sup>19</sup>Ils préfigurent les westerns cinématographiques (Adrian, 1984).

<sup>20</sup>Ducrow commence à travailler au cirque à l'âge de 7 ans. En 1817, costumé en gladiateur romain, il prend des poses plastiques en équilibre sur la selle d'un cheval lancé au galop. Ne remportant pas un succès instantané, il quitte l'Angleterre pour y revenir plus tard prendre la direction de l'Amphithéâtre d'Astley qui connaît, grâce à lui, ses plus belles années. Danseur et mime, Ducrow relève ses numéros de voltige équestre d'une trame narrative et leur donne un titre comme une pièce de théâtre : *Le Brigand*, *Le sauvage chasseur indien*, *L'Enchanteur chinois*, *Le berger tyrolien*, *Le chasseur de renards du Yorkshire*, etc.

Comment Andrew Ducrow pouvait-il imaginer de telles épreuves? Les accomplir devait exiger de lui beaucoup d'adresse. Ducrow n'avait pas son pareil pour mettre en place ce genre de pantomimes rocambolesques où les chevaux jouaient un rôle important et où ils pouvaient même devenir de véritables vedettes. On a déjà vu, au cirque traditionnel, des justiciers et des méchants se livrer, en selle, à des poursuites et à des combats. Leurs luttes étaient prétextes à de nombreuses cascades, et les épreuves qu'ils traversaient en faisaient progressivement des héros incorruptibles ou de dangereux criminels. Leurs chevaux sauvaient les victimes, femmes et enfants d'abord, identifiaient les assaillants et jetaient en prison les importuns. Dans le feu de l'action, ils étaient touchés d'une balle de revolver, chutaient au sol comme de vrais blessés, relevaient la tête bravement pour rendre hommage puis faisaient *les beaux*, même dans la mort, pour le plus grand plaisir des spectateurs. Des cavaliers ou de leur monture, on hésitait en fin de compte à dire lequel des deux était le meilleur acteur. Les chevaux ayant le beau rôle, l'assistance avait tendance à les préférer. Dans cet ordre d'idée, les *Wild West Shows* à l'américaine étaient des hippodrames.

Imaginé par William F. Cody, dit Buffalo Bill, les *Wild West Shows* faisaient revivre l'épopée de l'Ouest avec d'authentiques Peaux-Rouges attaquant des diligences, tireurs d'élite, cow-boys et lanceurs au lasso. Leur intérêt résidait en grande partie dans un scénario qui rappelait les exploits réalisés par les Américains pour conquérir l'Ouest. En Europe, quand une pièce de cirque s'efforce ainsi de rendre hommage à l'héroïsme national, on les appelle des gloires militaires.

Les gloires militaires sont des reconstitutions historiques de batailles célèbres. Elles donnent lieu à autant de cascades que d'actes de bravoure. En Angleterre, *La bataille de Waterloo* fut présentée pour la première fois dans l'Amphithéâtre d'Astley en 1824. En France, les Franconi ont monté : *L'Empereur, Les Polonais*,

*La République, Le vengeur, L'Empire et les Cent-jours, La prise d'Anvers et Le Prince Eugène.* Le public se pressait aux portes du Cirque Olympique pour voir ces spectacles qui témoignaient du courage des soldats s'étant battus au front pour sauver leur pays.

Les « gloires militaires » du Cirque Olympique, que la foule parisienne ne se lassait point d'applaudir, montraient nos braves soldats aux prises avec des ennemis plus nombreux, et mêlant les gestes héroïques et les mots à panache aux actions d'éclat. Sept à huit cents figurants : fantassins, cavaliers, artilleurs, se pressaient sur la scène et la piste, entrant d'un côté et sortant de l'autre, dans un perpétuel flux et reflux. La fusillade crépitait, les musiques militaires tonnaient, précédées d'un tambour-major colossal, les feux de Bengale s'allumaient de tous côtés... et, naturellement, la victoire restait toujours aux soldats français.

Les figurants prenaient leur rôle tellement au sérieux qu'ils se contentaient de vingt sous pour jouer le rôle d'un des nôtres et en exigeaient trente pour entrer dans la peau d'un cosaque ou d'un kaiserlick, voué aux huées populaires (Thétard, 1978 : 72-73).

Notons que l'Antiquité avait aussi connu un genre similaire de spectacles. Il s'agit des naumachies qui, je le rappelle, étaient des combats réalisés dans des bassins remplis d'eau<sup>21</sup> et reproduisant des batailles navales historiques. Elles consistaient à faire périr (réellement cette fois) les esclaves ou condamnés représentant le

---

<sup>21</sup> Il faut dire que ces bassins n'étaient pas érigés dans des cirques. Il est arrivé qu'ils le soient cependant dans des amphithéâtres.



peuple conquis et à faire valoir les gagnants, c'est-à-dire les sujets de l'Empire romain. Si bien qu'entre les gloires militaires du XIX<sup>e</sup> siècle et les naumachies antiques, il n'y avait qu'un pas à franchir. Les naumachies auraient-elles été les ancêtres des gloires militaires? Et puisqu'elles sont données dans l'eau, seraient-elles également à l'origine des pantomimes nautiques?

Les pantomimes nautiques sont des ballets théâtralisés et réalisés dans des pistes capables de se transformer en piscines, à l'intérieur même de l'enceinte d'un cirque<sup>22</sup>. Remontant au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, il semble qu'elles préfigurent les compétitions de nage synchronisée. On en fait mention, en France, lors de l'inauguration du Nouveau cirque<sup>23</sup>. Dans *La Grenouillère* (Illustration 62) et dans *La Noce à Chocolat*, par exemple, les numéros s'inscrivaient dans un récit comprenant, en plus des ballets, quelques gags qui consistaient en des arrosages à répétition et en des baignades forcées. Ces deux pantomimes se terminaient par la chute, dans la piste nautique, des derniers artistes qui se croyaient à l'abri et au sec et qui s'amusaient fort quelques instants plus tôt à la vue de leurs confrères tout détrempés.

S'ajoutent encore à la liste des sortes de pantomimes traditionnelles, les opérettes de cirque, courtes pièces qui sont l'occasion de numéros acrobatiques ou d'exercices de dressage et qui comprennent des parties chantées. Les frères Bouglione se spécialisaient dans ces opérettes, au scénario léger, au début du siècle. Ils donnèrent, notamment, *La Reine de la Sierra* et *La Perle du Bengale* qui connurent toutes deux un certain succès.

---

<sup>22</sup>Ainsi, quand le Cirque du Soleil imagine exécuter son spectacle « O » dans un théâtre équipé d'une piste nautique, il ne *nage* pas en eau entièrement inconnue.

<sup>23</sup>J'ai parlé du Nouveau cirque de Paris, au deuxième chapitre de cette thèse. Je rappelle qu'il ne faut pas confondre le nom de cet établissement en dur avec le mouvement des nouveaux cirques.

Les drames léonins, quant à eux, ont été créés par un ex-écuyer et propriétaire de ménagerie, le dompteur Henri Martin. Ce dernier apparaissait, en 1831, dans *Les Lions de Mysore* dont le récit, on l'imagine, l'amenait à faire face à des fauves. Malheureusement, on en sait pas plus sur ces drames, sinon que d'autres dompteurs, tels que Isaac A. Van Amburg et John Carter en ont aussi monté et joué.

Enfin, terminons cette liste partielle de pantomimes traditionnelles avec les *walk-arounds*. Comme leur nom l'indique, les *walk-arounds* comprennent un défilé qui se déroule dans l'arène ovale ainsi que de brèves scènes mimées qui prennent place dans les trois pistes circulaires, caractéristiques des cirques américains. Chez les frères Ringling, certains de ces sketches, dont on n'a trouvé aucune description, portaient sur des récits déjà connus tels *Le Magicien d'Oz* et *Alice au pays des merveilles*.

Ces exemples donnés, insistons sur le fait que toutes les sortes de pantomimes ont contribué à la réputation de bien des établissements. Pantomimes clownesques, hippodrames, *Wild West Shows*, gloires militaires, pantomimes nautiques, opérettes de cirque, drames léonins et *walk-arounds* ont compté parmi les principales attractions des cirques modernes traditionnels et ce, jusqu'à tout récemment.

De nombreux directeurs, y compris Oscar Carré, Théodore Rancy, Ernst Renz, Paul Busch et, au XX<sup>e</sup> siècle, sa fille Paula Busch, continuèrent à présenter de grands spectacles dans leurs cirques. À Paris, l'hippodrome de l'Alma montait de somptueuses pantomimes sur des sujets tels que *Jeanne d'Arc*, en 1890, et *Néron* en 1891. En Amérique aussi, dans les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, les grands cirques ambulants, comme Barnum & Bailey et Ringling Bros., rivalisèrent entre eux pour la

magnificence de leurs pantomimes. *Cléopâtre, Salomon et la Reine de Saba, Cendrillon, Christophe Colomb, Lalla Rookh et Aladin* étaient quelques-uns des grands spectacles présentés chaque année durant cette période (Saxon, 1977b : 70).

Les directeurs de cirque se sont longtemps fait compétition par la splendeur de leurs pantomimes. Ils se sont battus pour produire les spectacles les plus imposants, les plus majestueux. « [L]e "clou" du genre fut probablement le *Congrès des Rois*, que "Lord" John Sanger avait monté à Londres et qui y tint l'affiche pendant cinq ans » (Auguet, 1974 : 105)! Prenaient part à ce congrès, des personnages représentant tous les rois et les reines du monde entier, vêtus des costumes caractéristiques de leur rang et propre à leur culture. Suivis de leur cours respective, ils défilaient dans un grand décorum. En tout, mille personnages figuraient dans cette seule pantomime où étaient également exhibés des centaines d'animaux, y compris des chameaux, lamas et autruches.

*Le Congrès des Rois* a été acheté par Barnum en 1874. On imagine sans peine l'investissement qu'il a pu demander et l'importance de le faire durer aussi longtemps que possible pour le rentabiliser. Peut-être est-ce justement à cause de cet investissement majeur que le nombre des pantomimes a considérablement diminué depuis la crise économique de 1929. Saxon (1977b : 70), lui, prétend, - et c'est d'ailleurs ce qui est le plus probable -, que la disparition du jumelage de la scène et de la piste au profit de la seule circularité explique davantage la disparition graduelle des pantomimes. Dans les années 1970, des cirques traditionnels les avaient même complètement supprimées de leur programmation. Un peu plus et les pantomimes tombaient dans l'oubli. Mais voilà que les nouveaux cirques apparaissent et les réintègrent à leur manière en liant leurs propres numéros entre eux.

### *Liens aux nouveaux cirques*

Afin de maintenir l'attention des spectateurs, les nouveaux cirques instaurent aussi des liens entre les numéros. Leur façon de faire ressemble à celle des cirques traditionnels, à quelques exceptions près. D'abord, les nouveaux cirques ne se contentent pas de faire appel au maître de piste et aux clowns, mais s'en remettent à tous les personnages, qu'ils soient principaux ou secondaires, comiques ou non, pour assurer les transitions. Ensuite, pour les nouveaux cirques, les éléments scénographiques ne comblent plus un ou deux temps morts, ils les éliminent complètement : la musique est continue<sup>24</sup>, les *noirs* d'éclairage (*blacks*) sont constamment évités et les chorégraphies s'enchaînent comme dans un fondu au cinéma. La présence d'un récit explicite ou implicite transforme également ce qui n'était qu'une succession de numéros séparés en une pantomime. Toutefois, les pantomimes des nouveaux cirques ne sont pas intercalées en première ou en seconde partie de programme. Elles constituent toute la représentation. En d'autres termes, les nouveaux cirques font de leurs spectacles entiers de gigantesques pantomimes ou pièces de cirque. Pour illustrer mon propos, je prendrai pour exemples des spectacles du Cirque Baroque.

#### Le Cirque Baroque, ses pantomimes ou pièces de cirque

Avant de parler des spectacles du Cirque Baroque, retraçons brièvement le parcours de la troupe, comme il a été fait chaque fois qu'un nouveau cirque était introduit. Le Cirque Baroque est né en France, en 1987. Ses fondateurs appartenaient à l'origine à une troupe d'artistes regroupés sous le nom évocateur de Puits aux images dont les activités débutèrent en 1973. Christian Taguet, actuel directeur du Cirque Baroque, en était le principal instigateur. Comédien de formation et musicien, il assumait simultanément les postes de directeur général, de directeur

---

<sup>24</sup>Les rares instants de silence sont là pour créer des moments forts.

artistique et d'acrobate. Jusqu'en 1979<sup>25</sup>, avec sa troupe, il adaptait, mettait en scène et jouait des pièces de Molière (*Le médecin volant*<sup>26</sup>, *La jalousie du Barbouillé*), de Dario Fo (*Mystero Buffo*) et de Paillette (*Cogne trottoir*), entre autres.

Ces pièces, farces ou comédies, étaient prétextes à des numéros acrobatiques. Les artistes du Puits aux images étaient de véritables spécialistes du théâtre de rue et de foire. Ils animaient régulièrement des fêtes, tant en France que dans les pays voisins, et étaient le centre d'attraction de nombreux festivals. Ils avaient l'expérience des tréteaux, le goût de l'aventure et du talent pour le boniment. Déjà, on devinait chez eux une forte prédisposition pour les arts de la piste. Personne ne fut donc surpris lorsqu'ils donnèrent, en 1980, un premier spectacle de cirque sous un chapiteau de 1000 places. On les savait immédiatement dans leur élément. Aussi, dans les années qui suivirent, on les vit participer à des charivaris<sup>27</sup> clownesques et s'illustrer au trapèze, à la perche, au rola-bola<sup>28</sup>, à la corde volante, au fil de fer, à la magie, etc. Tant et si bien qu'en 1986, le Puits aux images remporta le Grand prix national du cirque du ministère de la Culture français, une marque de mérite qui incita la troupe à multiplier ses activités et à créer, en 1987, le Cirque Baroque. Une courte description des trois premiers spectacles de la troupe prouvera qu'il s'agissait de grandioses pantomimes.

Le premier spectacle du Cirque Baroque *menait le public en bateau*. Il racontait une histoire fantastique, celle d'une croisière « quelque part sur une mer imaginaire » (Schiavi, 1987). À leur arrivée, peut-on lire dans les journaux, les spectateurs étaient

---

<sup>25</sup>En 1976, le groupe se scinda en deux : une moitié demeura tandis que l'autre fonda le Cirque Aligre, ancêtre de Zingaro.

<sup>26</sup>La troupe présenta cette pièce par intermittence jusqu'en 1987.

<sup>27</sup>Au cours d'un charivari, les clowns font une courte apparition et, dans un joyeux désordre, exécutent diverses cascades en provoquant des bruits.

<sup>28</sup> Ensemble de cylindres et plateaux superposés sur lequel des acrobates réalisent des équilibres.

dirigés vers un petit chapiteau, sorte d'embarcadère où régnait une atmosphère de fête foraine. Ils pouvaient, à différents kiosques, se faire photographier avec la sirène Belle Bleue, envoyer un harpon dans l'oeil d'un cyclope, assister à des tours de cartes, se faire tatouer à la manière de *vrais* marins, ou encore goûter aux omelettes sans oeufs d'un cuisinier assez bizarre. C'était, somme toute, une mise en situation destinée à plonger les spectateurs dans les embruns et les risques du voyage.

Celui qui commandait l'embarquement était le Capitaine Trésonoré (Daniel Honoré), portant sur son épaule un perroquet. Il invitait les gens à monter à bord de son navire sur le point d'appareiller, c'est-à-dire à entrer dans un second chapiteau, plus grand. Sur cette « nef immobile », les nouveaux passagers avaient à faire face à une brume épaisse de laquelle sortaient des personnages fantomatiques. Ils faisaient la connaissance de Tag Tag (Christian Taguet) le bosco, qui épousera une sirène et qui prédira le temps, « le temps d'un rêve ou du moins celui qu'il faut pour le raconter », dira-t-il. Ils s'inquiéteront de Diabolo Diablabor (Anthony J.-B. Daley), un passager clandestin, collectionneur de sirènes et spécialiste du diabolo. Ils se moqueront de l'opulente Madame Lucienne (Puce), la *castafiore* qui voudrait tellement attirer l'attention de Diablabor qu'il lui poussera des écailles. Enfin, ils compatiront avec le Capitaine Trésonoré, épris de Madame Lucienne qui l'ignore complètement. « Amoureux comme un crabe (je veux dire qu'il en pince vachement pour elle), il a beau lui offrir un petit concerto de Bach mitonné pour cuivres et jongleurs, rien n'y fait » (Pantchenko, 1987). Bref, dès les débuts du Cirque Baroque, des personnages hauts en couleur racontaient assez clairement une histoire. Au Cirque Baroque, écrivait un journaliste conquis :

[On] conserve des traditions, mais on englobe les numéros dans une histoire - celle d'un bateau voguant à l'aventure - et l'on intègre la chanson et les dialogues. Ce serait un

truc, un camouflage si les numéros n'étaient pas de première qualité. Mais les exercices de trapèze volant, de corde, de cerceaux, exécutés par Christian Taguet (le chef), Christine Reynaud, Maryse Mugica, Capucine Renard, Stéphane Ode, sont tout à fait stupéfiants (Anonyme, 1987b).

Après ce premier spectacle, le Cirque Baroque consacra ses énergies à un deuxième intitulé *Trapèze dans l'azur*<sup>29</sup> (Illustration 63), que je résumerai aussi, pour les fins de ma démonstration, selon ce que j'ai découvert grâce aux entrevues et à la consultation d'archives réalisées lors du travail de terrain.

Pour assister à ce spectacle, créé en 1990 par Anne Quesemand, Laurent Berman et Christian Taguet, le public devait traverser un chapiteau aménagé comme un bar, le Darwin's club, où étaient exposés des appareils scientifiques et où l'on offrait d'étranges rafraîchissements. Il s'agissait d'un lieu transitoire à la fois amusant et inquiétant. À tout instant, un événement pouvait s'y produire. Du moins, le public espérait cette minute qui finit heureusement par survenir car, dans un nuage de fumée, apparut le professeur Copernicléé. Il venait de réussir une expérience avec un télescope géant et invitait les gens à le suivre s'ils voulaient admirer un ciel dont les étoiles étaient autant de paires d'yeux témoins de l'histoire de l'humanité. Curieux, tous obéissaient évidemment au professeur et entraient, carrément subjugués, dans un second chapiteau dont la voûte représentait une vraie carte du ciel. Les membres de l'orchestre étaient suspendus dans les airs et symbolisaient des astres.

Vêtue de blanc, une trapéziste commençait un numéro. Elle interprétait le rôle de Stella, l'étoile polaire qui disparaissait tout

---

<sup>29</sup>Le cirque n'est pas déconnecté du monde actuel. Le physicien Hubert Reeves décrit la science comme une poésie et les artistes se servent de la science pour faire leur poésie. Le titre du spectacle n'est pas sans évoquer l'ouvrage *Patience dans l'azur* de Reeves.

à coup. Elle était tombée dans un trou noir, et c'était une véritable catastrophe. Sans l'étoile polaire, l'humanité avait indubitablement perdu le Nord. L'ordre du spectacle, comme celui du monde, était bouleversé<sup>30</sup>. Pour tout remettre en place, des savants fous, dont le professeur Coperniclée, tentaient par tous les moyens de retrouver Stella. Leurs recherches et leurs tests étaient l'occasion de numéros acrobatiques défiant les lois de la gravité. Le spectacle *Trapèze dans l'azur* établissait, en somme, des rapprochements entre les sciences et les arts du cirque. Il faisait, par exemple, un lien entre les mathématiques et le jonglerie, la chimie et la magie, la physique et l'acrobatie. Il racontait, en plus, une belle histoire d'amour puisque Stella revenait terminer son numéro de trapèze à la fin de la représentation. Elle n'était pas tombée dans un trou noir ; elle s'était simplement enfuie un moment pour retrouver son amoureux, le bel Appolo-Paulo, le soleil. Ah, l'attraction!

Bref, les deux premiers spectacles du Cirque Baroque montraient un récit explicite et prenaient la forme de pantomimes. À la rigueur, ils ressemblaient même à des représentations théâtrales. Remarquons que l'opposé existe aussi, c'est-à-dire que des pièces de théâtre contemporaines s'apparentent parfois à des spectacles de cirque. Dès les débuts du siècle, Nicolas Foregger (1892-1939), fervent défenseur « d'un " théâtre-cirque ", du cirque " frère siamois " du théâtre » (Picon-Vallin, 1983 : 136), montait des pièces composées d'une suite de tableaux. De telles pièces, qui se sont multipliées au cours du XX<sup>e</sup> siècle, n'ont ni intrigue, ni conflit, ni dénouement. Elles sont parfois réduites à un bombardement de flashes sans lien, aucun. Leur structure étant morcelée, elles adhèrent, comme les spectacles du cirque traditionnel, à une esthétique du fragment. Cette esthétique « privilégie les parties plutôt que le tout, la discontinuité plutôt que l'enchaînement » (Ryngaert, 1993 : 176-177). En ce XX<sup>e</sup> siècle, alors qu'un certain théâtre renonce au récit, le cirque nouveau, lui, l'adopte

---

<sup>30</sup>Encore une fois, la présence du chaos était subtilement évoquée dans une représentation des nouveaux cirques.



donc, bien que ce récit ne soit pas toujours aussi intelligible qu'il n'y paraissait dans les deux premiers spectacles du Cirque Baroque.

Ayant une clientèle très diversifiée, la majorité des nouveaux cirques évitent en effet de trop expliciter un récit. Ils préfèrent un canevas aux articulations souples qui corresponde encore plus à la sensibilité d'aujourd'hui. Un tel canevas permet plusieurs niveaux d'interprétation selon l'âge, la culture et les fantasmes des spectateurs. Les adultes autant que les enfants y trouvent ce qu'ils désirent. Il leur suffit de se laisser captiver par les images qui se forment devant eux, de remarquer les dénominateurs communs entre celles-ci et de relever les redondances pour achever d'attribuer une orientation au spectacle.

La structure narrative étant lâche, c'est véritablement aux spectateurs qu'incombe la responsabilité de tisser les noeuds entre tous les possibles, de faire le collage ou le montage, pour reprendre des termes du cinéma. De ce collage se dégage du sens. Les spectateurs, loin de rester de simples observateurs passifs, font ainsi partie des créateurs de l'oeuvre représentée. Chacun s'intéressant à des détails distincts, les spectacles sont différents pour tous. Par conséquent, les descriptions qui en sont faites depuis le début de cette thèse résultent d'une interprétation personnelle ou de celles des informateurs qui ont été consultés lors du travail de terrain.

Cela dit, il n'y a pas de hâte à faire émerger du sens. Il n'est pas nécessaire de donner, d'emblée, une signification à chaque élément des représentations. L'important reste d'être ébloui, ému et touché. Afin de démontrer que les numéros des spectacles des nouveaux cirques sont parfois intégrés au cours d'un récit qui est tout au plus implicite, je donnerai maintenant l'exemple de la troisième production du Cirque Baroque, intitulée *Noir Baroque* (1992).

Les représentations auxquelles j'ai assisté, en 1994, ont eu lieu à l'Hexagone de Maylan<sup>31</sup>, une salle de théâtre à l'italienne. Sur la scène, des ampoules traçaient la circonférence d'une piste. Au centre arrière, un rideau de velours rouge évoquait une grande bouche ouverte par laquelle entraient et sortaient les artistes. Encadrait ce rideau ou cette bouche, une gigantesque tête de nègre peinte dans un style cubiste sur un cadre de bois (Illustration 64). Son sourire montrait des dents représentées sous la forme de notes de piano. Bientôt, acrobates, danseurs et comédiens insufflaient la vie à ce drôle de décor qui pouvait simuler l'atmosphère d'un cabaret des années 1920, à la Nouvelle-Orléans, là où le blues et le jazz sont populaires. En tous cas, c'est ce que le jeu, les costumes et l'ambiance générale suggéraient.

À l'ouverture, notamment, on voyait trois hommes assis autour d'une petite table ronde de style bistrot. Ils prenaient un verre et pariaient de l'argent en jouant aux cartes. Non loin d'eux, une acrobate, Hélène Mugica, installée sur une chaise suspendue, les épiait. Descendant subrepticement de son perchoir, elle s'emparait soudain des mises des joueurs et se sauvait. Délestés, les parieurs s'élançaient à sa poursuite. La chaise de Mugica, restée vide, se balançait librement et, elle seule maintenant, retenait notre attention. Sur cette image, le Québécois Bruno Lussier faisait son entrée pour réaliser un numéro d'équilibre sur chaise...

En retrait, des hommes à l'allure de mafiosi jouaient au billard sur une table qui était en réalité un trampoline camouflé. Dès que le premier tableau fut terminé, on assista donc à un numéro de trampoline exécuté par Stéphane Ode, un ancien élève de l'école d'Annie Fratellini. Puis, sans laisser souffler les spectateurs une seule seconde, les tenanciers de l'endroit (Michel Arias et Bérénice Levy) arrivaient avec des plateaux chargés de bouteilles de champagne<sup>32</sup> avec lesquelles ils se mettaient à jongler

---

<sup>31</sup>Près de Grenoble, en France.

<sup>32</sup>Massues peinturées.

(Illustration 65). On était bien dans un cabaret et, comme c'est quelquefois le cas dans ce genre d'établissement, un magicien, en l'occurrence ici le clown illusionniste Mimosa, vint exécuter quelques-uns de ses tours de passe-passe pour divertir les clients (le public sur la scène et... dans la salle)<sup>33</sup>.

Progressivement, on remarquait que les performances de *Noir baroque* opéraient des rapprochements entre les arts du cirque et d'autres disciplines artistiques telles que la peinture et la musique. Dans un premier exemple, un peintre et trois danseuses entraient dans l'aire de jeu. Les danseuses baissaient la tête pour laisser voir le dessus de leur chapeau sur lesquels étaient respectivement fixés un pinceau, des tubes de couleurs et une palette. Le peintre saisissait le pinceau, le trempait dans les couleurs, faisait un mélange sur la palette et traçait sur une toile : un carré, un cercle et un triangle. Son tableau semblait subitement s'animer quand, en jaillissant, trois jongleurs s'élançaient vers les spectateurs. Vêtus de costumes très colorés, ornés de carrés, de cercles et de triangles, ils jonglaient avec des massues.

Dans un second exemple, des artistes animaient une énorme portée musicale. On avait tendu, entre deux supports, une corde raide, soit la ligne supérieure de la portée. Une immense clef de sol cachait le support de gauche et quatre lignes en caoutchouc complétaient le symbole. Alors que Joël Colas réalisait ses tours d'adresse sur la corde raide au-dessus de la portée, des danseurs pinçaient les lignes inférieures, sautaient de l'une à l'autre, les tiraient, les

---

<sup>33</sup>Mimosa présentait la combinaison des cordes que l'on coupe sans couper, qui sont toujours trop longues ou trop courtes et dans lesquelles on fait des noeuds qui disparaissent. Il se battait aussi avec un ballon rebelle qui ne faisait pas ce qu'on lui demandait. Sa formule magique pour remédier à tous ses problèmes était R.A.T.P et S.N.C.F (acronymes de deux importantes sociétés de transport en France), « réussir à tout prix, sinon c'est fichu ». Il revint à plusieurs reprises au cours du spectacle et, chaque fois, il avait à surmonter de nouvelles difficultés. Tantôt on le voyait triompher d'une baguette magique insaisissable, tantôt on admirait ses talents d'hypnotiseur de raton laveur, une petite boule de peluche que Mimosa maniait avec tant d'aisance qu'on aurait cru voir un véritable petit animal.

éloignaient, les rapprochaient. Ils figuraient des notes et se déplaçaient au rythme de la musique. Leurs mouvements donnaient vie aux sons. Leur tête, leurs bras et leurs jambes devenaient des croches, des doubles-croches, des noires et des blanches (Illustration 66).

Bref, les deux exemples étaient des allégories : l'une où des jongleurs incarnaient les couleurs et les formes d'un tableau ; l'autre où des danseurs personnifiaient des notes. Or, les thèmes de la peinture et de la musique étaient déjà suggérés par la tête de nègre qui servait de décor. Celle-ci n'était-elle pas peinte de façon cubiste, et les dents de sa bouche, figurées par des notes de piano ? En fait, des éléments se répétaient et concouraient à donner du sens au spectacle qui ne racontait pas, cependant, une histoire précise. « Dans *Noir Baroque*, les spectateurs s'inventaient leur propre histoire », me confia Christian Taguet, en entrevue, le 24 mai 1994. « Pour ce spectacle, le récit était implicite », renchérit Serge Bouyer, régisseur technique de la troupe, au cours d'un entretien, le 25 mai de la même année.

Un récit implicite est contenu dans les éléments de la représentation sans être clairement exprimé. Il appartient au public de le décrypter s'il en a envie. Pour ma part, *Noir Baroque* se déroulait simplement dans un cabaret de Jazz pas ordinaire où des clients, des employés et des artistes invités faisaient preuve de talents particuliers et mêlaient cirque, peinture, musique... Le résultat était hybride, fantaisiste et tout à fait *baroque*.

On avait remarqué que la troupe exerce sous le nom de Baroque, nom que portent aussi quelques personnages du Cirque du Soleil, dans *Saltimbanco*. On constate maintenant que le qualificatif *baroque* colle aussi parfaitement aux productions des nouveaux cirques. En réalité, on dit souvent de l'esthétique post-moderne qu'elle est baroque dans la mesure où elle rappelle ce mouvement artistique apparut en Italie, au XVIII<sup>e</sup> siècle, en opposition au classicisme perçu comme trop rigide, réglementé, statique et fermé. En guise

d'alternative au classicisme, le baroque propose une libération de la sensibilité, des oeuvres extraverties, exhibitionnistes, séduites par la multiplicité et l'interdépendance des formes. Comme ces oeuvres baroques, les pantomimes des nouveaux cirques sont ouvertes, polysémiques et concourent à créer un effet d'ensemble. Leur unité est assurée par des liens entre les numéros, liens qui préoccupent tellement les artistes des nouveaux cirques qu'ils deviennent parfois le thème de leurs représentations. Au Cirque en Kit, par exemple, les spectacles mettent à nu l'assemblage d'une représentation.

#### Le Cirque en Kit et ses représentations en *pièces détachées*

Le Cirque en Kit est un autre<sup>34</sup> des descendants du Cirque Bidon qui a été créé en 1976. Ses instigateurs sont deux copains : Benoît Tréhard et Jacques Andrieux<sup>35</sup>. Ils ont fondé le Cirque en Kit sous la direction d'Élisabeth Tréhard, en 1989. À cette époque, le spectacle s'intitulait *Cirque en Kit* et présentait l'histoire d'un cirque en pièces détachées dont chacun des éléments était à réunir sous les yeux des spectateurs.

Sur la piste, il n'y avait que des caisses. Le public arrivait et rien n'était encore installé. Pendant la soirée, les artistes sortaient des boîtes et préparaient le spectacle devant le public. Tout débutait par un grand déballage et se terminait, lorsqu'enfin le spectacle dans le spectacle était sur le point de commencer.

Apparemment, la troupe avait bien choisi le titre de son spectacle. Un Kit comprenant d'ordinaire plusieurs pièces à assembler soi-même à l'aide d'un plan, le Cirque en Kit unissait sous nos yeux des éléments spectaculaires suivant un mode d'emploi qu'il remettait en question. Ce mode d'emploi, on le suppose, c'est la tradition.

---

<sup>34</sup>Le Cirque Archaos en est un aussi.

<sup>35</sup>Jacques Andrieux ne fait plus partie de la troupe maintenant.

Doit-on la suivre à la lettre? Peut-elle être encore utile pour construire un spectacle? Si l'on extrapole, c'est bien à ces interrogations que la première production du Cirque en Kit tentait de répondre. N'ayant pas trouvé d'éclaircissements à tous les points obscurs qui lui pesaient, le Cirque en Kit a poursuivi sa réflexion avec le spectacle *Coco Pistache*, en 1992.

J'ai eu l'occasion de voir *Coco Pistache* dans le cadre de la première *Rencontre des artistes et professionnels du théâtre de rue, du cirque et des musiques piétonnes* (Rendez-vous à l'Ouest) qui s'était tenue à Brest, les 10 et 11 mars 1995<sup>36</sup>. Pour la circonstance, les gradins étaient disposés autour d'un tapis rouge de forme ronde figurant une piste. Didier Armbruster, dit Zaza, interprétait un régisseur technique malhabile (Illustration 67). Il s'adressait aux spectateurs pendant que ceux-ci prenaient place dans les gradins et leur expliquait le plus sérieusement du monde en quoi consistait son travail. Il lisait un cahier d'instructions qu'il tenait dans ses mains et plaçait le matériel en fonction de ce qui y était inscrit. Ce cahier, selon toute évidence, c'était toujours la tradition.

Faisant voir que tout était sous contrôle, le régisseur technique souriait bêtement au public. Apparemment, il en avait vu d'autres. Pour un professionnel, pourtant, il semblait plutôt maladroit. Il essayait de démêler des fils électriques et, en se déplaçant, perdait les feuilles de son cahier d'instructions. Il tentait bien de les remettre en ordre, mais il était déjà trop tard. Les artistes arrivaient de partout, des cymbales vrombissaient et un nuage de fumée épaisse tapissait le sol.

Un spectacle devait débiter, mais rien n'était encore prêt. Les artistes s'agitaient de tous bords et tous côtés pour le mettre en place. Ils réalisaient des acrobaties pendant qu'ils élaboraient un

---

<sup>36</sup>La troupe était alors constituée de 12 membres, dont 6 artistes parmi lesquels encore trois étaient issus du Cirque Bidon : Benoît Tréhard, Viviana Allocco et Didier Armbruster.

spectacle qui, une fois prêt, n'avait pas lieu puisque, à la toute fin de la représentation, le régisseur technique propre à rien restait pris dans les fils électriques, les circuits et les rallonges. Tous les artistes, sauf lui, repartaient comme ils étaient venus. Resté seul, notre homme parvenait à brancher une fiche dans une prise. Les fusibles sautaient et les projecteurs s'éteignaient. Mais ceci n'avait plus d'importance car, en définitive, un spectacle avait été donné. Les efforts des artistes pour le mettre en place avaient servi à faire le lien entre les numéros.

À la lumière de cette description du canevas de *Coco Pistache*, on pourrait déduire que, en perdant des parties de la tradition évoquées, selon toute apparence, par les feuilles du cahier d'instruction du régisseur technique, c'est le désordre, un désordre qui n'est pas sans rappeler, encore une fois, le chaos dans lequel semble se trouver le cirque d'aujourd'hui. Serait-ce le message que le Cirque en Kit désirait faire passer? Dans l'affirmative, que devait-on comprendre par là sinon que la situation, celle de perdre graduellement la tradition, était critique et qu'il fallait peut être passer par le chaos pour retrouver un ordre nouveau?

Cet ordre, le Cirque en Kit, en tout cas, persiste à le chercher et sa quête transparaît dans ses représentations en pièces détachées permettant d'entrevoir de multiples montages. N'est-ce pas là encore une confirmation que les nouveaux cirques sont des cirques de recherche? N'est-ce pas là aussi une preuve supplémentaire que les troupes nouveau genre sont des métacirques, c'est-à-dire des cirques qui se penchent sur le concept même de cirque? C'est ma conviction. À mon sens, les troupes récentes réfléchissent sur la pratique des arts de la piste. Pour le démontrer une fois de plus, je me permettrai de quitter le sujet des pantomimes et des liens entre les numéros pour parler du Docteur Paradi et de l'imagerie du cirque véhiculée dans les autres arts. Cette digression me permettra de revenir sur l'habillage des spectacles et de boucler le chapitre.

## Le Cirque du Docteur Paradi et l'imagerie du cirque véhiculée dans les autres arts

Le Cirque du Docteur Paradi est né en 1990, de la rencontre de deux personnes : l'une éprise de cirque, Régine Hamelin ; l'autre passionnée de théâtre, Jean-Christophe Hervéet.

Moi, j'étais éducatrice, confie Régine. Puis un jour, je me suis dit que ce n'était pas ça la vie dont je rêvais. Je me suis souvenue des instants où dans mon enfance, mon grand-père m'emmenait au cirque et où j'étais fascinée par la dompteuse. Alors j'ai tout plaqué, j'ai décidé de faire du cirque et je suis devenue trapéziste chez Morallès. J'ai rencontré Jean-Christophe qui était comédien. Il avait envie de théâtre, moi je ne pensais qu'au cirque et en 1985, après sept ans de travail en salle ou en rue, on a créé le Docteur Paradi, mélange de planches et de cirque (Prouvost, 1993).

Régine et Jean-Christophe explorèrent de nombreuses avenues pendant les années qui suivirent leur union tant professionnelle que personnelle. Chacune de ces avenues exploitait l'imagerie du cirque véhiculée dans les autres arts.

En 1990, par exemple, Régine Hamelin et Jean-Christophe Hervéet créèrent *Icaris*, une production qu'ils imaginèrent après avoir découvert le film *Yoyo* de Pierre Étaix ainsi qu'une gravure de Gustave Doré dont le titre est *L'enfant blessé*. Cette gravure montre un danseur de corde, une diseuse de bonne aventure et un enfant blessé. Réalisé en 1965, le film de Pierre Étaix, quant à lui, relate « la vie d'un père et de son fils : le premier est un châtelain qui s'ennuie et rêve d'être un homme du voyage, le second est un homme du voyage qui rêve d'une vie de châtelain » (Adrian, 1984 : 78)!



Plus tard, en 1991, le Cirque du Docteur Paradi s'associa avec le Théâtre d'Ostrelande pour présenter un nouveau spectacle intitulé *Le Chapiteau de la Tentation*, librement inspiré de *La tentation de Saint-Antoine* (1874), un roman de Gustave Flaubert. Ce roman dépeint l'existence d'un moine reclus dans une cabane au sommet d'une montagne. Seul, il s'ennuie et souffre de la faim. Ayant épuisé toutes ses forces, il est victime d'hallucinations et s'imagine, entre autres, au cirque antique...

Mais encore, en 1993, le Cirque du Docteur Paradi monta *Hop! Ma non troppo*<sup>37</sup> avec la collaboration d'une équipe de concepteurs : Charlie Degotte fit la mise en piste ; Carina Bonan fut responsable de la recherche des personnages ; Peter Vos s'occupa des éclairages ; Pascale Mandonnet se chargea de la scénographie ; Tony Vos composa la musique et Béatrice Ravard choisit les costumes des neuf artistes, musiciens et acrobates. Afin de donner une orientation à leur spectacle, ces concepteurs empruntèrent avec beaucoup de latitude leurs idées à la bande dessinée *Little Nemo in Slumberland*<sup>38</sup> de Winsor McCay. Un des thèmes récurrents de cette bande dessinée est le cirque. Publiée dans le New York Herald à partir de l'année 1904-1905, *Little Nemo in Slumberland* relate les rêves d'un petit garçon, rêves souvent peuplés de jongleurs, de clowns, de dresseurs et d'équilibristes (Illustration 68).

J'ai déjà dit, au premier chapitre, que les nouveaux cirques engageaient deux types d'artistes : ceux qui ont fait les écoles de cirque et ceux qui ont été *formés sur le tas*. Dans un cas comme

---

<sup>37</sup>J'ai vu ce spectacle à l'occasion du Festival Parade(s) des arts de la rue, le 18 juin 1994. Cette année-là, quinze personnes travaillaient au Cirque du Docteur Paradi. Toutes avaient mérité le Grand prix national du cirque que leur avait décerné le ministère de la Culture français.

<sup>38</sup>Les concepteurs de *Hop! Ma non troppo* du Cirque du Docteur Paradi avaient lu tous les albums de *Little Nemo in Slumberland* avant de se rendre compte que leur adaptation intégrale pour la piste était impossible. Ils décidèrent donc de présenter une version très personnalisée de l'oeuvre.

dans l'autre, ce ne sont pas des enfants de la balle. Comme beaucoup de gens, ils se sont fabriqués une idée de la tradition et de la vie sous le chapiteau par le biais entre autres d'oeuvres artistiques qui ont fait connaître des circassiens, des numéros, des établissements, des époques et des moeurs. Ces oeuvres sont le fruit de poètes et de romanciers<sup>39</sup> qui ont trouvé dans le cirque un prétexte pour camper des personnages mystérieux et pittoresques ; de peintres<sup>40</sup> qui y ont déniché des sujets aux postures inhabituelles ; de danseurs<sup>41</sup> qui ont exploité l'univers forain dans leurs chorégraphies ; de cinéastes<sup>42</sup> qui ont choisi le monde des saltimbanques comme toile de fond pour leurs films ; de metteurs en scène<sup>43</sup> qui ont fait figurer dans leurs pièces des acrobates de toutes sortes.

Pour les membres des troupes récentes, ces oeuvres ont représenté un intérêt documentaire incontestable. Cela est d'autant plus vrai que des écrivains<sup>44</sup> ont rédigé la biographie de saltimbanques, que des peintres<sup>45</sup> ont réalisé les portraits d'authentiques vedettes de cirque, que des cinéastes ont fait figurer dans leurs films de réels

---

<sup>39</sup>Honoré de Balzac (1799-1850) est l'auteur de *La fausse maîtresse*, Charles Baudelaire (1821-1867) a écrit *Le vieux saltimbanque*, Edmond de Goncourt (1822-1896) a rédigé *Les Frères Zemganno* et Henry Miller (1891-1980) a composé *Le sourire au pied de l'échelle*.

<sup>40</sup>Auguste Renoir (1841-1919) a peint *Le clown* (1868), Fernand Léger (1881-1955) a fait *Les acrobates dans le cirque* (1918) et Pablo Ruiz Picasso (1881-1973) a laissé *La famille de Saltimbanques* (1905). Ce dernier, comme plusieurs de ses confrères, a fréquenté assidûment le Cirque Fernando (devenu Medrano), qui avait été construit près de la butte Montmartre. Carle Vernet (1758-1836) avait fait des gravures sur le Cirque Fernando, Edgar Degas (1834-1917) y dessina *Miss Lala* (1879) et Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) y fixa *Au Cirque Fernando, l'écuyère*, etc.

<sup>41</sup>Serge Lifar (1905-1986), Michel Fokine (1880-1942) et Léonide Massine (1896-1979), par exemple.

<sup>42</sup>Charlie Chaplin a réalisé *Le Cirque* (1928), Edward Buzzell a fait *At the circus* (1938), Cecil B. de Mille a tourné *Sous le plus grand chapiteau du monde* (1952), Robert Altman a laissé *Buffalo Bill et les indiens* (1976), Federico Fellini a fait *La Strada* (1954) et David Lynch a produit *Elefant-man* (1980).

<sup>43</sup>Vladimir Maïakovski, *La Punaise* (1929).

<sup>44</sup>Charles Dickens (1812-1870) a écrit les *Mémoires du clown Grimaldi*.

<sup>45</sup>L'exemple de Miss Lala peinte par Edgar Degas.

enfants de la balle<sup>46</sup>, que des auteurs dramatiques<sup>47</sup> ont sollicité la présence de vrais artistes de cirque dans leurs pièces.

Tirant aujourd'hui profit de l'imagerie ou de l'iconographie du cirque véhiculée par ces écrivains, peintres, chorégraphes, cinéastes et metteurs en scène, les membres des nouveaux cirques renouvellent la tradition. « J'emprunte aux techniques et à l'iconographie du cirque pour réinventer les arts de la piste », me livrait Bernard Kudlak, metteur en scène du Cirque Plume, en entrevue, le 7 juin 1994. « Ce qu'on a dit et pensé du cirque, d'une manière ou d'une autre, nous inspire beaucoup », me confiait à son tour Jean-Christophe Hervéet, le 18 juin 1994.

Des liens, les nouvelles troupes en tissent donc dans tous les sens et de toutes sortes : elles introduisent des fils conducteurs dans leurs spectacles de même qu'elles établissent des rapprochements entre le cirque et d'autres arts qui ont eux-mêmes connu un attrait pour le cirque. Ces liens, tout comme l'habillement des spectacles des nouveaux cirques, ont pour but de captiver les spectateurs et de les faire entrer dans l'univers du cirque. Mais quel est-il cet univers ?

### *L'univers du cirque, rêves et images*

Le cirque représente, pour les créateurs, un milieu fermé et mystérieux. Lieu de tous les dangers, du défi, de l'audace et du courage, le cirque est aussi le temple du jamais vu, de l'insolite et de l'inédit. En son sein, coexistent toutes les oppositions : le beau et le monstrueux, le terrestre et l'aérien, le passé et le présent, le vrai et le faux.

---

<sup>46</sup>Achille Zavatta apparaissait dans *Du sang sous le chapiteau* (1957) de George Péclet et dans *Trapèze* (1955) de Carol Reed.

<sup>47</sup>Les Fratellini ont joué dans la pièce *Boeuf sur le toit* de Jean Cocteau, en 1920.

Ainsi, le cercle de la piste, symbole de totalité, deviendra souvent pour les artistes l'image du monde. Dans le microcosme du cirque, l'auteur pourra rassembler tous les problèmes sociaux ou philosophiques, affronter toutes les passions humaines, opposer la vie et la mort, l'amour et la haine, l'esclavage et la liberté, le triomphe et la déchéance, le rire et les larmes (Le Coultre, 1977 : 422).

Le cirque n'est donc pas seulement l'endroit de la réussite, il est aussi l'espace de l'échec, du misérabilisme, de la décadence, de la solitude et de la souffrance, souvent incarnés par le personnage du clown.

Le clown tragique est chargé de toute la souffrance de l'humanité et s'identifie au Christ aux outrages. Personnage humble, proche du peuple, antithèse des grands de ce monde, il est en même temps conquérant de l'univers, dans son errance inlassable (Le Coultre, 1977 : 448).

Bref, l'univers du cirque est sans limites. Il renferme toutes les possibilités. C'est là que les rêves deviennent réalité. Or, qu'est-ce que les rêves sinon des représentations mentales, une activité psychique qui permet de bondir, sans entrave, d'une idée à une autre. Les rêves, il est vrai, n'autorisent-ils pas des fuites dans l'imaginaire? Et leur mode d'expression n'est-il pas, tel celui de bon nombre d'artistes de ce XX<sup>e</sup> siècle, le langage de l'analogie et de l'image? Voici ce qu'en pense Denis Bablet :

Banalité, notre siècle est celui de l'image. Qu'on le regrette ou qu'on le félicite, peu importe, nous sommes dans la « civilisation

de l'image » et nos modes de perception et de représentation du monde s'en trouvent radicalement transformés (1970 : 161).

Si autour des années 1970, le théâtre est devenu image, il apparaît qu'il en est de même pour le cirque. Une des troupes de la nouvelle génération, exerçant sous le nom de Pocheros, s'annonce d'ailleurs explicitement comme tel. Le cirque étant appelé à voyager, à rencontrer des cultures étrangères et des langues variées, a tout avantage à utiliser un langage universel. Étant donné qu'il s'adresse à la vue avant tout autre sens, il fallait bien s'attendre à ce qu'il exploite principalement le visuel pour maximiser ses effets. Il était aussi concevable que les nouveaux cirques adoptent l'image comme *esperanto* afin de toucher la sensibilité des spectateurs d'aujourd'hui.

Au cours de cette thèse, il a été fait mention de métaphores, métonymies, synecdoques, oxymores et allégories. C'est que les nouveaux cirques, tout comme d'autres compagnies artistiques de cette fin de XX<sup>e</sup> siècle, écrivent de la poésie en images. Pour continuer de les étudier ce serait toute une rhétorique de l'image qu'il faudrait développer.

## Conclusion

Il ressort de ce chapitre que l'habillage des spectacles des cirques traditionnels laisse une impression de déjà vu. Mais voilà que les nouveaux cirques apparaissent et refusent de reproduire à la lettre la tradition. Leurs costumes sont fantaisistes. Leurs musiques caractérisées par l'hybridité et leurs effets sonores, englobants. Les éclairages qu'ils fabriquent sont poétiques et leurs chorégraphies font parler les corps. Ce goût de l'*artifice* ne cache cependant en aucun cas une carence technique, car les néo-saltimbanques rivalisent sans peine avec les enfants de la balle : les prix qu'ils se méritent dans les festivals de cirque

internationaux en témoignent. Les troupes de la génération montante ont simplement une politique commune et systématique, celle de faire appel, plus souvent que les cirques traditionnels, à des concepteurs, y compris à un metteur en scène<sup>48</sup>, pour apporter du neuf. Ce sont ces concepteurs qui ont la tâche de transformer l'habillage des spectacles et qui s'occupent de lier les numéros entre eux.

Chez les nouveaux cirques, ces liens sont sensiblement les mêmes qu'aux cirques traditionnels, à quelques différences près. Les nouveaux cirques multiplient les personnages qui assurent les transitions, éliminent les silences et les *noirs* d'éclairage, ajoutent beaucoup plus de chorégraphies et intègrent tous les numéros dans un récit explicite ou implicite. Bref, les spectacles des nouveaux cirques ne sont pas décousus. Ce sont plutôt des œuvres unifiées, c'est-à-dire des pantomimes. L'exemple des spectacles du Cirque Baroque a permis de le démontrer. Les liens ont une telle importance pour les troupes nouvelles qu'ils constituent même le thème de certaines de leurs représentations, comme il a été donné de l'observer avec les pantomimes du Cirque en Kit. Les nouveaux cirques tissent des liens dans toutes les directions et de toutes sortes. Le Docteur Paradi nous en a donné la preuve. Tous ces liens, ainsi que l'habillage des spectacles ont pour but de captiver les spectateurs et de les entraîner dans l'univers du cirque, là où tous les rêves sont possibles. Cirque du Soleil, Archaos, Plume, Anomalie - cirque compagnie, Baroque, Kit ou Docteur Paradi, derrière chacun de ces noms se dissimule un rêve distinct, pur reflet de la sensibilité d'aujourd'hui.

---

<sup>48</sup>Par exemple, Franco Dragone a mis en scène la majorité des spectacles du Cirque du Soleil, Pierrot Bidon s'est occupé de bon nombre des productions d'Archaos et Bernard Kudlak se charge toujours de celles du Cirque Plume.

ALBUM SOUVENIR



Illustration 45

Claude Loyal et son costume de maître de piste

(tirée de Henry Thétard (1978), *La merveilleuse histoire du cirque*, Paris, Julliard, p. 261)

\*Parce que l'illustration choisie est ancienne, je souligne qu'il aurait été intéressant de comparer celle-ci avec des photographies de tenues traditionnelles portées par des maîtres de piste d'aujourd'hui comme Dominique Mauclair, Sergio ou Pierre Jean. Une telle comparaison aurait permis de montrer que le costume des maîtres de piste n'a pas beaucoup changé à travers l'histoire.



Illustration 46

Costume de Madame Corporation, personnage du spectacle *Nouvelle expérience* du Cirque du Soleil  
(Dessin réalisé par l'auteur)





**Illustration 47**

Costume du Baron, personnage interprété par le clown René Bazinet dans *Saltimbanco* du Cirque du Soleil  
(Costume de Dominique Lemieux, photographie de Al Seib)



**Illustration 48**

Costumes d'une famille de personnages appelée *Tribe*, production *Mystère* du Cirque du Soleil  
(Costumes de Dominique Lemieux, photographie de Al Seib)



Illustration 49  
Costumes de deux *Giants* du spectacle *Mystère* du Cirque du Soleil  
(Costumes de Dominique Lemieux, photographie de Al Seib)



Illustration 50  
Costume de l'homme Fleur, spectacle *Alegria* du Cirque du Soleil  
(Costume de Dominique Lemieux, photographie de Al Seib)



Illustration 51  
« L'orchestre réduit du Cirque Bouglione en 1943. (Coll. Jean Biberon) »  
(tirée de Henry Thétard (1978), *La merveilleuse histoire du cirque*, Paris, Julliard, p. 259)



**Illustration 52**  
**Instrument de musique inventé du Cirque Plume**  
**(photographie prise par l'auteure, collection personnelle)**



**Illustration 53**  
**Jeu sonore et clownesque dans *Shak Edi Bobo* du Cirque Gosh**  
**(photographie prise par l'auteure, collection personnelle)**



**Illustration 54**  
Des tambours de machine à laver comme instruments de musique au Cirque Barbarie  
(photographie prise par l'auteur, collection personnelle)



**Illustration 55**  
Le guitariste Alain Mallet et la fildeférististe Brigitte Sepaser avant que cette dernière ne passe derrière la  
toile  
(photographie prise par l'auteur, collection personnelle)



**Illustration 56**  
**Jeu d'éclairage dans *Toiles* du Cirque Plume**  
(photographie prise par l'auteure, collection personnelle)



**Illustration 57**  
***Le Cri du caméléon*, un spectacle entre la danse et le cirque**  
(photographie de Nicolas Bastin, carte postale de Anomalie, collection personnelle)



Illustration 58

*Le Cri du caméléon*, un spectacle où le théâtre du corps a aussi sa place  
(photographie de Nicolas Bastin, carte postale de Anomalie, collection personnelle)



Illustration 59

Danse du ventre et cerceaux dans *Une journée singulière* du Cirque Barbarie  
(photographie prise par l'auteure, collection personnelle)



Illustration 60  
Danseuse avec *boléadoras* et *zapateado* au Cirque Barbarie  
(photographie prise par l'auteure, collection personnelle)



Illustration 61  
Danse exotique dans *Une journée singulière*  
(photographie prise par l'auteure, collection personnelle)





Illustration 62

« L'affiche de *La Grenouillère*, au Nouveau Cirque (1887) »

(tirée de Henry Thétard (1978), *La merveilleuse histoire du cirque*, Paris, Julliard, p. 480)

du 14 NOVEMBRE au 6 JANVIER 1990

à 20 H 30  
M<sup>e</sup> Bercy anciennes halles aux vins - rue de Dijon - Relâche : dimanche et lundi

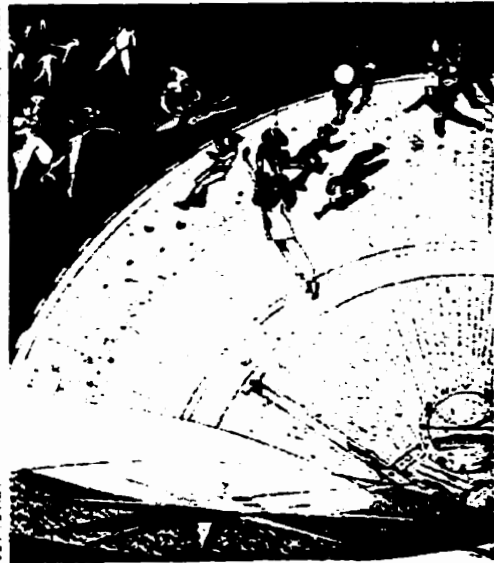


Illustration 63

*Trapeze dans l'azur* du Cirque Baroque

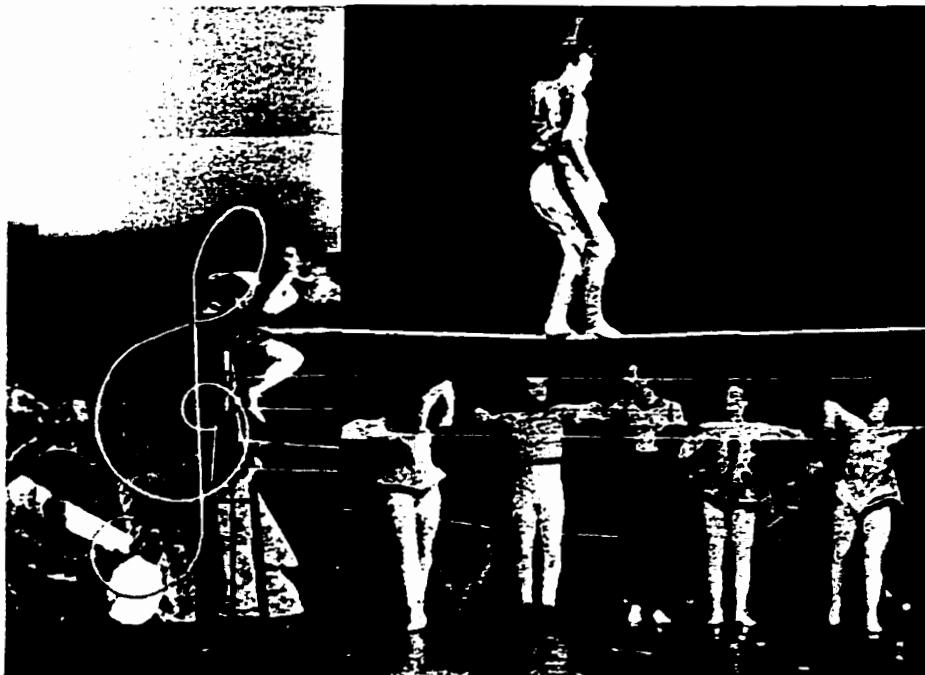
(Affiche tirée de la collection personnelle de l'auteur)



Illustration 64  
L'entrée des artistes, spectacle *Noir Baroque*  
(photographie prise par l'auteur, collection personnelle)



Illustration 65  
Les tenanciers jonglent avec des bouteilles de champagne. À l'arrière plan, le trampoline prend l'apparence d'une table de billard  
(photographie prise par l'auteur, collection personnelle)



**Illustration 66**  
**Les artistes du Cirque Baroque animent une portée musicale**  
(photographie prise par l'auteur, collection personnelle)



**Illustration 67**  
**Le régisseur technique de *Coco Pistache* lors d'un élan poétique**  
(photographie prise par l'auteur, collection personnelle)

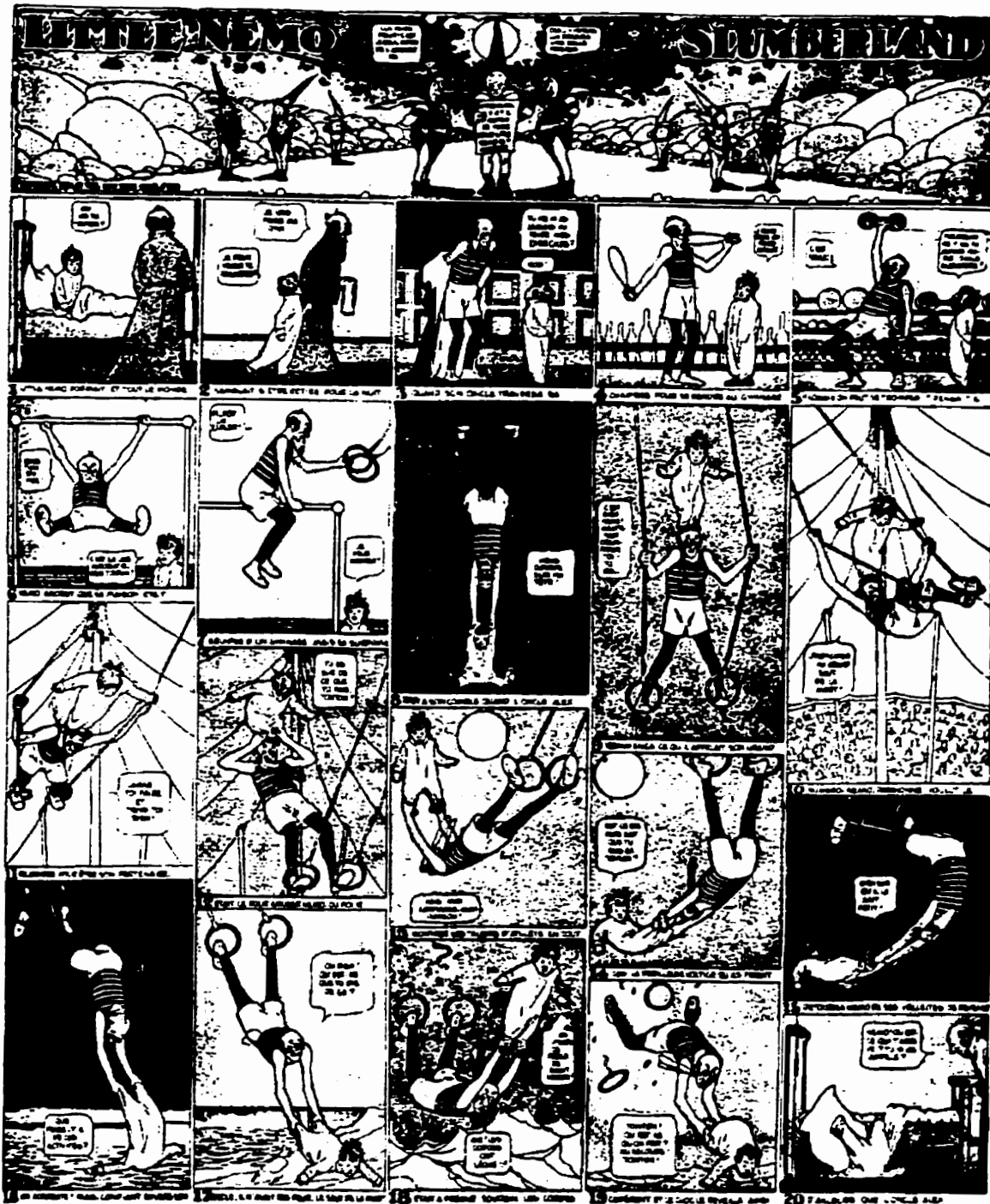


Illustration 68  
*Little Nemo in Slumberland*  
 (Winsor McCay (1989), *L'intégrale de Little Nemo in Slumberland*, préface de Richard Marschall,  
 traduction de Sylvie Jolivet, Toulouse, Éditions Milan, vol. 1, n. p.)

## **Conclusion**

### **DERNIER TOUR DE PISTE**

Suivant la tradition, un spectacle de cirque prend fin par un dernier tour de piste des artistes qui, en guise d'*au revoir*, viennent saluer une fois de plus le public. Dans le cadre de cette thèse, toutefois, le dernier tour de piste sert à livrer la conclusion.

Comme toutes les recherches, celle-ci a forcément ses limites. Il y a des cirques, des spectacles et des personnes dont j'aurais voulu parler davantage, d'autres que j'aurais souhaité introduire dans mon étude, sans y parvenir. La simple nécessité de rester cohérente m'a obligée à opérer des choix, souvent difficiles.

Au terme de ce travail, je n'ai pas la prétention d'avoir dégagé toute l'originalité et la spécificité des nouveaux cirques. Il resterait encore beaucoup à dire sur ces troupes pas ordinaires. La traversée des chapitres antérieurs a néanmoins donné l'occasion de découvrir que nous devons, pour beaucoup, la naissance des troupes de la nouvelle génération aux *appelés*. Issus de partout et de nulle part, ceux-ci ont fait leurs débuts sur le macadam ou ont appris la majeure partie de ce qu'ils savent dans des écoles spécialisées. Ces écoles, qui se sont multipliées dans les années 1970, sont aussi responsables de l'avènement des cirques nouveaux. Le Centre National des Arts du Cirque (CNAC) de Châlons-en-Champagne et l'École Nationale de Cirque (ENC) de Montréal, surtout, ont transmis à leurs élèves le goût de briser les conventions. Pour cette raison, la présente thèse a accordé une attention particulière au rôle de la France et à celui du Québec dans le renouvellement de la tradition. Cela a permis de démontrer qu'un vieux pays bien ancré dans ses usages et un jeune peuple déterminé à laisser sa marque pouvaient tout autant favoriser l'éclosion de troupes originales.

Ces troupes transforment la piste et n'ont, pour la plupart, pas d'animaux de chair et d'os. Elles innovent en matière d'acrobatie et

multiplient les personnages. Elles modifient l'habillage des spectacles et instaurent tellement de liens entre les performances des artistes qu'elles font de leurs spectacles entiers de vastes pantomimes ou pièces de cirque. Bref, avec les nouvelles troupes, le cirque n'est plus ce qu'il était. Il est devenu autre. Tant et si bien que, aux yeux de certains, ce ne sont plus des cirques. Le chercheur et praticien Hugues Hotier, par exemple, croit qu'on assiste actuellement à une utilisation « abusive » du label *cirque*. Il écrit :

La tendance générale, dans une époque somme toute assez médiocre, est de remplacer la chose par le mot et de croire qu'on a fait quand on a seulement dit. À partir du moment où l'on appelle cirque tout et n'importe quoi, on ne peut s'autoriser à comptabiliser des entrées (Hotier, 1995 : 86).

Dans son ouvrage intitulé *Cirque, Communication, Culture*, Hotier réalise un inventaire de ce qu'il appelle les « caractéristiques intangibles » du cirque. Il insiste sur le fait qu'en l'absence de l'une d'elles, le cirque ne subsiste plus. Hotier fait partie de ceux qui, d'une façon tout à fait légitime, tentent de définir le *cirque pur*. Mais un tel cirque sans élément extrinsèque a-t-il réellement déjà eu cours? Selon Roland Auguet, il n'en est rien. Pour lui, « le *cirque pur* est une création de l'esprit » (Auguet, 1974 : 127). À mon sens, ce qui est important est de reconnaître que les nouvelles troupes ont rendu possible une expansion des arts de la piste et, par conséquent, de la notion de cirque. Une journaliste vient corroborer cette opinion quand elle affirme, au sujet du cirque d'aujourd'hui :

Ce cirque-là refuse [...] de se laisser enfermer dans un sens et fuit les contours trop précis d'une définition de dictionnaire. Les contours, ça limite, ça empêche de

respirer et puis ça cache le paysage  
(Jeannerod, 1992 : 30).

Le paysage des cirques contemporains, avec tous ses contrastes, est celui que j'ai voulu montrer dans cette thèse, car, bien qu'elles relèvent toutes d'une même génération, d'un même mouvement, les nouvelles troupes ont chacune leurs couleurs, c'est-à-dire une signature particulière ainsi qu'une perception du monde et de la tradition qui leur est propre.

À l'heure actuelle, on fait bien la démarcation entre la musique alternative et le rap, entre la danse contact et la danse moderne, entre le théâtre du corps et la scène multidisciplinaire. Sensiblement de la même manière, on constate une diversification entre les cirques nouveaux, diversification qui témoigne de la complexité du temps présent. Comme toutes les autres formes d'art, le cirque est un produit de son époque. Sur ce point, je suis d'accord avec Hotier lorsqu'il soutient :

Nous ne pensons pas que Philip Astley a inventé le cirque. Nous ne pensons pas que Tom Belling a inventé l'auguste. Nous sommes persuadés qu'un produit culturel est généré par l'air du temps (Hotier, 1995 : 12)...

Au XX<sup>e</sup> siècle, les arts sont tous plus ou moins en période de redéfinition et de grands bouleversements. Comme eux, le cirque connaît « une explosion tous azimuts dans la confusion des styles et des genres » (Méreuze, 1989). Comme eux, le cirque ne fonctionne pas non plus en vase clos.

Au fil des chapitres de cette thèse, on aura constaté que le XX<sup>e</sup> siècle est marqué par l'hybridité. Les arts se contaminent, se mélangent et se télescopent. Un de ceux avec lesquels le cirque a développé le plus d'affinités est le théâtre. Cirque nouveau et théâtre contemporain

font des recherches spatiales, rompent avec le réalisme, mettent le corps en jeu, réfléchissent sur leur pratique et accèdent à l'image. Les deux arts s'attirent à un point tel qu'ils semblent même, à certains instants, vouloir permuter, c'est-à-dire échanger leur place. Alors que des troupes de théâtre du XX<sup>e</sup> siècle descendent dans la piste, récupèrent les animaux, s'intéressent à l'acrobatie ainsi qu'au jeu clownesque et fragmentent leurs représentations, les nouveaux cirques, eux, montent sur la scène, abandonnent les bêtes, envisagent le jeu d'acteur et unifient leurs spectacles. En ce moment, les correspondances entre les arts de la scène et de la piste sont si nombreuses que des festivals de théâtre invitent des cirques nouveaux comme troupes vedettes : les festivals de théâtre de l'île Piot, d'Avignon et de Tàrrega (en Catalogne) recevaient Archaos en 1987 ; le 10<sup>e</sup> Festival de théâtre européen qui s'est déroulé à Grenoble, en 1994, affichait le Cirque Gosh ; l'édition 1994 du Festival de théâtre de Saint-Herblain présentait *Toiles* du Cirque Plume ; le 18<sup>e</sup> Festival du théâtre français et de la chanson de Saarbrücken présentait le Cirque Plume ainsi que Les Arts sauts<sup>1</sup>, l'année 1995 ; le *Toronto's international theatre festival* invitait Que-Cir-Que en 1997 ; Le Carrefour de théâtre de Québec ouvrait avec le spectacle *Le Cri du caméléon* de Anomalie - Cirque compagnie, en 1998, etc. Toutes ces troupes, il faut le souligner, avaient avantage à participer à des festivals de théâtre. La raison en est simple : ces manifestations permettent aux nouveaux cirques de donner leurs spectacles en entier, ce qui n'est pas le cas des festivals de cirque où les prix ne sont accordés qu'à des numéros isolés.

Depuis le début de ce travail, le mot *numéros* a toujours été utilisé pour parler des performances exécutées par les artistes des nouveaux cirques. En réalité, on ne devrait plus se servir de ce terme, car, chez les nouveaux cirques, le spectacle ne se résume plus en une simple addition de numéros mis bout à bout. Il n'est pas égale à la somme des éléments qui le constituent. Il est à la fois plus et autre chose.

---

<sup>1</sup>Troupe française de trapézistes par ordinaires.



Pourtant, malgré tous ces égarements, ces dérèglements, cette tendance à s'écarter des sentiers battus, les nouveaux cirques ne rejettent pas en bloc la tradition. Ils ne la renient pas. Ils lui insufflent plutôt une nouvelle vigueur et prouvent qu'il peut exister des façons de la dépoussiérer, de la recycler et de la dépasser. « Il ne s'agit plus, désormais, de faire « table rase » du passé culturel, mais au contraire de se le réapproprier, de le réabsorber, de le redistribuer activement », atteste Guy Scarpetta (1985 : 381).

Dans l'introduction générale, j'annonçais que la présente recherche ne serait pas, comme c'est souvent le cas des travaux universitaires, fondée sur une théorie à prouver, des concepts préétablis et une hypothèse à vérifier. Certes, « un cadre théorique élaboré au préalable est utile parce qu'il découpe d'avance la réalité. Les lignes de force apparaissent plus tôt et l'analyse en est facilitée » (Deslauriers, 1991 : 86). Cependant, les chercheurs étant naturellement portés à ignorer les données qui n'entrent pas dans le cadre qu'ils ont choisi, leur perception de la réalité est parfois prisonnière d'un carcan conceptuel. Étant donné que cette thèse se voulait le plus possible collée à la réalité toute récente et méconnue des nouveaux cirques, la démarche - non moins rigoureuse - qui a été privilégiée ici a été plutôt, je le rappelle, empirico-inductive. Elle implique de partir de données empiriques pour éventuellement découvrir, à travers des récurrences, la spécificité et l'originalité des nouveaux cirques. Puisque nul ne peut faire totalement abstraction de ses connaissances acquises, je suis bel et bien partie sur le terrain avec un bagage théorique personnel. Celui-ci, toutefois, ne devait me servir qu'en fin de parcours, c'est-à-dire maintenant, en conclusion. À ce stade, il m'apparaît, en effet, que la théorie des séries culturelles de Louis Francoeur (1992-1993) pourrait être un moyen d'expliquer autrement les transformations qu'a subies l'art du cirque à travers l'histoire. À l'instar de bon nombre de recherches, cette thèse se termine par une ouverture sur des travaux ultérieurs. Du moins, c'est davantage dans cet esprit que je souhaite que soit perçue la partie plus théorique que voici.

### **Quand la théorie aide à comprendre**

Certaines théories peuvent paraître difficiles d'approche. D'autres, par contre, facilitent notre compréhension du monde. Si l'on fait l'effort de décoder les concepts abstraits de la théorie des séries culturelles de Louis Francoeur, on réalise qu'ils permettent de percevoir autrement l'évolution de toute culture ou production culturelle. Dans un souci de vulgarisation scientifique, je m'autoriserai, dans les pages qui suivent, à traduire la pensée de Francoeur, pensée qui, je crois, offre la possibilité d'appréhender l'histoire du cirque sous un jour *nouveau*.

Selon la théorie de Francoeur, la culture remplit une triple fonction. Elle est « porteuse de sa mémoire » dans la mesure où elle conserve « la trace des signes qui l'ont façonnée » (Francoeur, 1992 : 62-63). Elle prend l'aspect d'un « programme » qu'elle peut décider de suivre ou de remettre en question. Puis, elle interprète, voire réinterprète continuellement les éléments qui la constituent. Cette réinterprétation sans fin, Francoeur l'appelle *semiosis*, terme qu'il emprunte à Charles Sanders Peirce. Cette *semiosis* peut être de deux types : intensive ou extensive.

Au cours d'une *semiosis* intensive, une culture a tendance à faire siens des éléments de son environnement qu'elle estime pouvoir « facilement et rapidement assimiler, parce qu'elle les considère, de son propre point de vue, comme culturels » (Francoeur, 1992 : 77). Trouvant tout naturellement leur place dans la culture, ces éléments ne nécessitent aucun compromis.

Dans une *semiosis* extensive, toutefois, il en est autrement. Une culture puise, en ce cas, dans son environnement, des éléments très différents de ceux qui la composent d'ordinaire. Ces éléments ont « une valeur de choc culturel et, de ce fait, joueront un rôle essentiel dans le développement de la culture » (Francoeur, 1992 : 78)...

Intensive ou extensive, les semiosis ne se succèdent pas nécessairement. Étant à même de cohabiter, elles pourraient, en théorie, ne jamais s'achever. Une semiosis abandonnée, quelle qu'elle soit, aurait donc toujours la possibilité d'être réactivée.

D'après Francoeur, tout comme la culture, les éléments qui la composent remplissent, eux aussi, la même triple fonction. Puisque le cirque est une pratique culturelle, il obéit aux mêmes lois. Il possède ses règles propres qu'il garde en mémoire et transmet par le biais de la tradition. Il prend l'aspect d'un « programme » qu'il est à même de poursuivre ou de rejeter. En outre, il interprète, voire réinterprète sans cesse ses éléments constitutifs. Cette réinterprétation continuelle du cirque par lui-même est aussi une semiosis. Si celle-ci est intensive, on dira que le cirque est porté à ne récupérer dans son environnement que des éléments susceptibles d'être aisément intégrés dans ses spectacles parce qu'ils correspondent assez bien à ce à quoi on s'attendrait. Leur assimilation se fait donc sans heurt et en douceur. Les modifications accueillies ne viennent en aucun cas bousculer les éléments déjà en place. C'est ce qui se passe avec le cirque traditionnel qui accepte petit à petit des éléments qui, tout en étant jusqu'ici inaccoutumés, se conforment à la conception habituelle des spectacles. Des changements surviennent dans les productions des cirques traditionnels, mais ceux-ci sont minimes. Cela permet à l'habitude de s'installer et assure une certaine permanence. Le cirque traditionnel évolue lentement, si lentement qu'il nous apparaît statique, presque mort. Pourtant, le cirque traditionnel n'est pas immuable et intouchable. Pour se maintenir et assurer sa pérennité, il s'est continuellement ajusté.

Au cours d'une semiosis extensive, par contre, les spectacles de cirque récupèrent dans leur environnement des éléments non traditionnels qui, justement parce qu'ils sont insolites, viennent bouleverser les conventions établies, et il s'agit là du but recherché. C'est ce que font, cette fois, les nouveaux cirques qui attaquent les principes de la tradition et jettent sur elle de multiples points de vue.

Les nouveaux cirques ne cherchent pas à reproduire le passé. Ils ont plutôt une volonté de création.

À ces deux premières sortes de semiosis, j'en ajouterais une troisième qui n'a pas d'équivalent dans la théorie de Francoeur et que je qualifierais de régressive, le terme n'étant ici aucunement employé dans un sens péjoratif. Une semiosis régressive se caractérise par un retour aux sources et par la nostalgie des spectacles d'autrefois. On a tellement entendu dire que le cirque se trouvait sur son lit de mort que ceux qui ont l'âme de recycleurs, de sauveteurs ou de conservateurs se font le devoir d'aller encourager des cirques à l'ancienne, *derniers* représentants d'une espèce en voie de disparition. Ainsi ces gens s'imaginent-ils avoir le privilège d'être les ultimes témoins d'un art agonisant. De mon point de vue, ces cirques rétro ne sont pas inintéressants puisque, par la force de l'imagination, ils réinterprètent les éléments d'un spectacle appartenant à un passé plus éloigné. Cultivant un style artisanal, ils possèdent des verdines, c'est-à-dire des roulottes, un petit chapiteau et des chevaux. Le Cirque Bidon, qui a donné le jour au Cirque Archaos et au Cirque en Kit, en était un bon exemple. Ses membres habitaient des roulottes alors que les artistes des cirques traditionnels les avaient abandonnées depuis longtemps. Ils vivaient près de la nature avec des chevaux, des chèvres, des lapins et des poules. Faut-il voir dans ce choix de vie l'effet des années soixante ou encore les fantômes de vieux banquistes réincarnés?

Toujours est-il que le cirque du XX<sup>e</sup> siècle semble poursuivre trois semiosis de front : intensive, extensive et régressive. Toutes coexistent et pourraient, en principe du moins, durer « éternellement ». Toutes seraient, par ailleurs, en mesure de s'éteindre provisoirement jusqu'à ce qu'on redécouvre l'une ou l'autre de leurs « caractéristiques oubliées ».

De telles caractéristiques disparues puis retrouvées n'expliqueraient-elles pas, du reste, le pont qui existe entre le cirque antique et le cirque moderne? Lors de la chute de l'Empire romain, n'est-il pas vrai

que le cirque semblait avoir cessé d'exister? Nous aurions pu croire alors qu'il était mort à tout jamais, cependant il n'en fut rien puisque les voltigeurs équestres qui apparaissaient occasionnellement dans l'intermède entre les courses de chars, ainsi que le côté militaire des représentations antiques ont été récupérés par les cirques modernes. Des parades de chars avec des pilotes déguisés en Romains, des dompteurs vêtus comme des bestiaires et des voltigeuses équestres portant la chlamyde ont aussi été vus dans les spectacles européens des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles (Illustration 69). En somme, des caractéristiques du cirque antique avaient refait surface des siècles plus tard.

Mais le cirque moderne n'était pas pareil au cirque antique. L'un n'égalait pas l'autre. Chacun correspondait à un état distinct qui se perpétuait dans le temps. Nous passions, c'est mon hypothèse, d'une série du cirque à une autre. La série du cirque antique laissait la place à celle du cirque moderne. Dans les années 1980, les nouveaux cirques ont donné le jour à une troisième série et provoqué, à leur suite, une foule d'initiatives.

### **Une influence positive**

Les nouveaux cirques sont en train de se tailler une place et, surtout, de laisser leur empreinte. Suivant leur exemple, des cirques traditionnels s'exposent davantage aux risques de la création. Ancien membre de l'ANDAC, le Cirque de Paris présentait, pour sa saison 1993-1994, son spectacle intitulé *Le cirque aux 10 parfums*. Ses numéros étaient donnés tantôt dans la piste, tantôt sur des plateaux installés entre des rangées de gradins. Des artistes prenaient place de temps à autre dans cet espace éclaté où des arômes de fruits et de fleurs se substituaient aux senteurs d'animaux et aux effluves de crottin. Des chapiteaux traditionnels ont fait des emprunts directs aux troupes de la nouvelle génération ou collaboré avec elles. Le Cirque Gruss, par exemple, a intégré dans sa production 1994 des numéros inspirés d'Archaos. Le

**Cirque Knie, en Suisse, quant à lui, a monté son spectacle 1992 avec le concours du Cirque du Soleil.**

**Les nouveaux cirques exercent ainsi une influence sur les chapiteaux traditionnels. Ils font, sans vraiment le vouloir, des pressions puisqu'ils représentent une concurrence. La portée de leur rivalité commerciale est toutefois relative, car les défenseurs du cirque traditionnel et les porte-parole du mouvement des nouveaux cirques prétendent tous deux s'adresser à des publics différents. Comme ce n'est pas tout le monde qui aime la musique classique, le jazz ou le rock, certains préfèrent le cirque traditionnel, d'autres le nouveau. Je pourrais même avancer qu'il y a, parmi les adeptes des cirques de la génération montante, ceux qui sont des inconditionnels d'Archaos, ceux qui ne jurent que par Plume et ceux qui ne reconnaissent que le Cirque du Soleil. Les oeuvres hétérogènes des troupes actuelles comblent plus d'un goût.**

**Les nouveaux cirques ont un tel effet d'entraînement qu'ils pourraient bien avoir une influence sur le destin et la formule des cirques de l'avenir. À plus forte raison depuis qu'ils drainent vers eux des mécontents : ceux qui réprovaient le domptage des animaux sauvages et craignaient les accidents des acrobates ; ceux qui trouvaient niais l'humour des clowns, pédant le discours du maître de piste, choquantes les exhibitions de nains et d'Amérindiens, démodés les costumes à paillettes... Voici reproduites deux critiques d'un spectacle du Cirque Plume, parues dans des journaux français et qui témoignent de ce recrutement de nouveaux adeptes qui manifestaient à l'égard des artistes de la piste les plus grandes réticences.**

**J'ai toujours détesté le cirque, ses malheureux animaux savants, ses ennuyeux jongleurs, ses acrobates dont les voltiges m'angoissent, ses clowns parfois si... primaires. [...] Tout métier comporte ses servitudes et pour moi, suivre une représentation sous chapiteau pour ensuite**

**rédiger un article « objectif », tient véritablement du pensum. Mea culpa! j'ai vu, j'aime. J'ai savouré chaque instant, chaque seconde de « *No animo mas anima* » [...] Rien de compassé dans le spectacle, on partage le plaisir évident et permanent des quinze artistes, on cautionne leurs débordements, on plébiscite leurs délires, on intègre leur musique. Un tout, un univers dans lequel on entre avec passion. Même le changement d'accessoires fait l'objet d'un gag, d'un clin d'oeil assurant la suite logique du programme. Sous ce chapiteau, on ne montre pas, on joue et l'exploit fait partie de la scène (Vial, 1992).**

**Nous détectons, dans ce premier extrait, une aversion évidente pour le cirque traditionnel doublée d'une découverte d'un type de représentation qui vient complètement modifier l'opinion initiale du spectateur. Le second extrait est sensiblement analogue, à une exception près, son auteure exhorte les amants de la piste traditionnelle à commettre une infidélité et à découvrir le spectacle *nouveau*.**

**Vous n'aimiez déjà pas le cirque quand vous étiez petit? Les clowns vous faisaient pleurer et les dompteurs vous terrorisaient? [...] Alors vraiment, mais alors vraiment, il faut que vous alliez voir *Toiles*, le dernier spectacle du cirque Plume! Cela dit, si vous êtes très amateur de cirque traditionnel, ne vous abstenes pas, Plume ne renie pas la longue histoire du cirque, non, il l'adapte, il s'en joue (Alouf, 1994).**

Ce qui frappe dans ce dernier extrait, c'est le discernement de l'auteure qui concède que les nouveaux cirques ne répudient pas la tradition. Orientés vers l'avenir, ces derniers restent effectivement dépendants du passé auquel ils sont attachés. Mais que répondre alors à l'intitulé de cette thèse? Y a-t-il rupture ou continuité?

### **Rupture ou continuité?**

L'étude des transformations successives du cirque, apte à fonder l'histoire du cirque elle-même, montre que les nouveaux cirques, bien que différents des cirques traditionnels ou antiques, sont liés à ces derniers. Leurs différences, aussi grandes soient-elles, ne sauraient en aucun cas occulter le fait qu'ils sont tous le produit d'une réinterprétation ou re-création continue.

Au cours des siècles, le cirque n'a jamais arrêté de se transformer, de mûrir. Il s'est quelquefois maintenu en état d'hibernation, ralentissant ses fonctions vitales dans le but de traverser une épreuve, mais toujours il s'est sorti de sa léthargie avec un appétit de renouveau. À l'issue de ce travail, on peut sans l'ombre d'un doute affirmer que l'évolution du cirque s'effectue dans un processus continu. Il n'y a pas de rupture. Ou plutôt, en dépit de ruptures, il y a continuité.



ALBUM SOUVENIR

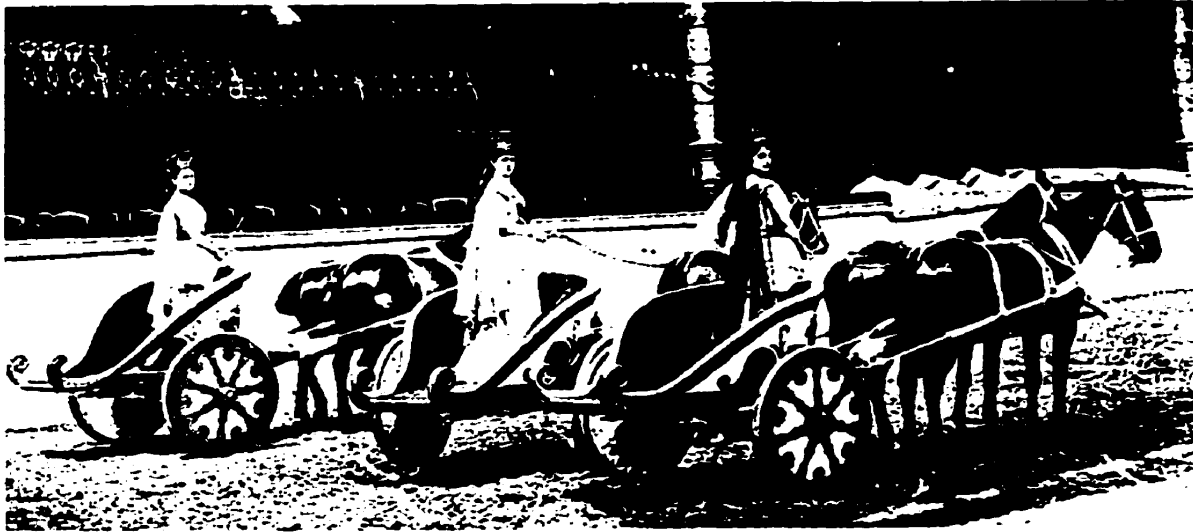


Illustration 69

Des jeux romains à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, en France

(tirée de Henry Thétard (1978), *La merveilleuse histoire du cirque*, Paris, Julliard, p. 141)

## **BIBLIOGRAPHIE**

- ADRIAN, Paul (1969), *Ce rire qui vient du cirque*, Paris, Adrian.**
- ADRIAN, Paul (1979), *Le cirque commence... à cheval*, Paris, Adrian.**
- ADRIAN, Paul (1984), *Cirque au cinéma : cinéma au cirque*, Paris, Adrian.**
- ALBRECHT, Ernest J. (1995), *The New American Circus*, Gainesville, University of Florida.**
- ALOUF, Marie-Édith (1994), « Plume Plume tralala », *Le Nouveau Politis*, 17 mars.**
- AMIARD-CHEVREL, Claudine (dir.) (1983a), *Du cirque au théâtre*, Lausanne, L'Age d'homme, coll. Théâtre années vingt.**
- AMIARD-CHEVREL, Claudine (1983b), « La cirquisation du théâtre chez Maïakovski », dans Claudine AMIARD-CHEVREL (dir.), *Du cirque au théâtre*, Lausanne, L'Age d'homme, coll. Théâtre années vingt, p. 103-120.**
- ANDAC (1993), *Réglement intérieur*, Paris, (s. é.).**
- ANDRÉANI, Carole (1988), « Zingaro. Cabaret équestre et musical. Vin, violon et fantaisie. », *Antoinette magazine*, janvier, p. 52-53.**
- ANONYME (1987a), « Cirque Plume : l'imagination sans frontière », *Commune et autogestion*, 22 février, p. 22-23.**
- ANONYME (1987b), « Cirque nouvelle vague », *Le Matin*, 9 novembre.**
- ANONYME (1988), « Mad Max Circus », *Le Nouvel observateur*, 1<sup>er</sup> au 7 décembre.**
- ANONYME (1990), « It's chaos - but it's fun! », *1Dinburgh and Lothians Post*, 2 août.**
- ANONYME (1991), « Deux jours avec le " Cirque Plume " », *L'Est Républicain*, 1<sup>er</sup> octobre.**

ANONYME (1992), « Cirque Plume : magique, inclassable et inoubliable! », *NE* (Belgique), mars.

ANONYME (1993), « *Cirque des Shriners* », programme, Québec, 15-16 juin.

ANONYME (1995), « Création d'un Conseil national des arts de la piste », *Libération*, 28 mars.

ARMAND, Pierre (1991), « Théâtres de rue et cirques nouveaux. Retrouver la violente beauté de la symphonie urbaine », *Le Monde diplomatique*, 28 novembre.

ARVERS, Fabienne (1990), « Archaos à la grande halle de la Villette. Zapping, moto... et tradition... », *La Croix*, 18 avril.

AUGUET, Roland (1970), *Cruauté et civilisation : Les jeux romains*, Paris, Flammarion.

AUGUET, Roland (1974), *Histoire et légende du cirque*, Paris, Flammarion.

BABLET, Denis (1975), *Les révolutions scéniques du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Société Internationale d'art XX<sup>e</sup> siècle.

BABLET, Denis (1970), *Josef Svoboda*, Lausanne, L'Age d'homme.

BAISEZ, Mathilde (1986), *Le rire du diable. Étude historique du clown dans une perspective sociale*, Montréal, Université du Québec, Mémoire de maîtrise en art dramatique.

BARNUM, Phinéal T. (1980), *Luttes et triomphes ou la vie de Barnum racontée par lui-même*, Paris, Plasma.

BAVEREL, Philippe (1993), « Le cirque sur un fil », *Le Monde*, 2 février, p. 25 et 27.

BEAUD, Jean-Pierre (1984), « Les techniques d'échantillonnage », dans Benoît GAUTHIER (dir.), *Recherche sociale : de la problématique à la collecte des données*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, p. 175-200.

BÉGADI, Bernard, Jean-Pierre ESTOURNET et Sylvie MEUNIER (1990), *L'Autre cirque*, Paris, Éditions Mermon.

BOST, Pierre (1931), *Le cirque et le music-hall*, Paris, Au sans pareil.

BOUDREAU, Julie (1996), *Le Cirque du Soleil. La création d'un spectacle : Saltimbanco*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, collection Cahiers du CRELIQ, série Études.

BOUISSAC, Paul (1971), « Pour une sémiotique du cirque », *Sémiotica*, Vol. III, no. 2, p. 92-120.

BOUISSAC, Paul (1972), « Les avatars du clown : Transformations sémiotiques et parallélisme des systèmes », *Sémiotica*, vol. V, no. 3, p. 290-296.

BOUISSAC, Paul (1973), *La mesure des gestes : Prolégomènes à la sémiotique gestuelle*, The Hague/Paris, Mouton.

BOUISSAC, Paul (1976), *Circus and culture : a semiotic approach*, Bloomington, Indiana University Press, collection Advances in semiotics.

BOUISSAC, Paul (1977), « Semiotics and Spectacles : The Circus Institution and Representations », dans Thomas A. SEBEEK (dir.), *A Perfusion of Signs*, Bloomington, Indiana University Press, p. 143-152.

BOUISSAC, Paul (1979), « Le cirque : opérations et opérateurs sémiotiques », *Études françaises*, vol. 15, no. 1-2, p. 57-78.

BOUISSAC, Paul (1989), « Espace performatif et espace médiatisé : la déconstruction du spectacle de cirque dans les représentations télévisées », *Degrés*, printemps, no. 57, p. d1-d21.

BOUSTANY, Bernadette (1992), *En piste! Le cirque en images des soeurs Vesque*, Paris, Gallimard.

CAILLOIS, Roger (1991), *Les jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, collection Folio/essais.

CAMACHO, Ariel (1991), « Un cirque nommé Plume », *L'Autre journal*, avril.

CASTELAIN, Anne, « Dragmor : dresseur de poule : " les poules ont une vie sociale remarquable " », *Midi Libre*, 10 juillet 1986.

CHAMBRELAN, Denis (1993), « Bartabas n'existe qu'à travers Zingaro », *Le Havre Presse*, 3 mai.

CHION, Michel (1990), *L'Audio-vision*, Paris, Nathan, collection Nathan-Université, série Cinéma et Image.

CLAIROUX, Jacques (1988), « Du spectacle de la force à l'athlétisme théâtral : Louis Cyr et le cirque au Québec », *L'Annuaire théâtral*, printemps, p. 107-123.

COLLECTIF (1989), *Le cirque à l'affiche*, Hauterive, Éditions Gilles Attinger.

COLLECTIF (1993), *Cirque du Soleil*, Montréal, Productions du Cirque du Soleil inc.

CORVIN, Michel (dir.) (1995), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 2 vol.

CROFT-COOKE, Rupert et Peter COTES (1977), *Circus. Histoire internationale du cirque*, Paris, Albin Michel.

DAREMBERG, Charles et Edmond SAGLIO (1969), *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Graz (Autriche), Akademische Druck - u. Verlagsanstalt.

DAYDE, Emmanuelle (1990), « Le sacre de la tronçonneuse », 7 à Paris, 11 au 17 avril, p. 17-23.

DEMIGNEUX, Karim (1991), « Y a plein de bonheur. Ils n'ont pas d'animaux. Ils ont obtenu le Grand Prix national du cirque 1990. Ne vous en déplaise », *L'Humanité*, no. 14505, 4 avril.

DESLAURIERS, Jean-Pierre (1991), *Recherche qualitative, guide pratique*, Montréal, McGraw-Hill.

DESROCHERS, Guy (1983a), « En tournée ici et à l'étranger », *Le journal de Montréal*, 14 octobre.

DESROCHERS, Guy (1983b), « Circus : une école pour intrépides », *Le journal de Montréal*, 14 octobre.

DEVOVE, Jean (1982), « La musique au cirque », dans Jacques FABBRI et André SALLÉE (dir.), *Clowns et farceurs*, Paris, Bordas, p. 129-138.

DOSTIE, Bruno (1991), « Archaos débarque en Amérique. Des clowns qui font peur, des machines qui explosent et des frissons qui font réfléchir », *La Presse*, Montréal, 21 septembre, p. D3-D4.

DUMUR, Guy (1990), « Au Cirque d'Hiver, jusqu'au 21 janvier. La ménagerie de fer », *Le Nouvel observateur*, 11-17 janvier.

DUPAVILLON, Christian (1982), *Architectures du cirque des origines à nos jours*, Paris, Éditions du Moniteur.

DU PERRÉ-ROUSSEAU, Léonne ([1989] s. d.), *Une histoire d'amour avec le Show-Business*, Weedon, Léonne Du Perré-Rousseau.

F., L. (1987), « Inauguration... à la tronçonneuse », *La Marseillaise*, 16 novembre.

FABBRI, Jacques et André SALLÉE (dir.) (1982), *Clowns et farceurs*, Paris, Bordas.

FLORA, Ekaterini (1993), *Interférences entre le cirque et le théâtre contemporains en France*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III, Institut d'Études Théâtrales, Mémoire de D.E.A.

FLOUTIER, Roland (1989), « Les Mad-Max du cirque retrouvent Alès », *Midi-Libre*, 15 février.

FORTIER, Ivano (1983), *Le magicien Ivano. Propos et confidences*, Montréal, Librairie scolaire canadienne.

FRANCOEUR, Louis (1992), « La série culturelle : structure, valeur et fonction », dans Pierre LANTHIER et Guildo ROUSSEAU (dir.), *La culture inventée. Les stratégies culturelles aux 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles*, (s. l.), Institut Québécois de Recherche sur la Culture, p. 61-85.

FRANCOEUR, Louis (1993), *Grimoire de l'art, grammaire de l'être*, Sainte-Foy, PUL.

- FRATELLINI, Annie (1989), *Destin de clown*, Lyon, La Manufacture.
- FRICHET, Henry (1899), *Le cirque et les forains*, Tours, Alfred Mame et fils, Éditeurs.
- G., Y., « Et vive Archaos », *Le Rouergat*, Juillet 1986.
- GARCIN, Jérôme (1994), « Bartabas l'étalon noir d'Aubervilliers », *L'Événement du jeudi*, 10 au 16 novembre, p. 88 à 91.
- GAUTHIER, Benoît (dir.) (1990), *Recherche sociale : de la problématique à la collecte des données*, Sillery, Presses de l'Université du Québec.
- GIRARD, Marie-Claude (1993), *Éléments de l'art clownesque au Québec (1987-1990)*, Sainte-Foy, Université Laval, Mémoire de maîtrise.
- GLASER, Barney G. et Anselm L. STRAUSS (1967), *The discovery of grounded theory : strategies for qualitative research*, New York, Aldine de Gruyter.
- GLEICK, James (1991), *La théorie du chaos. Vers une nouvelle science*, Paris, Flammarion, collection Sciences d'Aujourd'hui.
- GODARD, Colette et Alphonse ALT (1988), *Zingaro*, Paris, Favre.
- GOLVIN, Jean-Claude et Christian LANDES (1990), *Amphithéâtres et gladiateurs*, Paris, Presses du CNRS.
- HIPPISLEY COXE, Antony D. (1977), « Le cirque des Iles britanniques », dans Monica J. Renevey (dir.), *Le grand livre du cirque*, Genève, Édito-Service, 2 vol., p. 95-125.
- HOH, LaVahn G. et William H. ROUGH (1990), *Step Right Up! The Adventure of Circus in America*, Virginie, Betterway Publications inc.
- HOTIER, Hugues (1972), *Le vocabulaire du cirque et du music-hall en France*, Lille, Université de Lille.
- HOTIER, Hugues (1984), *Signes du cirque. Approche sémiologique*, Bruxelles, Association internationale de sémiologie du spectacle.



HOTIER, Hugues (1995), *Cirque, Communication, Culture*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux.

JACOB, Pascal (1992), *La grande parade du cirque*, Paris, Découvertes Gallimard.

JANDO, Dominique (1977), *Histoire mondiale du cirque*, Paris, Delarge.

JEANNEROD, Bénédicte (1992), « Cirque. New age circus », *Parcours air inter*, janvier, p. 30-31.

JULIEN, Jacques (1995), *Parodie - chanson : l'air du singe*, Montréal, Triptyque.

KAEPPELIN, Olivier et Alfons ALT (1990), *Zingaro, Un théâtre pour les chevaux*, Paris, F1rst.

KAISER, Michaela (s. d.), *Flic Flac nicht irgendein Circus?!*, (s. l.), (s. é.).

KHAYAT, Paul (Imapress) (1983), « Le Cirque de Barbarie : Un spectacle unique au monde », *Nice-Matin*, 19 juin.

KLEIN-LATAUD, Christine (1991), *Précis des figures de style*, Toronto, Éditions du GREF.

LANÇON, Philippe (1990), « Drôles d'oiseaux dans la volière Dromesko. Les 209 volatiles que présentent Igor et sa troupe dans leur nouveau chapiteau ont du talent et de la présence. À suivre, après Lausanne et Bordeaux, à Nîmes et à Rennes », *L'Événement du jeudi*, du 22 au 28 novembre.

LAPOINTE, Josée (1995), « Il faut avoir fait un passage aux "Iles" pour être membre de la troupe », *Le Soleil*, 13 juillet, p. A1-A2.

LAUDE, J. (1953), « Le monde du cirque et ses jeux dans la peinture », *Revue d'esthétique*, tome VI, fascicule 4, octobre-décembre, p. 411-433.

LECOQ, Jacques (dir.) (1987), *Le théâtre du geste : mimes et acteurs*, Paris, Bordas.

LECOQ, Jacques (1997), *Le Corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale*, Arles, Actes Sud - Papiers.

LE COULTRE, Alain (1977), « Le cirque et les arts », dans Monica J. RENEVEY (dir.), *Le grand livre du cirque*, Genève, Édito-Service, 2 vol. p. 421-449.

LE MEN, Ségolène (1994), *Seurat et Chéret : le peintre, le cirque et l'affiche*, Paris, Éditions du CNRS.

LEMIRE, Maurice (dir.) (1991), *La vie littéraire au Québec*, t. I, Sainte-Foy, PUL.

LEMIRE, Maurice (dir.) (1992), *La vie littéraire au Québec*, t. II, Sainte-Foy, PUL.

LEVY, Pierre Robert (1992), *Les animaux du cirque*, Paris, Syros Alternatives.

LISTA, Giovanni (1989), *La scène futuriste*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique.

LISTA, Giovanni (1997), *La scène moderne*, Paris/Arles, Éd. Carré/Actes Sud.

LOISEL, Gustave (1912), *Histoire des ménageries de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Henri Laurens/Octave Doin et fils, 3 vol.

LORANG, Jeanne (1983), « Cirque, champ de foire, cabaret, ou de Wedekind à Piscator et à Brecht », dans Claudine AMIARD-CHEVREL (dir.), *Du cirque au théâtre*, Lausanne, L'Age d'homme, coll. Théâtre années vingt, p. 19-47.

MACHTOU, Emmanuelle (1990), « Le cirque fait son théâtre. Adieu le clown, bonjour l'acteur », *Marie-France*, mars, p. 16-20.

MAISONNEUVE, Pierre (1998), *René Dupéré*, Ottawa, Novalis.

MARINETTI, F. T. ([1909] 1977), « Manifeste du futurisme », reproduit dans Giovanni LISTA, *Marinetti et le futurisme*, Lausanne, L'Age d'Homme, (n. p.).

MARINETTI, F. T. ([1913] 1977), « L'imagination sans fils et les mots en liberté. Manifeste Futuriste », reproduit dans Giovanni LISTA, *Marinetti et le futurisme*, Lausanne, L'Age d'Homme, (n. p.).

MAUCLAIR, Dominique (1995), *Un jour aux cirques*, Paris, Bordas.

McCAY, Winsor (1989), *L'intégrale de Little Nemo in Slumberland*, préface de Richard Marschall, traduction de Sylvie Jolivet, Toulouse, Éditions Milan, vol.1.

MEDRANO, Jérôme (1983), *Une vie de cirque*, Paris, Arthaud.

MÉREUZE, Didier (1989), « Hors du temps et des modes... Une tournée des cirques. Zingaro, Plume, Baroque, Grüss : le cirque ne va pas si mal, merci », *La Croix-L'Événement*, 28 décembre.

MINGHUA, Huang (1988), « Les Cent plaisirs », *Le Courrier de l'UNESCO*, « Le cirque. Un art universel », vol. 41 (janvier), p. 8-9.

MORIN, Edgar (1986), *La Méthode, Tome III, La connaissance de la connaissance*, Paris, Éditions du Seuil.

PANTCHENKO, Daniel (1987), « Drôle de cirque! », *L'Humanité*, no. 130, 16 octobre.

PATRICK, Ian (1990), *Archaos, cirque de caractère*, Paris, Albin Michel/Vue sur la ville.

PAVIS, Patrice (1980), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions Sociales.

PÉRONNET, Valérie (1994), « Souffleurs de lune. Cirque Plume. Rencontre. Ils jonglent avec la musique et swinguent avec les sauts périlleux. Invitation au pays des rêves avec des poètes de la piste », *Télérama*, 30 mars.

PEROUSE DE MONTCLOS, Jean-Marie (dir.) (1994), *Le guide du patrimoine. Paris*, Paris, Direction du Patrimoine C.N.M.H.S./Conseil régional d'Ile-de-France/Hachette.

PICON-VALLIN, Béatrice (1983), « L'atelier de Foregger et le courant comique dans le théâtre soviétique », dans Claudine AMIARD-CHEVREL (dir.), *Du cirque au théâtre*, Lausanne, L'Age d'homme, coll. Théâtre années vingt, p. 133-156.

PIEMME, J.-M. (1995), « Mise en scène : Historique », dans Michel CORVIN, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, p. 612.

PLASSARD, Didier (1992), *L'acteur en effigie*, Lausanne, L'Age d'Homme, coll. Théâtre années vingt.

POPOV, Oleg (1968), *Ma vie de clown*, Paris, Stock.

POUILLON, Jean (1975), *Fétiches sans fétichisme*, Paris, François Maspero.

POUILLON, Jean (1977), « Plus c'est la même chose, plus ça change », *Nouvelle revue de psychanalyse*, no. 15, printemps 1977, p. 203-211.

POUILLON, Jean (1991), « Tradition », dans Pierre BONTE et Michel IZARD, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, PUF, p. 710-712.

PRIVAT, Guy (1987), « Archaos fait le cirque dans son école!... », *Midi Libre Alès*, 15 novembre.

PROUVOST, Christelle (1993), « Hop! La magie ça existe! N'est-ce pas Docteur Paradi? » *Le Soir*, 22 septembre.

R., P. (1987), « Toile d'araignée. « Archaos » : quel cirque! », *ML Alès*, 5 octobre.

RANCY, Jacques (1994), *La magie du cirque. Les Rancy de 1785 à nos jours*, Lyon, LUGD.

RANDOLPH, Mike et Michael LINDSAY-HOGG (1991), *The Rolling Stones' Rock and Roll Circus*, San Francisco, Chronicle Books.

RÉMY, Tristan (1945), *Les clowns*, Paris, Grasset.

RÉMY, Tristan (1962), *Entrées clownesques*, Paris, L'Arche.

RENEVEY, Monica J. (dir.) (1977), *Le grand livre du cirque*, Genève, Édito-Service, 2 vol.

RENNERT, Jack (1974), *100 ans d'affiches du cirque*, Paris, H. Veyrier.

RICHET, Michèle (1965), « Le cirque », dans Guy DUMUR (dir.), *Histoire des spectacles, Encyclopédie de la pléiade*, Paris, Gallimard, p. 1520-1542.

RIOU, Alain (1987), « La cavalcade baroque des Zingaro... », *Le Nouvel observateur*, 30 octobre au 5 novembre.

ROCHE, Marc (1991), « Circus folies », *Le Point*, no. 1005, 21-27 décembre, p. 74-75.

ROUBINE, Jean-Jacques (1987), « Geste, théâtre et danse », dans Jacques LECOQ (dir.), *Le théâtre du geste : mimes et acteurs*, Paris, Bordas, p. 78-86.

RYNGAERT, Jean-Pierre (1993), *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod.

SAMARY, Jean-Jacques (1988), « Archaos, chaos-cirque. Bouinax. Clowns-Mad Max, esthétique ferraille, pétarade rock : les acrobates d'Archaos donnent un coup de tronçonneuse au chapiteau à l'ancienne. », *Libération*, 12 décembre.

SAXON, A. H. (1977a), « Le cirque américain », dans Monica J. RENEVEY (dir.), *Le grand livre du cirque*, Genève, Édito-Service, 2 vol., p. 347-385.

SAXON, A. H. (1977b), « De la pantomime à la mise en scène », dans Monica J. RENEVEY (dir.), *Le grand livre du cirque*, Genève, Édito-Service, 2 vol., p.65-79.

SAXON, A. H. (1978), *The Life and Art of Andrew Ducrow*, New York, Archon Books.

SCARPETTA, Guy (1985), *L'impureté*, Paris, Bernard Grasset.

SCHIAVI, Rémi (1987), « Invitation au voyage. Ils sont une douzaine qui nous entraînent dans leur sillage baroque en toute convivialité », *L'Humanité*, 26 octobre.

SIMON, Alfred (1988), *La planète des clowns*, Lyon, La Manufacture.

SORIN, Raphaël (1986), « Des tziganes de rêve. FR3 Le cirque Zingaro se présente comme un théâtre équestre et musical. Il propose un spectacle qui ne ressemble à rien de connu », *Le Matin de Paris*, 15 juillet.

STREHLI, Georges ([1903] 1977), *L'acrobatie et les acrobates*, Paris Zlatin.

SUÉTONE (1990), *Vies des douze Césars*, Paris, Garnier Flammarion.

THÉTARD, Henry ([1947] 1978), *La merveilleuse histoire du cirque*, Paris, Julliard.

TIECHE, Hubert (1977), « Dresseurs et dompteurs », dans Monica J. RENEVEY (dir.), *Le grand livre du cirque*, Genève, Édito-Service, p. 235-295.

TORRES, Félix (1986), *Déjà vu. Post et néo-modernisme : Le retour du passé*, Paris, Ramsay, collection Rebours.

UBERSFELD, Anne (1995), « Espace et théâtre », dans Michel CORVIN, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, p. 324-325.

VEYNE, Paul (1976), *Le pain et le cirque : sociologie historique d'un pluralisme politique*, Paris, Seuil.

VIAL, Annette (1992), « " Plume " : potion magique contre la cirquophobie », *L'Est Républicain*, 21 avril.

VIAL, Véronique (1999), *Wings : Backstage with Cirque du Soleil*, Santa Fe, Tondo Books.

VIGEANT, Louise (1989), *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia.

WEIDER, Ben ([1976] 1993), *Louis Cyr, l'homme le plus fort du monde*, Outremont, Les Éditions Quebecor.

Note : S'ajoutent à cette bibliographie, plusieurs milliers d'articles ayant paru sur les nouveaux cirques depuis les années 1980.

## **FILMOGRAPHIE**

**ANONYME (1988), *Archaos, cirque de caractère*, Archaos Image, bande vidéo promotionnelle, 1 cassette VHS (Signal SECAM), son, coul., 5 : 34 min.**

**ANONYME (vers 1990), *Gosh : Artistic in concert*, Gosh, bande vidéo promotionnelle, 1 cassette VHS (Signal NTSC), son, coul., 8 min.**

**ANONYME (1994), *Cirque en Kit*, Cirque en Kit, bande vidéo promotionnelle, 1 cassette VHS (Signal SECAM), son, coul., 7 min.**

**AUBIN, Maurice-André (1994), *Arts et technologies. No. 1, Matière et lumière*, Groupe de recherche en arts médiatiques (GRAM) de l'UQAM, Télé-université et La chaîne TV Ontario, documentaire, 1 cassette VHS (Signal NTSC), son, coul., 27 min.**

**BARTABAS (1993), *Mazepa*, MK2 Productions SA, CED Productions, SFP Cinéma, La Sept Cinéma, France 3 Cinéma, film de répertoire, 1 cassette VHS (Signal NTSC), son, coul., 106 min.**

**BELLEMARE, Rénaud (1992), *Saltimbanco's diary*, Hélène Dufresne, Les Productions Télémagik inc. et AT&T, documentaire, 1 cassette VHS (Signal NTSC), son, coul., 25 min.**

**BELLEMARE, Rénaud (1994), *Alegria : The Truth of Illusion*, Hélène Dufresne, Anne Plamondon et Les Productions Télémagik inc., documentaire, 1 cassette VHS (Signal NTSC), son, coul., 22 min.**

**BERNARDIN, Pascal (1997), *Archaos : game over 2*, Archaos, Théâtre du Merlan et Encore Productions, bande vidéo promotionnelle, 1 cassette VHS (Signal SECAM), son, coul., 11 min.**

**DANGAS, Pierre (1994), *Pindar-Jean Richard. 140 ans de cirque*, Gilbert Edelstein, documentaire, 1 cassette VHS (Signal SECAM), son, coul., 52 min.**

**DEBROISE, Guillaume (1991), *Archaos I et II*, Art nac et Archaos Image, extraits de plusieurs spectacles, 1 cassette VHS (Signal SECAM), son, coul., 53 min.**

**DEBROISE, Guillaume (1992), *Metal clown. Archaos, cirque de caractère*, Archaos Image et France 3, enregistrement d'un spectacle, 1 cassette VHS (Signal SECAM), son, coul., 72 min.**

- DURAND, Jean-Claude et Jean-Claude TERTRAIS (1993), *Une journée au cirque. Le Cirque de Paris*, Danielle et Francis Schoeller, Cirque de Paris, E.N.S Fontenay/St-Cloud, bande vidéo promotionnelle, 1 cassette VHS (Signal SECAM), son, coul., 13 min.
- DUVAL, Jean-Philippe (1994), *L'odyssée baroque*, Hélène Dufresne et Les Productions Télémagik inc., documentaire, 1 cassette VHS (Signal NTSC), son, coul., 70 : 18 min.
- FOLTETE, Gérald et Jacques MARQUES (1993), *Le Cirque Plume : No animo mas anima*, La So.A.C.D., documentaire, 1 cassette VHS (Signal SECAM), son, coul., 79 min.
- GLADU, André (1994), *Le feu sacré*, Marcel Giroux, GPA films inc., Yves Rivard et l'O.N.F., documentaire, 1 cassette VHS (Signal NTSC), son, coul., 78 min.
- LACOMBE, Pierre (1986), *Le Cirque du Soleil : La magie continue*, Le Club des Talons Hauts inc., Téléfilm Canada et la Société Radio-Canada, enregistrement d'un spectacle, 1 cassette VHS (Signal NTSC), son, coul., 56 min.
- PAYETTE, Jacques (1989), *Le Cirque du Soleil : Le cirque réinventé*, Hélène Dufresne, Les Productions Télémagik inc. et Les Productions du Cirque du Soleil inc., enregistrement d'un spectacle, 1 cassette VHS (Signal NTSC), son, coul., 55 : 40 min.
- PAYETTE, Jacques (1991), *Cirque du Soleil : Nouvelle expérience*, Hélène Dufresne et Les Productions Télémagik inc., enregistrement d'un spectacle, 1 cassette VHS (Signal NTSC), son, coul., 73 min.
- PAYETTE, Jacques (1994), *Saltimbanco : Cirque du Soleil*, Hélène Dufresne et Les Productions Télémagik inc., enregistrement d'un spectacle, 1 cassette VHS (Signal NTSC), son, coul., 78 min.
- PETROWSKI, Nathalie (1989), *Un Cirque en Amérique (ou La rançon de la gloire)*, Éric Michel et l'O.N.F., documentaire, coll. Parler d'Amérique, 1 cassette VHS (Signal NTSC), son, coul., 51 min.



PICARD, Bernard (1985), *Le Cirque du Soleil : tournée 85*, Serge Doyon, Les Productions Fildefer inc., Téléfilm Canada, Le Club des Talons Hauts inc. et la Société Radio-Canada, enregistrement d'un spectacle, 1 cassette VHS (Signal NTSC), son, coul., 53 : 30 min.

PONFILLY, Christophe de (1994), *Les Plume font leur cirque. La fabuleuse histoire du Cirque Plume*, France 3 et Interscoop, documentaire, 1 cassette VHS (Signal PAL), son, coul., 90 min.

WILSON, Andy (1989), *Bouinax in love. Premier épisode : À la découverte du reflet*, Archaos Images et La Sept, fiction, 1 cassette VHS (Signal NTSC), son, coul., 27 min.