

L'Annuaire théâtral ³²

Revue québécoise d'études théâtrales



L'Annuaire théâtral

n° 32, automne 2002

Cirque et théâtralité : nouvelles pistes

CRCCF/SQET

L'Annuaire théâtral, qui fait revivre la publication du même nom de Georges-H. Robert (de 1908), est publié deux fois par année par la Société québécoise d'études théâtrales (SQET) en collaboration avec le Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) de l'Université d'Ottawa. Les textes publiés dans *L'Annuaire théâtral* expriment librement les opinions de leurs auteurs ou de leurs auteures. Ils n'engagent pas la responsabilité de l'éditeur. *L'Annuaire théâtral* est indexé dans *Repère*.

Direction

Dominique Lafon, directrice (Lettres françaises et Théâtre, Université d'Ottawa)
Hélène Beauchamp, présidente de la SQET (École supérieure de théâtre, UQAM)
Marie-Christine Lesage, rédactrice en chef (CÉTUQ, Université de Montréal)
Jean-Pierre Wallot, éditeur délégué (CRCCF, Université d'Ottawa)

Comité de rédaction

Joël Beddows (Université d'Ottawa), Gilbert David (Université de Montréal), Nadine Desrochers (CEAD), Josette Féral (UQAM), Chantal Hébert (Université Laval), Shawn Huffman (UQAM), Dominique Lafon (Université d'Ottawa), Marie-Christine Lesage (Université de Montréal), Leanne Lieblein (Université McGill), Stéphanie Nutting (Université de Guelph), Pascal Riendeau (Université de Toronto), Rodrigue Villeneuve (UQAC)

Conseil scientifique

Michel Corvin (Institut d'études théâtrales, Paris III), Marco De Marinis (Università degli studi di Bologna, Italie), Jean Cléo Godin (Université de Montréal), Elisabeth Mudimbe-Boyi (Stanford University), Didier Plassard (Université de Rennes 2), Janelle Reinelt (University of California), Jonathan Rittenhouse (Université Bishop), Alain-Michel Rocheleau (University of British Columbia), Jean-Pierre Ryngaert (Université Paris III–Sorbonne Nouvelle)

Production

Coordonnatrice à l'édition : France Beauregard
Conception graphique : Christian Quesnel ; Dominic Duffaud (maquette originale)
Illustration de la couverture : dessin de Jean-Marc Saumier, concepteur des décors de *Chapito*, le dernier spectacle du Cirque Éros.

Rédaction

L'Annuaire théâtral
Dominique Lafon, directrice
Département des lettres françaises
Université d'Ottawa
Ottawa (Ontario) K1N 6N5
Tél. : (613) 562-5800, poste 1091
Téléc. : (613) 562-5143
Courrier électronique : crccf@uottawa.ca

Diffusion en librairie

Diffusion et distribution pour l'Europe : DEQ
30, rue Gay-Lussac
75005 Paris
Tél. : (1) 43.54.49.02
Téléc. : (1) 43.54.39.15

L'Annuaire théâtral est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (Sodep)
Courriel : info@sodep.qc.ca
Site Web : www.sodep.qc.ca

Édition

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) de l'Université d'Ottawa
ISSN : 0827-0198
ISBN : 0-88927-197-6
Dépôt légal, 4^e trimestre 2002
Bibliothèque nationale du Canada
Bibliothèque nationale du Québec

L'Annuaire théâtral est publié grâce à l'appui du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

Sommaire

Aspects théâtraux, culturels et historiques de l'univers circassien Marie-Christine Lesage	5
--	---

DOSSIER

CIRQUE ET THÉÂTRALITÉ : NOUVELLES PISTES

Présentation Julie Boudreault	9
La dramaturgie du cirque contemporain français : quelques pistes théâtrales Ariane Martinez	12
Quelques rapports entre le théâtre et le cirque au Québec Julie Boudreault	22
Le nouveau cirque américain Ernest Albrecht	37
À la recherche d'une identité : le cirque et le théâtre en Angleterre et en France (1768 et 1864) Caroline Hodak-Druel et Marius Kwint	47
Cirque et approches artistiques en Chine Ludmilla Choplin	61
Acrobatie aérienne et théâtralité Françoise Boudreault	75
Le cirque classique : entre tradition et récupération Sylvestre Barré-Meinzer	93

DOCUMENT

L'adieu aux armes. Repères pour une analyse du vestiaire circassien Pascal Jacob	109
--	-----

PRATIQUES & TRAVAUX

Présentation	
Shawn Huffman	127
Entre Oreste et Barbe-Bleue : la violence dans la scène familiale québécoise, 1981-2002	
David Blonde	129
<i>Tu faisais comme un appel</i> : les enfants de Duplessis	
Jane Koustas	150
<i>La charge de l'original épormyable</i> : une dramaticité sauvage	
Marie Frankland	165

NOTES DE LECTURE

Beauchamp, Hélène, <i>Introduction aux textes du théâtre jeune public</i> (avec la collaboration de Pascal Belleau)	
Daniel Chouinard	179
Przychodzen, Janusz, <i>Vie et mort du théâtre au Québec. Introduction à une théâtritude</i>	
Patrick Leroux	180
Hébert, Chantal et Irène Perelli-Contos, « <i>La face cachée</i> » du théâtre de l'image Donohoe, Joseph I. Jr. et Jane M. Koustas (dir.), <i>Theater sans frontières. Essays on the Dramatic Universe of Robert Lepage</i>	
Hans-Jürgen Lüsebrink	181

REVUE DES REVUES DE LANGUE FRANÇAISE

<i>Alternatives théâtrales</i> • <i>Cahiers de théâtre Jeu</i> • <i>Études théâtrales</i> • <i>Théâtre/Public</i>	
Sylvain Schryburt	187

L'Annuaire théâtral 32

Sommaire

Aspects théâtraux, culturels et historiques
de l'univers circassien • **Marie-Christine Lesage**

DOSSIER CIRQUE ET THÉÂTRALITÉ : NOUVELLES PISTES

Présentation • **Julie Boudreault**

La dramaturgie du cirque contemporain français :

quelques pistes théâtrales • **Ariane Martinez**

Quelques rapports entre le théâtre et le cirque au Québec • **Julie Boudreault**

Le nouveau cirque américain • **Ernest Albrecht**

À la recherche d'une identité : le cirque et le théâtre en Angleterre

et en France (1768 et 1864) • **Caroline Hodak-Druel** et **Marius Kwint**

Cirque et approches artistiques en Chine • **Ludmilla Choplin**

Acrobatie aérienne et théâtralité • **Françoise Boudreault**

Le cirque classique : entre tradition et récupération • **Sylvestre Barré-Meinzer**

DOCUMENT

L'adieu aux armes.

Repères pour une analyse du vestiaire circassien • **Pascal Jacob**

PRATIQUES & TRAVAUX

Entre Oreste et Barbe-Bleue :

la violence dans la scène familiale québécoise, 1981-2002 • **David Blonde**

Tu faisais comme un appel : les enfants de Duplessis • **Jane Koustas**

La charge de l'original épormyable : une dramaticité sauvage • **Marie Frankland**

NOTES DE LECTURE

REVUE DES REVUES DE LANGUE FRANÇAISE

ASPECTS THÉÂTRAUX, CULTURELS ET HISTORIQUES DE L'UNIVERS CIRCASSIEN

Le cirque, qui a longtemps été considéré comme un divertissement populaire, et donc classé dans la catégorie des arts mineurs pour reprendre le terme bakhtinien, a bien changé de visage au ^{xx}e siècle. Aujourd'hui, on s'entend à reconnaître la qualité artistique et esthétique de ce qu'on nomme désormais les « nouveaux cirques » ou cirques culturels. Si *L'Annuaire théâtral* leur consacre à son tour un dossier, c'est que ces nouvelles formes ont développé un langage scénique et une théâtralité qui s'inspirent largement du théâtre, tant sur le plan des costumes que de la dramaturgie d'ensemble ou des effets visuels et musicaux. Cette théâtralisation est aussi significative du processus d'institutionnalisation de l'art circassien qui s'est éloigné de l'événement forain comme du mode de vie nomade qui l'ont d'abord caractérisé.

Ce trente-deuxième numéro de *L'Annuaire théâtral*, dirigé par Julie Boudreault, témoigne de l'intérêt croissant des chercheurs en théâtre pour le phénomène circassien tel qu'il se pratique aujourd'hui. Cet intérêt, qui s'explique par les liens spectaculaires qui unissent les deux arts, trouve une singulière confirmation dans le fait que, dans les universités, le cirque est étudié au sein des départements de théâtre. Mais il faut rappeler que, dès le début du ^{xx}e siècle, des praticiens du théâtre, eux aussi, se sont intéressés au cirque et lui ont emprunté certaines formes pour revitaliser la représentation : pensons à Meyerhold et à sa biomécanique, qui s'inspire à l'évidence du travail des acrobates, comme plusieurs créateurs constructivistes et futuristes l'ont été par le clown ou par la circularité de la piste.

Le dossier explore donc différents aspects culturels, historiques et esthétiques du cirque contemporain mais aussi du cirque classique, en lien avec la question de sa théâtralité. Car c'est bien la théâtralité qui constitue le trait d'union dramaturgique et scénique (l'espace, le costume, le corps) entre ces deux arts. De plus, le dossier s'ouvre sur le monde et présente les cirques de différentes parties du globe : cirques de la Chine, de l'Angleterre, cirques européens et américains, sans oublier le Québec et l'incontournable référence au Cirque du Soleil.

Le document qui donne la parole à un créateur permet de saisir le phénomène des nouveaux cirques de l'intérieur et, en quelque sorte sur pièces. Pascal Jacob nous fait partager sa réflexion sur le « vestiaire circassien », formule qui dit assez

que son travail, dont il offre ici des exemples saisissants, renouvelle la tradition du costume. En présentant, pour la première fois dans nos pages, des reproductions couleur de ses maquettes, nous avons voulu illustrer concrètement la créativité foisonnante, l'esthétique flamboyante et très théâtrale du cirque contemporain.

Le dossier est suivi de la section Pratiques et Travaux, présentée par son responsable, Shawn Huffman, de la Revue des revues de langue française, rédigée par Sylvain Schryburt, et des Notes de lecture, sous la responsabilité de Stéphanie Nutting.

Marie-Christine Lesage
Rédactrice en chef.

Je tiens à souhaiter la bienvenue à Madame Elisabeth Mudimbe-Boyi (Stanford University), Monsieur Michel Corvin (professeur émérite, Institut d'études théâtrales, Paris III) et Monsieur Didier Plassard (Université Rennes 2) qui ont accepté de se joindre au Comité scientifique de notre revue à l'occasion de son renouvellement triennal. Ils remplacent Messieurs Ousmane Diakhate, Jean-Marc Larrue et Michel Tanner que nous remercions de leur collaboration et de leurs avis. En outre, il me fait grand plaisir d'annoncer que le Comité de rédaction compte deux nouveaux membres qui s'initieront à nos travaux en prévision du départ prochain de deux collaborateurs. Il s'agit de Nadine Desrochers, conseillère en dramaturgie, responsable des projets internationaux et des activités en langue anglaise au CEAD et de Joël Beddows, professeur adjoint à l'Université d'Ottawa.

Dominique Lafon
Directrice

Julie Boudreault

Cirque et théâtralité : nouvelles pistes Présentation

Le cirque a connu, aussi bien en Angleterre (de 1770 à 1840) qu'en France (de 1840 à 1880) et aux États-Unis (de 1870 à 1915), une période de grande prospérité marquée non seulement par la bonne fortune des troupes et l'engouement du public, mais aussi et surtout par un renouvellement constant des numéros. Cependant, cet âge d'or ne dura qu'un temps. Au début du xx^e siècle, plusieurs grands chapiteaux, dans chacun des pays, sont contraints à la fermeture. C'est le cirque tout entier qui est alors menacé de disparition, victime de la sclérose d'un milieu de plus en plus fermé où les artistes ont pris l'habitude de ne dévoiler les secrets du métier qu'à quelques privilégiés de la cellule familiale ou à quelques intimes, pour limiter le nombre des éventuels compétiteurs.

Or le cirque, comme tous les autres arts, a besoin de sang neuf pour assurer sa postérité. C'est donc à des croisements qu'on doit la naissance de « nouveaux cirques » qui tentent de s'affranchir de la tradition sans pour autant la renier. Au contraire, cirques traditionnels et nouveaux coexistent désormais, les uns destinés aux jeunes et aux personnes avides de spectacles saisissants, les autres aux adultes et aux intellectuels friands de *sorties culturelles*. Au nombre de ces intellectuels, des universitaires qui veulent, entre autres, expliquer la venue des nouveaux cirques en produisant des mémoires et des thèses. On assiste donc présentement à une véritable multiplication des travaux consacrés au cirque. Le présent numéro de *L'Annuaire théâtral* accueille quelques-unes de ces études portant plus spécifiquement sur les rapports entre le cirque et le théâtre à travers l'histoire. Deux revues,

*Théâtre aujourd'hui*¹ et *Répliques*² ont récemment souligné l'importance de ces rapports dans un de leurs numéros, mais en concentrant leur examen sur les cirques français. *L'Annuaire théâtral* a voulu élargir la perspective en incluant dans son champ d'investigation, des troupes issues d'Europe, d'Amérique du Nord et d'ailleurs.

Les spécialistes qui ont accepté de collaborer à ce numéro s'accorderont à penser que mener des recherches sur le cirque est un exercice assez périlleux, dans la mesure où les trop rares ouvrages dans le domaine versent souvent dans l'anecdote ou ne font que relayer des légendes. En outre, les documents d'archives ne sont pas tous bien identifiés et le plus souvent contradictoires. On comprendra donc que les points de vue adoptés dans les études ici présentées, à l'image des cirques contemporains, s'engagent parfois sur des pistes différentes.

Mais, quelles que soient la diversité et la complexité du phénomène, les nouveaux cirques n'en partagent pas moins des caractéristiques communes qu'Ariane Martinez met en évidence dans son analyse des cirques français qui empruntent au théâtre ses modes spectaculaires.

Je montrerai, pour ma part, que de nouveaux cirques québécois renouent, sans le savoir, avec des formules anciennes et éprouvées, conjuguant théâtre et cirque, et sur lesquelles repose aujourd'hui leur renommée à l'étranger. Car les cirques québécois ont acquis une telle réputation hors de nos frontières que des troupes américaines, notamment, voient dans la francisation de leur nom une garantie de succès. Ernest Albrecht rappelle ce fait en présentant diverses troupes fondatrices du courant des nouveaux cirques en Amérique du Nord. Il montre, par ailleurs, que les troupes de la nouvelle génération, en se rapprochant du théâtre, se sont élevées dans l'échelle des arts dans la mesure où le théâtre a toujours été historiquement perçu comme un genre supérieur. Déjà, au XVIII^e siècle, des lois anglaises contrôlaient la concurrence entre le cirque (*minor theater*) et le théâtre (*major theater*). Ce sont les circonstances comme les conséquences juridiques de cette vieille rivalité qui font l'objet de l'article de Caroline Hodak-Druel et de Marius Kwint.

À l'instar de beaucoup d'autres formes d'arts, y compris le théâtre, le cirque se trouve en ce moment en plein processus de mutation. Ce qui n'est pas sans avantager le cirque chinois longtemps boudé par les historiens sous prétexte que ses spectacles échappaient aux normes occidentales. Exclues de l'histoire officielle du

1. « Le cirque contemporain, la piste et la scène », n° 7, 1998.

2. « Le théâtre et le cirque », n° 7, automne 2001.

cirque, les troupes chinoises se voyaient reprocher le peu d'inventivité de leurs acrobates, même si on s'accordait à saluer leur grande virtuosité. En réaction à cette critique, les instances institutionnelles chinoises donnent à présent des directives pour mettre en scène les spectacles un peu à la manière d'une pièce de théâtre. Les Chinois espèrent de la sorte qu'on les intègre au moins à l'histoire du cirque contemporain. L'article de Ludmilla Choplin leur donne la place qu'ils revendiquent de façon tout à fait légitime, surtout depuis qu'on qualifie de cirques des compagnies d'acrobates qui ne possèdent pas d'animaux de chair et de sang comme c'est le cas de la majorité des cirques chinois.

À l'heure actuelle, on constate également que certaines troupes se spécialisent dans un seul des arts du cirque. Spécialiste de l'art du trapèze, Françoise Boudreault rend compte de ce phénomène en interrogeant la théâtralité des numéros aériens.

Enfin, pour clore ce dossier axé autour des rapports entre cirque et théâtre, l'article de Sylvestre Barré-Meinzer décrit l'évolution de certaines troupes traditionnelles qui, sous l'influence ou la pression des nouveaux cirques, choisissent désormais de concilier scène et piste.

Le « Document », signé et illustré par le concepteur Pascal Jacob, donne à voir et à comprendre la « fonction théâtralisante » qu'on accorde depuis quelques années aux costumes de cirque.

À l'heure où les frontières entre les genres artistiques sont remises en question, le cirque s'ouvre à la théâtralité. C'est cette ouverture qui lui a sans nul doute permis de subsister, voire de renaître ; c'est cette renaissance que nous avons voulu faire découvrir aux spécialistes du théâtre qui y trouveront, nous le croyons, de nouvelles pistes de recherche pour leur propre domaine.

Ariane Martinez

La dramaturgie du cirque contemporain français : quelques pistes théâtrales

« Nous sommes dans le drame et c'est moi qui l'ai provoqué. J'm'en veux ! J'm'en veux ! »
Madame FRANÇOISE (*Le Théâtre des Nouveaux Nez*, spectacle des Nouveaux Nez, 1999)

À mesure que le cirque contemporain français gagne en vitalité et en succès, les prises de position d'artistes et de critiques se multiplient au sujet de ses rapports avec le théâtre, et avec d'autres formes artistiques comme la danse ou les arts plastiques. La question de la « spécificité » du cirque revient régulièrement au centre des débats, souvent liée à celle de sa reconnaissance artistique et institutionnelle. Entre les déclarations d'un Bartabas (qui refuse l'appellation de cirque au profit de celle de « théâtre équestre ») et celles d'un Johann Le Guillerm (pour lequel le cirque doit rester lui-même et maintenir des éléments irréductibles comme la piste circulaire), il est difficile de définir une ligne de conduite unique du cirque contemporain¹. À ces divergences affichées s'ajoutent d'autres facteurs de diversité, comme l'autonomisation marquée des disciplines chez certaines compagnies (par exemple, le jonglage avec Jérôme Thomas, l'aérien avec les Arts Sauts, le clown avec les Nouveaux Nez), ou encore la

1. La définition du Syndicat des nouvelles formes des arts du cirque est d'ailleurs volontairement large : « Par Nouvelles Formes des Arts du Cirque, nous entendons : spectacle vivant, qui utilise un espace de jeu faisant place prioritairement à l'expression des capacités humaines, servi par un vocabulaire technique identitaire et ouvert à toute forme d'art » (1998 : 46).

coexistence de deux générations de circassiens. En effet, les pionniers du « nouveau cirque » (Plume, Archaos, le Cirque Baroque, notamment), souvent autodidactes, qui ont innové en s'emparant du cirque autrefois réservé aux grandes familles et en le théâtralisant, côtoient actuellement les jeunes compagnies issues des promotions sortantes de l'École supérieure des arts du cirque à Châlons-en-Champagne (Anomalie, le Cirque Désaccordé, le Collectif AOC, pour ne nommer que ceux-là), représentatives d'un « cirque contemporain », mieux accompagné par l'État. Toutes ces données contribuent à dresser un portrait par touches, par fragments, du cirque contemporain français, et bien souvent à aboutir au constat suivant : la diversité des esthétiques actuelles, dépendantes de la manière dont chaque compagnie se situe vis-à-vis de son art, empêcherait toute vision d'ensemble.

Et pourtant, nul ne peut nier qu'à défaut d'être un « genre » (puisque, précisément, il fait entrer les genres en friction), le cirque actuel apparaît clairement comme un « mouvement » relativement homogène, dans la mesure où il est identifiable pour un certain public qui lui reste fidèle. N'est-ce pas le signe que, au-delà de simples différences de style, et en l'absence de « manifeste » commun (à la manière des avant-gardes des années 1920), il a su développer une dramaturgie, à entendre au sens que Patrice Pavis lui donne dans son *Dictionnaire du théâtre* : « La dramaturgie [...] est la technique (ou la poétique) de l'art dramatique qui cherche à établir les principes de construction de l'œuvre, soit inductivement à partir d'exemples concrets, soit déductivement à partir d'un système de principes abstraits » (1996 : 106) ? L'usage de ce terme n'a donc pas pour but d'annexer le cirque contemporain, ni d'en faire une sous-catégorie du théâtre, mais bien au contraire de mettre en évidence sa spécificité aussi bien par rapport au théâtre que par rapport au cirque dit traditionnel, et de souligner inductivement ses caractéristiques compositionnelles. D'ailleurs, *drama* renvoie étymologiquement à l'« action » (et à la manière dont celle-ci porte à conséquence), avant d'évoquer la forme théâtrale ou le texte écrit. Jean-Marc Lachaud, citant Bernard Dort, parlait récemment « d'état d'esprit dramaturgique » (Lachaud, 1999 : 13 ; Dort, 1986) présent dans le cirque contemporain. Pour ma part, c'est moins à Bernard Dort que je ferai allusion, dans la mesure où sa définition, volontairement restreinte, s'attache aux « modalités du passage du texte à la scène » (1986 : 8), qu'à Jean-Marie Piemme, pour lequel la « dramaturgie », dans son acception la plus large, est cet « ordre où tout signifie » : « Tout, c'est évidemment tout. C'est pourquoi, on peut parler de la dramaturgie d'un texte, d'un spectacle déterminé mais encore d'une dramaturgie de la scène à l'italienne ou même d'une disposition dramaturgique d'un théâtre dans l'espace architectural d'une ville » (1984 : 61). Ajoutons à ces définitions une remarque : la modernité s'accompagne d'un brouillage des limites génériques, d'une mise en question des « modèles » et d'une porosité des arts : à l'orée du xx^e siècle, par exemple, le dialogue de

théâtre se « romanise », il va vers la narration, tandis que des plasticiens font des actions scéniques. En bref, l'hybridité est signe de bonne santé pour un art ; elle implique la recherche de formes inédites, la réflexion sur sa propre définition, et non la reproduction à l'identique d'un savoir-faire.

Or, le cirque, art jeune, né dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, après la période classique de constitution des genres, ne s'est jamais figé dans une forme fixe. Bien au contraire, il a toujours su s'approprier les innovations techniques pour en faire de nouvelles disciplines circassiennes ; parti de l'art équestre avec l'Amphitheatre Riding House d'Astley en 1779, il intègre progressivement la gymnastique, popularisée en France par le *Manuel d'éducation physique, gymnastique et morale* de François Amoros en 1830, les disciplines aériennes à partir de 1859, puis le cycle à la fin du siècle. Il n'hésite pas non plus à varier les registres et les émotions qu'il suscite : le rire devant le clown, la terreur du domptage, l'admiration face à l'habileté des acrobates, la curiosité voyeuse générée par les « phénomènes ». Cette hétérogénéité du cirque, présente dès ses origines, et que Pascal Jacob nomme très justement l'« impureté fondatrice » (1998 : 11), impose une dramaturgie fragmentaire, fondée sur la succession de numéros, dont chacun constitue une micro-unité (avec la règle du crescendo : du moins au plus effrayant, amusant, spectaculaire...). Mais tout le long du XIX^e siècle, la dramaturgie séquentielle du cirque coexiste avec des dramaturgies hybrides, fortement théâtralisées, qui « racontent une histoire » en usant de prouesses et d'animaux. Ainsi en est-il de la pantomime de cirque, « théâtre à grand spectacle où la parole joue un rôle plus ou moins important » (Auguet, 1974 : 95), avec des décors somptueux et des centaines de figurants. D'abord utilisée pour « étoffer » un numéro, puis allongée au point de devenir un spectacle autonome, elle tire ses sujets de grandes pièces dont on n'a gardé que la trame (*Macbeth* au Cirque Olympique en 1817), ou bien de l'histoire antique (*Néron* à l'hippodrome de l'Alma en 1891), française (*Austerlitz* au Cirque Olympique en 1837), ou encore coloniale (*Le Lion du désert* au Cirque Olympique en 1839). L'exemple de la pantomime de cirque montre bien que la « théâtralité » n'est pas une caractéristique propre au cirque contemporain, et que ce qui le différencie du cirque « traditionnel » réside moins dans la théâtralité en soi que dans la forme que celle-ci prend, à savoir sa dramaturgie (éloignée autant de la linéarité narrative pantomimique que de la suite de numéros hétérogènes du cirque originel).

Parce que le cirque ne répugne pas à l'hybridation, parce que sa structure séquentielle est facilement transformable, parce que les nombreuses disciplines qui le constituent s'intègrent aisément dans d'autres dramaturgies, il a constitué un sujet de réflexion et un moteur d'innovation pour les metteurs en scène et hommes de théâtre du XX^e siècle. Thématisé dans les pièces, le cirque y représentait un univers

fantasmagique, héritier des saltimbanques et de la foire, un art frère « mineur » et exotique qui mêlait la beauté et le sordide (ce dont témoigne *Lulu*, de Wedekind). Par ailleurs, les metteurs en scène ont fréquemment érigé les circassiens en modèle éthique pour l'acteur, dans la mesure où leur art reposait autant sur l'exercice et la discipline que sur le talent : Meyerhold voyait dans leur prouesse physique une image idéale de l'audace artistique ; Copeau invitait Paul Fratellini à son école du Vieux-Colombier pour donner au jeu de ses comédiens une dimension corporelle et les mettre « en humeur d'invention ». Mais les avant-gardes des années 1920 ont surtout cherché dans le cirque une manière de subvertir et de réinventer le théâtre, de lui proposer des formes nouvelles, des dramaturgies différentes. Le cirque bousculait alors la forme dramatique elle-même, offrait la possibilité de transformer le théâtre, de briser la pièce bien faite, en offrant des petites formes audacieuses, sans dialogue ou presque, qui constituaient un défi à la réalisation, à la manière des pantomimes futuristes ou de *Parade* de Jean Cocteau, « ballet réaliste » de 1917, avec les décors de Pablo Picasso et la musique d'Erik Satie, mettant en scène un prestidigitateur et des acrobates. Ces dramaturgies inédites avaient pour but essentiel de ranimer le public trop passif, de provoquer chez lui les émotions fortes d'un spectateur de cirque, que Cocteau commentait en ces termes : « Le cirque est le seul endroit où j'entende des gens hurler de rire, où le rire amène des syncopes. On imagine que jadis, le théâtre tragique devait avoir un relief aussi fort et qu'on y hurlait de peur, que les femmes s'y trouvaient mal » (1927 : 284). Attrait pour le saltimbanque, retour au corps, dramaturgie nouvelle générant un autre rapport au public, sont autant de centres d'intérêts qui peuvent caractériser non seulement les avant-gardes de l'entre-deux-guerres, mais aussi les mouvements qui ont agité les arts du spectacle dans les années 1970. À cet égard, on peut estimer que le nouveau cirque fut autant, voire plus, une réponse aux questions qui ont bouleversé le théâtre après 1968 qu'à la crise du cirque traditionnel (des années 1950-1970). Les acteurs venaient d'ailleurs bien souvent du théâtre de rue : ainsi, Christian Taguet avait collaboré avec Jérôme Savary avant de se lancer dans *Le Puits aux Images*, puis de monter le *Cirque Baroque* ; Jean-Christophe Hervéet, comédien, s'associait à Régine Hamelin, trapéziste, pour fonder le *Cirque du Docteur Paradi*. Bernard Kudlak, directeur du *Cirque Plume*, rappelait encore récemment les débuts de la compagnie, faisant alternativement référence au cirque et au théâtre :

Notre histoire, c'est d'abord l'envie de faire du théâtre pour un large public et surtout pas dans des lieux officiels [...] On réinventait les saltimbanques [...] Le rapport frontal [...] offre la plus grande possibilité d'expression... On réinvente le théâtre, peut-être [...] Le cirque est devenu un art d'expression, un répertoire et un art créateur, et c'est reconnu comme ça (1998 : 52-53).

Ce qui distingue la génération du nouveau cirque de celle du cirque contemporain sur le plan esthétique réside peut-être dans ce rapport à leur art : la première s'est tournée vers le cirque parce qu'il offrait un formidable matériau pour l'expression artistique du monde, la deuxième travaille sans doute plus sur la forme circassienne en tant que telle. Mais pour les deux la théâtralité fait partie intégrante du cirque, dans la mesure où celui-ci est un art du spectacle avant d'être une technique. « Entendons-nous bien : le cirque n'est ni plus ni moins théâtral que la danse, ou d'autres spectacles [...]. Que le mot « théâtralité » soit forgé sur celui de théâtre n'implique pas qu'il s'y réduise » (Guy, 1998 : 35). Le débat d'étiquette, de classification des genres, est d'ailleurs dépassé pour un certain nombre d'entre eux.

Il reste enfin à faire le tableau de cette dramaturgie nouvelle, puisque le terme de théâtralité ne suffit pas à la définir. Si l'on envisage la dramaturgie du point de vue de l'œuvre en gestation, l'acte artistique apparaît d'emblée comme le présupposé de la démarche néo-circassienne ; voilà qui évoque les origines de la mise en scène, née avec la volonté de faire œuvre et de rompre avec le seul divertissement spectaculaire. Et, de la même manière qu'aux débuts du théâtre d'art, une attention est portée à ce qu'on pourrait nommer l'« ensemble ». L'ensemble, c'est avant tout le collectif, fondé sur un travail de groupe et non sur la starisation individuelle d'une tête d'affiche (qu'il s'agisse de Sarah Bernhardt ou d'Enrico Rastelli). Cette attention portée au collectif est liée, dans le nouveau cirque, à une idéologie communautaire postsoixante-huitarde, et parfois, dans le cirque contemporain, à un esprit de promotion (les compagnies Anomalie et le Cirque Désaccordé se sont constituées à l'issue d'années d'apprentissage en commun dans le cadre du Centre national des arts du cirque). L'ensemble, c'est aussi le spectacle : non pas une suite de numéros déjà prêts et élaborés par des individus, mais le déroulement de séquences ayant une certaine unité thématique ou esthétique. Contrairement à ce qui est parfois dit, la présence d'un « fil narratif » ou d'une « histoire racontée » est rare dans le cirque contemporain ; même lorsqu'il s'agit de spectacles inspirés d'ouvrages littéraires, l'adaptation en est libre et ne retrace pas l'intrigue de l'œuvre écrite, mais évoque plutôt un univers, comme dans *Filao*, où les Colporteurs s'interrogeaient sur *Le baron perché* d'Italo Calvino, à partir du fil et des arts aériens. Le metteur en scène/metteur en piste, parfois issu de la danse ou du théâtre, est là pour coordonner ces propositions du collectif, et non pour imposer une vision préexistante au travail commun. Ainsi, la mise en scène de *ChieN crU*, par la compagnie Cahin Caha, est signée du « collectif, aidé de Gulko » (acrobate de la troupe). On pourrait d'ailleurs s'interroger sur la question du « chœur » dans le cirque actuel, terme à l'origine de ceux de « choralité » (employé dans le théâtre) et de « chorégraphie » (lié à la danse), et qui évoque aussi bien le mouvement dansant que le groupe, d'où se détache parfois une individualité (le coryphée), qui mène l'ensemble pendant un

moment pour se fondre de nouveau en lui. La choralité est un enjeu pour le théâtre contemporain qui a remis en question le « personnage », tout comme la notion de chorégraphie fut l'un des concepts fondateurs de la danse contemporaine. Selon Henry Thétard (1947), historien du cirque, le chœur était incarné dans le cirque traditionnel par la « barrière » : les artistes, lorsqu'ils n'effectuaient pas leurs numéros, se postaient à l'entrée du cirque, pour donner des coups de main, ranger et monter le matériel, prêts à réagir en cas de problème. En outre, les circassiens constituant la barrière faisaient aussi figure de spectateurs internes, connaisseurs du danger, qui alertent le public en cas de péril, exacerbant ainsi ses émotions. Le cirque contemporain reprend en quelque sorte cette fonction ancienne en la transformant : l'artiste polyvalent, parfois machiniste, parfois musicien, parfois spectateur, est souvent en piste, et ne cesse que rarement de participer au spectacle, même lorsqu'il n'est pas au centre des regards. D'ailleurs, la notion de personnage a souvent été attribuée aux circassiens contemporains, mais il conviendrait sans doute de la nuancer : si certains spectacles montrent réellement des « personnages » (comme le Cirque Baroque, qui emploie le masque et le costume pour créer une individualité différente de celle de l'artiste), d'autres travaillent plus sur la personnalité de l'artiste en piste, l'exposant et la grossissant dans un processus d'autofictionnalisation. C'est ainsi que les acteurs de *C'est pour toi que je fais ça* ou de *Et après on verra bien* s'appellent par leur véritable prénom pendant le spectacle, ou que Jean-Paul Lefeuvre déclare au sujet de *Que-Cir-Que* : « Nous sommes sauvages, dans le sens où ce que nous racontons ne nous est pas extérieur [...] nous travaillons sur nous-mêmes, avec nos sentiments, nos faiblesses, nos propres émotions » (1998 : 91).

Du spectacle en gestation au spectacle vu par les spectateurs, il n'y a qu'un pas. L'un des signes évidents de la réflexion artistique dans le cirque contemporain réside, pour le spectateur, dans la mise en abîme et l'autoréférentialité. Le cirque se réfléchit et réfléchit sur ses fondements et sur son histoire, de façon citationnelle, structurelle, thématique et idéologique. La référence citationnelle repose sur la reprise d'un élément gestuel ou visuel (costumes, décors) de l'ancien cirque : sa forme la plus répandue est la forme parodique, qui consiste à imiter un numéro de cirque traditionnel pour le tourner en dérision. La parodie a toujours existé au cirque, dès ses origines équestres, où les ancêtres du clown reproduisaient les figures des écuyers en les ratant et en tombant, ce qui valorisait le numéro parodié par le jeu du double dégradé, et permettait de détendre le public. Mais la parodie du cirque contemporain est bien souvent polémique et tend à ridiculiser certaines caractéristiques du cirque traditionnel : des assistantes inutiles, au sourire stéréotypé, accompagnent le jongleur ou le magicien, tandis que de faux numéros de domptage transforment les acrobates en animaux martyrisés ou impossibles à maîtriser... On pourrait presque avancer que ce qui était un véritable « manifeste » aux débuts du nouveau cirque

(comme *No animo mas anima* du Cirque Plume l'a été quant au refus de recourir à des animaux) est maintenant devenu un lieu commun du cirque contemporain, et un procédé facile. Plus intéressante, l'autoréférentialité structurelle consiste à réinventer et à transformer les lieux du cirque traditionnel, à savoir le chapiteau et la piste : Johann Le Guillerm, seul en piste dans *Où ça ?*, transforme le chapiteau en espace intime ; alors que les Arts Sauts ont fait construire la « Bulle », structure dans laquelle le public allongé sur des transats suit un spectacle entièrement aérien. L'autoréférentialité peut aussi apparaître de façon thématique, sous la forme d'un motif : c'est ainsi que bon nombre de caractéristiques inhérentes au cirque traditionnel (la mort violente en piste, l'itinérance, l'anormalité, etc.) sont évoquées en mots ou en images au sein même du spectacle. La mort est distancée par les apparitions de marionnettes ou de mannequins, comme chez les Nouveaux Nez qui ont tous un double de chiffon ; l'itinérance, fantasmée dans le *Cri du caméléon* où l'escargot porte une valise en guise de coquille, se trouve remise en question dans *Voir plus haut* par le « chœur du départ arrêté », qui répète « Allons-y » en piétinant sur place, tandis que les personnages de *C'est pour toi que je fais ça* rêvent d'un ailleurs impossible à atteindre. Enfin, l'autoréférentialité est idéologique : de la même manière que le théâtre rejoue sans cesse les enjeux de la cité, le cirque semble avoir la fonction d'interroger la norme sociale (M. Loyal et l'Auguste), sexuelle (femmes à barbes), naturelle (phénomènes, animaux exotiques) : l'acrobate n'est-il pas, étymologiquement, celui qui « marche sur des extrémités », c'est-à-dire différemment des autres ? L'artiste de cirque contemporain condense toutes ces images par les multiples métamorphoses qu'il fait subir à son corps : il est à la fois surhumain (capable d'exploits inédits) et infrahumain (monstre, animal). C'est ainsi que Johann Le Guillerm multiplie ses entrées en piste, tour à tour Œdipe aux yeux crevés, figure christique portant sa croix, cancre sur sa chaise, lion affamé dévorant le public...

L'autoréférentialité implique aussi le questionnement des fondamentaux du cirque, et notamment de la prouesse, notion commune à toutes les disciplines circassiennes. De même que, dans le théâtre, les années 1920 et 1970 ont procédé à une réévaluation du corps par rapport au texte, jusque-là considéré comme étant la matière « noble » du spectacle, de même le cirque contemporain a interrogé la prouesse. Celle-ci était auparavant l'élément représentatif du cirque, et celui à partir duquel tout le spectacle s'ordonnait : la musique vivante, par exemple, était subordonnée à la réalisation de la prouesse (dramatisation des moments les plus forts, reprise des notes en cas d'échec, afin de permettre à l'artiste de recommencer sa figure et de la réussir). Aujourd'hui on peut avancer que les autres éléments du spectacle (musique, lumière, ordonnancement de l'ensemble) ne lui sont plus soumis, et que le cirque est passé de la performance sportive à la performance artistique.

Quoique la prouesse demeure un élément définitoire, elle n'est plus traitée sur le seul mode de l'admiration, et passe plutôt par l'exhibition de l'effort, la dérision de l'exploit physique ou le ratage. Ainsi, certains artistes comme Stéphane Ricordel, porteur aux Arts Sauts, trouvent la monstration de la transpiration et de la douleur aussi intéressante, sinon plus, que le corps magnifié par la distance. Bien que l'échec face à la prouesse soit encore, pour les circassiens contemporains, fortement empreint de culpabilité (si l'on en croit Philippe Goudard), d'autres attitudes se font jour : les figures ratées sont de moins en moins recommencées, afin de ne pas rompre la continuité du spectacle. La chute est d'ailleurs souvent thématisée dans les spectacles de cirque : les Arts Sauts saluent en effectuant un ultime saut de l'ange dans les filets ; *4 ou qu'on en finisse*, de la Compagnie Jérôme Thomas, s'achève par une pluie de balles tombées des cintres, illustration scénique des convictions de son metteur en scène : « Un jongleur qui ne fait pas tomber une seule balle par terre pendant son spectacle n'est pas un bon jongleur. C'est qu'il assure. Il refuse le risque. Faut pas assurer » (Thomas, 1997 : V). Parfois accepté, le ratage est aussi « joué » dans le cirque contemporain : dans le cirque traditionnel, il arrivait à l'acrobate de « chiquer un ratage » pour dramatiser la difficulté d'une prouesse et la faire d'autant mieux admirer au deuxième essai ; dans le cirque contemporain, le jeu avec le ratage relève d'une esthétique de la dérision ou de la maladresse complice avec le public. Ainsi un circassien peut-il, au milieu d'une série de prouesses successives, faire un geste totalement facile et banal, voire ridicule, qu'il fait passer pour une prouesse sous les sourires ironiques des spectateurs. Ainsi peut-il, après avoir montré son habileté par une suite de figures difficiles, témoigner d'une maladresse énorme pour accomplir un acte basique (Johann Le Guillerm cherchant à souffler une bougie et se tenant trop loin pour y parvenir, ou Jean-Paul Lefeuvre n'arrivant pas à attraper une serviette pourtant à sa portée). L'exhibition de l'effort, le ratage ou la dérision sont autant de signes d'un même questionnement sur les limites du corps, ses défaillances et ses résistances. La glorification de la maîtrise humaine n'est pas du goût du cirque contemporain, pour lequel faire l'ange n'a de sens que si on fait aussi la bête.

Le cirque contemporain, nouveau-né des arts du spectacle, a sans doute hérité des préoccupations dramaturgiques du théâtre et de la danse, qui ont sauté le pas de la modernité un siècle ou un demi-siècle avant lui. Refus d'un certain spectaculaire, distance vis-à-vis du personnage de l'acrobate, cohérence fragmentée du spectacle permettent de dresser un trait d'union entre ces arts qui déteignent régulièrement les uns sur les autres et s'informent. Mais dès à présent, c'est le souffle du cirque qui déstabilise le théâtre et le fait vaciller, en lui reposant les questions fondamentales du rythme, du corps et de la dérision vis-à-vis de sa pratique artistique. En cela, le circassien contemporain perpétue le « portrait de l'artiste

en saltimbanque », selon l'expression de Jean Starobinski, où « la critique de l'honorabilité bourgeoise » se double d'une « autocritique dirigée contre la vocation esthétique elle-même » (1970 : 9-10). Et les spectateurs de plus en plus nombreux du cirque contemporain, qui bien souvent proviennent des rangs des amateurs de théâtre, ne s'y trompent pas.

Au-delà des options esthétiques qui les différencient, les compagnies et les spectacles de cirque contemporain possèdent des caractéristiques dramaturgiques communes, qui dépassent la simple théâtralité. Cette dramaturgie, signe d'une démarche artistique, est fondée sur la cohérence fragmentaire du spectacle, le travail d'une équipe et l'introduction d'un metteur en piste, parfois collectif, pour coordonner l'ensemble. Le cirque réfléchit sur lui-même, soit en citant ses origines, soit en opérant une transformation et une réévaluation de ses éléments fondateurs : éléments thématiques (l'itinérance, la monstruosité) réintroduits au sein du spectacle ; éléments idéologiques, comme l'interrogation de la norme physique ou sociale ; éléments structurels, comme le chapiteau ou le cercle. La prouesse, fondement même du cirque, se voit ainsi à la fois exhibée et tournée en dérision dans le même geste.

Even though contemporary circuses have different aesthetic approaches, it is possible to define their common characteristics concerning dramaturgy (i.e the composition of their performances). This dramaturgy, which is not reduced to theatricality, is the sign of an artistic concern; it is based on fragmentary coherence, teamwork, and the introduction of a director—a collective one sometimes—in charge of the co-ordination of the show. Circus reflects on itself, by mentioning its history, or by transforming and re-evaluating its original elements: subjects (such as travelling or freakiness) are introduced in performances, as well as ideological elements like the questioning of human and social standards, or structural elements like the circle or the tent. Feat, which is the basis of circus, is by the same movement exhibited and mocked.

Ariane Martinez, agrégée de Lettres modernes, est actuellement allocataire-monitrice et doctorante à l'Institut d'études théâtrales de Paris III. Sur le cirque, elle a écrit en 1998 une maîtrise intitulée « La théâtralité dans le cirque contemporain », et publié : « L'acteur de cirque contemporain, ou comment dé-figurer le personnage », dans les actes du colloque Figures de l'acteur organisé par les journées de l'ASSIC (23-25 mai 2002), ainsi que « Bousculer le théâtre », entretien avec Guy Allouche publié dans « Le cirque et les arts », hors-série de Beaux-Arts magazine, juillet 2002.

Bibliographie

- AMIARD-CHEVREL, Claudine (dir.) (1983), *Du cirque au théâtre*, Lausanne, L'Âge d'homme.
- AUGUET, Roland (1974), *Histoire et légende du cirque*, Paris, Flammarion.
- COCTEAU, Jean (1927), « L'école du cirque », dans *Les peintres du cirque*, catalogue de l'exposition tenue au Cirque d'hiver, cité par Brigitte BORSARO (1995), « Le théâtre de Jean Cocteau et l'esthétique du cirque et du music-hall », thèse de doctorat, Université Paul Valéry, Montpellier III (non publié, disponible à la Bibliothèque Gaston Baty de Paris III), annexes, vol. I, t. 2, p. 281-284.
- DORT, Bernard (1986), « L'état d'esprit dramaturgique », *Théâtre Public*, n° 67, p. 8-12.
- Les écritures artistiques, un regard sur le cirque* (1999), actes du séminaire tenu dans le cadre de CIRCA, à Auch, en novembre 1998, Châlons-en-Champagne, Centre national des arts du cirque.
- GUY, Jean-Michel (1998), « La transfiguration du cirque », *Théâtre Aujourd'hui* n° 7, « Le cirque contemporain, la piste et la scène », Paris, CNDP/MNERT/Ministère de la culture et de la communication, p. 26-51.
- GUY, Jean-Michel (dir.) (2001), *Avant-garde, cirque, les arts de la piste en révolution*, Paris, Autrement.
- JACOB, Pascal (1998), « Pistes et plateaux, l'art de la métamorphose », *Théâtre Aujourd'hui* n° 7, « Le cirque contemporain, la piste et la scène », Paris, CNDP/MNERT/Ministère de la culture et de la communication, p. 10-25.
- KUDLAK, Bernard (1998), entretien réalisé par Michel Fournier et Marc Moreigne, *Théâtre Aujourd'hui* n° 7, « Le cirque contemporain, la piste et la scène », Paris, CNDP/MNERT/Ministère de la culture et de la communication, p. 52-54.
- LACHAUD, Jean-Marc (1999), « Du cirque et des autres arts, la question du mélange », *Art Press*, numéro spécial « Le cirque au-delà du cercle », n° 20, p. 10-15.
- LEFEUVRE, Jean-Paul (1998), « Que-Cir-Que », *Théâtre Aujourd'hui* n° 7, « Le cirque contemporain, la piste et la scène », Paris, CNDP/MNERT/Ministère de la culture et de la communication, p. 91.
- PAVIS, Patrice (1996), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod.
- PIEMME, Jean-Marie (1984), « Constitution d'un point de vue dramaturgique », *Alternatives théâtrales*, « Le souffleur inquiet : essais sur le théâtre », n° 20-21, p. 61-64.
- STAROBINSKI, Jean (1970), *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, A. Skira.
- SYNDICAT DES NOUVELLES FORMES DES ARTS DU CIRQUE (1998), « Communiqué », *Arts de la piste*, n° 10 (juin), p. 46.
- THÉTARD, Henry (1947), *La merveilleuse histoire du cirque*, Paris, Prisma.
- THOMAS, Jérôme (1997), « Figure imposée. Balles en transe », propos recueillis par François Devinat, *Libération*, 6 décembre, p. V.
- WALLON, Emmanuel (dir.) (2002), *Le cirque au risque de l'art*, Arles, Actes Sud-Papiers.

Julie Boudreault

Quelques rapports entre le théâtre et le cirque au Québec

Depuis plusieurs décennies, voire quelques siècles, les arts de la scène et les arts de la piste se côtoient au Québec. Dès 1765, « [l]e Sieur PIERRE CHARTIER, et sa Troupe Comédienne, se propos[ait] de donner au Public [...] une Pièce de COMÉDIE, intitulée *Le FESTIN de PIERRE*, suivie de plusieurs Tours d'Équilibre » (*La Gazette de Québec*, 11 avril, p. 3). En 1805 des culbutes aériennes étaient également offertes après la représentation d'une tragédie (*La Gazette de Montréal*, 8 juillet, p. 4). Cette proximité entre le théâtre et le cirque fit en sorte que les deux genres artistiques en vinrent à se contaminer. Ainsi, en 1830, on annonçait dans *The Quebec Mercury* : « Cirque et théâtre [...] – Une variété de performances équestres et théâtrales¹ » (24 août, p. 455). Quelques mois plus tard, le Théâtre Royal de Montréal soulignait à son tour, que « [l]es chevaux du cirque paraîtr[ai]ent sur le théâtre » (*La Minerve*, 11 novembre 1830, p. 3). C'est donc dire qu'au Québec les rapports entre le théâtre et le cirque ne datent pas d'hier. Ils remontent au moins au XVIII^e siècle, c'est-à-dire au temps où la symbiose de la scène et de la piste favorisait déjà la création de spectacles hybrides dont il sera question dans cet article.

De tels spectacles, qui abattent les frontières entre les genres, font aujourd'hui la gloire des troupes de la nouvelle génération. Après avoir remonté le temps, je passerai donc à l'époque actuelle pour constater que les troupes québécoises contemporaines recommencent à étudier les ressources de l'espace frontal, ou reviennent carrément à la cohabitation de la scène et de la piste créant de la sorte,

1. « CIRCUS & THEATRE [...] – A variety of Equestrian and Stage Performances ». Je traduis, ici et ailleurs.

elles aussi, des spectacles métissés que je comparerai aux pantomimes des cirques d'autrefois. Je ferai par conséquent quelques sauts dans le temps et dans le texte pour mieux démontrer que les nouveaux cirques québécois ont fait, sans vraiment le savoir, un pas en arrière pour mieux bondir vers l'avant.

La cohabitation de la scène et de la piste au Bas-Canada

L'histoire du cirque au Québec commence officiellement avec la venue de John Bill Ricketts à Montréal, en 1797, et à Québec, en 1798. Ricketts était un ancien élève de l'écuyer Charles Hughes, reconnu pour avoir fait construire à Londres, en 1782, le Royal Circus, un établissement dont l'architecture avait la particularité de permettre le métissage des genres. En effet, 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 [...] C'était, en somme, un théâtre avec l'addition d'une piste sur l'emplacement du parterre » (Thétard, [1947] 1978 : 216). Avec cette aire de jeu hybride, Charles Hughes et son associé Charles Dibdin espéraient « donner une allure plus noble aux exhibitions équestres en les incluant dans un spectacle complet qui utiliserait les ressources du théâtre » (Jando, 1977 : 22).

Mais revenons à Ricketts. Il s'embarqua pour l'Amérique où il ouvrit plusieurs cirques dont l'Art Pantheon, à Philadelphie, en 1795. Ce bâtiment, comme le Royal Circus de Londres, offrait un espace qui permettait le mélange des genres. « [C]'était une construction permanente, élégante, [qui] possédait, à part la piste, une scène sur laquelle on présentait des pantomimes, des ballets et des farces » (Saxon, 1977a : 352). Ricketts parcourut les États-Unis et y implanta le cirque. Par la suite, ses voyages le conduisirent jusqu'au Bas-Canada où il importa, d'abord à Montréal puis à Québec, sa conception inusitée des représentations. Lors de son premier séjour à Montréal, d'août 1797 à mai 1798, Ricketts commença par faire bâtir un cirque temporaire. Un des artistes qui travaillait pour lui, le comédien John Durang, écrivit dans ses mémoires que le cirque de Ricketts avait été « complété avec une piste, une scène, des loges et des écuries² » (1966 : 67). La piste devait surtout servir aux exercices équestres, tandis que la scène serait utilisée pour les pantomimes. Cette innovation de Ricketts obtint un tel succès qu'un édifice permanent en pierre, capable de recevoir le public à longueur d'année, remplaça plus tard le bâtiment temporaire.

Or, Ricketts ne fut pas le seul à exploiter la combinaison scène-piste au Québec. À la une du journal *The Montreal Herald*, le 5 mai 1824, MM. West et Blanchard informaient « les dames et les messieurs de Montréal et des alentours qu'en plus d'une piste, ils [avaient] érigé une élégante scène, avec de nouveaux décors, costumes,

2. « [I]t was completed with ring, stage, dressing room, and stables ».

etc.³ ». Ensuite « José Villalave, qui occupait en 1825 les crèneaux vacants de West et Blanchard, fut encouragé à reconstruire le vieux cirque [...] avec piste équestre et scène de théâtre » (Bourassa, 1993 : 30). Soulignons que West et Blanchard ont exploité plusieurs cirques au Québec. En 1824 ils en dirigeaient un à Montréal et un autre à Québec. On sait qu'ils ont fait construire celui de Québec suivant le modèle d'un cirque anglais. Lequel ? Il n'est pas difficile de le deviner, puisque l'établissement fut baptisé Royal Circus ! Semblable à celui de Londres, le Royal Circus de Québec possédait une scène et une piste, ce que confirme un article dans lequel on apprend que le plan du bâtiment incluait « une piste pour l'équitation et une scène pour les représentations théâtrales⁴ » (*The Quebec Mercury*, 10 juillet 1824, p. 331). C'est donc dire que les premiers spectacles de cirque au Québec amalgamaient les genres.

À mi-chemin entre le théâtre et le cirque

Lorsque Ricketts importa le cirque au Bas-Canada, ses productions comprenaient non seulement des exercices d'équitation, des tours de force et des performances acrobatiques, mais aussi des chansons et des danses. De plus, les représentations se concluaient presque toujours par une pantomime.

Tableau 1

Liste de pantomimes qui ont clôturé les représentations de Ricketts

Textes	Sources
The Millener's Shop	<i>La Gazette de Montréal</i> , 27 novembre 1797, p. 4.
Robinson Crusoe	<i>La Gazette de Montréal</i> , 18 décembre 1797, p. 4.
	<i>La Gazette de Montréal</i> , 25 décembre 1797, p. 4.
	<i>La Gazette de Montréal</i> , 1 ^{er} janvier 1798, p. 4.
	<i>La Gazette de Montréal</i> , 19 février 1798, p. 3.
L'Entre d'Enchantement	<i>La Gazette de Montréal</i> , 8 janvier 1798, p. 3.
Don Juan or the Libertine Destroyed	<i>La Gazette de Montréal</i> , 29 janvier 1798, p. 3.
	<i>La Gazette de Montréal</i> , 5 février 1798, p. 3.
The Voyageurs or Harlequin in Montreal	<i>La Gazette de Montréal</i> , 5 février 1798, p. 3.
The Death of Captain Cook	<i>La Gazette de Montréal</i> , 12 février 1798, p. 2.
	<i>La Gazette de Montréal</i> , 19 mars 1798, p. 3.
	<i>La Gazette de Québec</i> , 9 août 1798, p. 4.
Robinson Crusoe, or Harlequin Friday	<i>La Gazette de Québec</i> , 16 août 1798, p. 3.

3. « [...] the Ladies and Gentlemen of Montreal, and its vicinity, that in addition to the Circus, they have erected an elegant STAGE, with new Scenery, Dresses, etc. ».

4. « The plan will comprise a Circus for horsemanship, and a Stage for Dramatic Representations. »

À la différence de la pantomime de théâtre où les échanges verbaux sont pros-crits, la pantomime de cirque, elle, peut être chantée ou dialoguée ; elle peut être dansée ou nagée aussi, comme au théâtre cette fois. Elle varie du simple sketch à la pièce de cirque plus élaborée et donne lieu à des performances de la part des artistes. Il y a les pantomimes clownesques dont le récit comique fait appel à l'adresse des clowns ; les hippodrames ou mélodrames équestres qui comprennent une anecdote racontée par des voltigeurs à cheval ; les drames léonins dont le scénario amène le dompteur à faire face à ses fauves ; les gloires militaires qui reconstituent des batailles historiques et donnent lieu à des actes de bravoures ; les pantomimes nautiques qui sont des ballets théâtralisés exécutés dans des pistes emplies d'eau⁵, etc.

Toutes ces pantomimes font la liaison entre les exercices d'un même numéro, ou entre plusieurs numéros d'un même programme, en les intégrant dans une intrigue explicite ou non. Conçues pour étoffer les représentations, les pantomimes renforcent les actions des artistes et concourent à leur donner du sens. Les numéros, qui ne sont plus simplement juxtaposés, s'inscrivent dans un tout organisé et sont enrobés d'une mise en scène qui vise à maintenir l'intérêt des spectateurs.

Les directeurs des cirques traditionnels se sont longtemps concurrencés par la somptuosité de leurs pantomimes. Chacun voulait engager un nombre supérieur de vedettes, confectionner les costumes les plus attrayants, retenir les services des meilleurs compositeurs, chorégraphes, scénographes, éclairagistes... Monter des pantomimes pouvait coûter une fortune ! D'ailleurs serait-ce les sommes extravagantes que les pantomimes exigeaient qui obligèrent les cirques traditionnels à les abandonner peu à peu ? Selon A. H. Saxon, il n'en est rien. À ses yeux, les pantomimes ont progressivement disparu en même temps que disparaissait la combinaison scène-piste dans la seconde moitié du XIX^e siècle (1977b : 70). On apprend ici même, dans l'article de Caroline Hodak-Druel et Marius Kwint (p. 47-60), que d'anciennes lois forcèrent les cirques à renoncer à la scène.

Cela dit, en dépit du fait qu'elles aient connu une baisse de popularité durant un certain temps, les pantomimes ont, depuis l'avènement des nouveaux cirques, recommencé à avoir la cote⁶. Les pantomimes des nouveaux cirques ne viennent toutefois plus en fin de programme comme ce fut le cas au temps de Ricketts. Elles constituent maintenant toute la représentation. Autrement dit, les troupes de la génération montante transforment leurs spectacles entiers en pantomimes ou pièces de cirque. Pour ce faire, ils ont envisagé divers dispositifs scéniques, et la piste, que

5. Le spectacle «O» du Cirque du Soleil est une illustration moderne de ces pantomimes nautiques.

6. À la suite de ce nouvel engouement, les cirques traditionnels ont remis des pantomimes à l'affiche, en première ou en seconde partie de programme.

d'aucuns voulaient indispensable, leur est apparue comme une configuration possible parmi d'autres.

Choix scénographiques des nouveaux cirques québécois

Le rapport frontal est le plus rentable en termes artistiques, il nous offre la plus grande possibilité d'expression... On réinvente le théâtre, peut-être.

Bernard KUDLAK du Cirque Plume, *Théâtre Aujourd'hui*.

Depuis plus d'une vingtaine d'années, la nécessité de la piste⁷ est remise en cause par les néo-saltimbanques qui explorent des dispositifs scéniques permettant nécessairement d'établir des rapports inédits entre les artistes et les spectateurs. Cette tendance à sortir de l'espace conventionnel pour tenter des expériences scénographiques se manifeste aussi chez certaines troupes de théâtre contemporaines qui veulent rompre avec la classique frontalité et jouer dans des espaces non théâtraux. Hangars, parcs, carrières, garages, wagons de métro et salles de cinéma ont bel et bien été investis par des comédiens depuis le début du xx^e siècle. Dans cette foulée, la piste a bien sûr été exploitée par des metteurs en scène pour lesquels elle a représenté la liberté. En 1910 la pièce *Oedipe Roi* n'a-t-elle pas été présentée au Cirque Schumann de Berlin ? En 1953 Jan Doat n'a-t-il pas offert *Le songe d'une nuit d'été* de Shakespeare au Cirque Medrano de Paris ? Plus tard, dans le même cirque, Ariane Mnouchkine n'a-t-elle pas monté *La cuisine* d'Arnold Wesker ?

Après le théâtre qui a mené et mène encore ses propres recherches sur l'espace, c'est donc au tour du cirque de le faire. Certes, des espaces non conventionnels ont déjà été utilisés par des artistes de cirque. Le Nouveau Cirque de Paris, inauguré en 1886, et le Circuspalast de Berlin, datant de 1895, étaient tous deux équipés d'une piste nautique. Dans le même esprit, le jumelage de la scène et de la piste a été envisagé à plusieurs reprises, et ce dans divers pays. En Angleterre, outre le Royal Circus, le Royal Amphitheatre of Arts était équipé d'une scène et d'une piste. En France, l'Amphithéâtre Franconi et le Cirque Olympique ont fait de même. Aux États-Unis, nous l'avons vu, l'Art Pantheon possédait une aire de jeu mixte.

En Europe, comme aux États-Unis, l'abandon total de la scène s'est fait progressivement, dans la seconde moitié du xix^e siècle, alors que se répandait l'idée d'un cirque pur, c'est-à-dire ne contenant que des éléments qui lui étaient propres. Quant à la piste, relevant du cirque depuis l'Antiquité, elle se maintint comme l'espace caractéristique du genre. Toutes les autres propositions relatives à l'espace furent rejetées par la suite. Les nouveaux cirques, décidés à reprendre les

7. Celle du chapiteau l'est d'ailleurs aussi puisque les nouveaux cirques l'abandonnent souvent, ou lui donnent une forme inusitée : à preuve, la cage à oiseaux de la Volière Dromesko, le chapiteau de cordes d'Archaos, la toile à l'apparence d'une bulle des Arts Sauts et quelques tentes à l'allure indescrivable du Cirque du Soleil.

expérimentations sur ce chapitre, ont vu le jour en réaction à cette pause dans la créativité, sans doute due à une conception trop figée de la tradition. Certains de leurs choix scénographiques en témoignent.

Beaucoup de nouveaux cirques montrent leurs spectacles sur les scènes des théâtres⁸, par exemple. C'est le cas au Québec du Cirque Éloize, qui a été fondé aux Îles-de-la-Madeleine en 1991, et du Cirque Éos, qui a commencé ses activités à Québec en 1998. Plusieurs raisons ont motivé ces deux compagnies, pour ne nommer qu'elles, à jouer dans des théâtres. D'abord, il faut savoir que la majorité des jeunes troupes n'ont pas, au départ, les moyens d'acheter un chapiteau. Afin de limiter les risques financiers, elles négocient avec des salles qui achètent leurs spectacles et auxquelles revient la responsabilité de les diffuser. Dès lors, si l'affaire tourne mal, les troupes, déjà vulnérables, n'ont pas à absorber seules les pertes subies. Toutefois, dans le cas contraire, elles réduisent leurs recettes. Tel est le prix à payer pour assurer leur avenir. Dans les salles de théâtre, les cirques comme Éloize et Éos peuvent également se servir de tout le matériel technique (projecteurs, consoles, etc.) qui est mis à leur disposition. Partant, les artistes voyagent avec un minimum d'équipement. Leurs spectacles passe-partout sont conçus pour s'adapter aux salles où les artistes font escale.

De surcroît, ce qui motive les nouveaux cirques québécois à jouer sur les scènes des théâtres est leur désir d'offrir leurs productions à l'appréciation du plus grand nombre. En effet, puisque la majorité des villes dans le monde possèdent des théâtres, les troupes peuvent aller à peu près partout. Et parce que des mégacirques ne visitent pas les municipalités sans endroit stratégique pour ériger leur chapiteau ou sans bassin de population suffisant pour générer les revenus qui couvriront leurs frais de déplacement et de séjour, ils laissent le champ libre à d'autres cirques, comme Éloize et Éos, qui savent profiter des marchés encore non entièrement exploités. Saisir ainsi les occasions et jouer sur les scènes à l'italienne de la plupart des théâtres permet aux jeunes troupes de progresser, mieux de prospérer, sans risquer de rivaliser avec une puissante multinationale comme le Cirque du Soleil.

Mais à partir du moment où le public et les artistes se trouvent face à face, faut-il en déduire que le cirque n'existe plus ? Le terme cirque ne vient-il pas du latin *circus* qui signifie cercle ? Quand on en fait la remarque aux néo-saltimbanques, ils répondent que, pour eux, le cirque est moins une aire de jeu circonscrite qu'une pratique artistique multidisciplinaire. D'ailleurs, une troupe nouveau genre qui

8. Notons que celui que les historiens considèrent comme le premier entrepreneur de cirque né au Québec est Louis Cyr, l'homme fort qui se produisait régulièrement dans des théâtres.

parvient à acheter un chapiteau n'opte pas obligatoirement pour la piste. Prenons l'exemple du Cirque Éos. Celui-ci a commencé à donner son spectacle *Imaginaire* en 1998. Durant trois années, il a voyagé de théâtre en théâtre, entre autres lieux d'accueil. Puis, en 2001, il a acquis un chapiteau à grand frais. Pourtant, les artistes ont persisté à ne pas jouer avec du public installé sur tous les côtés. De plus, un rideau de scène servait de toile de fond. Lors d'une entrevue, le 8 août 2001, Michel Rousseau, président fondateur et actuel directeur artistique du Cirque Éos, a expliqué pourquoi il en était ainsi :

Nous n'avions pas les moyens de jouer sous chapiteau au début. Alors, quand on a monté le spectacle, on l'a conçu pour être présenté dans des théâtres. Le rideau rappelle ces salles où nous avons joué et constitue un élément de décor commode et peu coûteux : voilà pourquoi nous l'avons gardé. Toutefois, pratiquer notre métier sous chapiteau était un but que nous voulions atteindre. Le plus merveilleux est que nous y sommes parvenus. Les artistes sont tout à fait capables de jouer en rond, mais notre expérience nous a démontré qu'il était préférable de jouer de face ou sur trois côtés, car nous savons que voir un même numéro dans un sens ou dans l'autre ce n'est pas pareil. Pour cette raison, nous faisons souvent pivoter les appareils, comme la bascule, pour permettre aux spectateurs de voir le numéro selon différents points de vue.

Dans tous les ouvrages sur l'histoire du cirque, il est écrit que l'espace circulaire est le plus approprié pour les numéros de cirque. La piste européenne traditionnelle de 13 mètres de diamètre, notamment, répondrait mieux aux exigences d'un spectacle principalement équestre. Dans une telle dimension, la distance entre le dresseur – qui se trouve au centre de la piste – et ses chevaux qui longent la banquette⁹ serait égale à la longueur du fouet avec lequel l'artiste dirige ses bêtes. Quant à l'espace traditionnel américain, constitué de trois pistes rondes encerclées d'une arène ovale, il aurait aussi sa raison d'être. Si après plusieurs jours de voyage, les premières troupes américaines parvenaient enfin à bon port, mais que le mauvais temps retenait les gens à la maison, elles rencontraient de sérieuses difficultés financières. Pour éviter la faillite et se garantir d'excellentes recettes lors des beaux jours, un des moyens qu'elles ont trouvé est d'augmenter le nombre des spectateurs. Du petit chapiteau à un mât, les cirques américains sont donc passés aux immenses tentes à plusieurs mâts pouvant contenir des milliers de spectateurs. Cependant, il ne suffisait pas d'agrandir le chapiteau. Il fallait aussi concevoir une aire de jeu susceptible de permettre à chaque spectateur de voir les numéros. C'est pourquoi Phineas Taylor Barnum et James Anthony Bailey imaginèrent une gigantesque ellipse contenant trois pistes rondes.

9. Nom que l'on donne au remblai qui trace le contour de la piste.

Mai les nouveaux cirques n'ont pour la plupart pas de chevaux¹⁰, la piste de 13 mètres de diamètre ne leur est donc pas indispensable. Quant à l'arène des Américains, elle n'a pas davantage été retenue par les jeunes troupes puisque, dans une aire de jeu aussi colossale, le public ne sait plus où regarder et ressent de l'insatisfaction. Sans compter qu'un spectacle réalisé dans un espace de cette ampleur demande une infrastructure sophistiquée et commande des investissements trop importants. Bref, parce que les espaces traditionnels du cirque en Occident ne conviennent pas parfaitement aux spectacles et au budget des cirques contemporains, ces derniers ont entrepris de présenter leurs spectacles dans des espaces plus appropriés.

Du reste, ceux qui ont déjà assisté à un spectacle de cirque savent qu'il est faux de croire que tous les spectateurs assis autour de la piste voient les performances des artistes avec la même intensité, peu importe leur position dans les gradins. Contrairement à ce qu'en pense un puriste comme Paul Adrian, certaines disciplines sont parfois désavantagées par la circularité. Le trapèze volant, notamment, gagne beaucoup à être vu de côté. Les nouveaux cirques l'ayant compris, adaptent le contenu de leurs spectacles aux salles qui les reçoivent ou cherchent l'espace qui est le plus conforme à leurs attentes. Parmi ces attentes, il y a, de l'avis d'Ernest Albrecht (1995), auteur de l'ouvrage *The New American Circus*, celle de redorer l'image du cirque, dont la réputation était ternie depuis plusieurs années, en empruntant au théâtre historiquement considéré comme plus *noble*.

Enfin, une dernière raison qui motive les artistes des nouveaux cirques à étudier les ressources de l'espace frontal est leur désir d'essayer différentes aires de jeu. C'est du moins ce qui a poussé Michel Crête, qui fut longtemps le scénographe officiel du Cirque du Soleil, à concevoir, pour la première fois en 1990, une scénographie incluant une scène et une piste. Son intention n'était pas alors de rappeler à la mémoire des gens un espace que l'histoire du cirque avait temporairement occulté, mais bien « de permettre de *nouvelles expériences* » (cité dans Boudreault, 1999 : 115), d'où sans doute le titre du spectacle cette année-là : *Nouvelle Expérience*. La scénographie de *Nouvelle Expérience* était destinée à mettre à l'épreuve les disciplines du cirque dans une aire de jeu métissée. Crête désirait qu'elle serve les artistes du Cirque du Soleil dans leur quête d'un spectacle réinventé. Et cette quête dure depuis 1990, puisque les scénographies de *Saltimbanco* (1992), d'*Alegria* (1994), de *Quidam* (1996) et de *Dralion*¹¹ (1999) recourent toutes à une scène annexée à la piste.

10. Au Québec, La Luna Caballera et Cheval-Théâtre se consacrent aux spectacles où les vedettes sont des chevaux.

11. Notons que Michel Crête n'a pas conçu la scénographie de *Dralion*. Par contre, la recherche qu'il a mise en place s'est poursuivie après son départ.

L'implantation d'un tel espace, que l'histoire du cirque au Québec avait déjà connu, a favorisé la création de spectacles à mi-chemin entre le théâtre et le cirque, comme en témoignent les productions du Cirque Éös.

Les spectacles du Cirque Éös

Michel Rousseau et Jocelyne Chouinard ont fondé le Cirque Éös en 1998. Malgré sa jeunesse, la troupe a déjà conquis le cœur des Européens et des Américains. Plusieurs de ses artistes ont même déjà gagné des prix dans des festivals de cirque internationaux¹². En pleine prospérité, le Cirque Éös ne cesse de voir son chiffre d'affaires croître¹³. Le nombre de ses représentations augmente continuellement. Son public s'élargit rapidement. De plus, l'entreprise embauche sans arrêt du personnel supplémentaire, à tel point qu'elle compte maintenant deux troupes : la première¹⁴ donne *Imaginaire*¹⁵ ; la seconde présente *Chapito*¹⁶. Nonobstant cette rapide expansion et la reconnaissance obtenue sur plus d'un continent, le Cirque Éös reste trop peu connu, surtout au Québec. Pour cette raison et parce que ses deux premiers spectacles constituent de bons exemples de pantomimes ou pièces de cirque, j'ai délibérément choisi de m'intéresser à lui (voir les tableaux, en annexe).

Penchons-nous d'abord sur son spectacle *Imaginaire*, conçu en 1998. Des concepteurs¹⁷ y ont travaillé en étroite collaboration, convaincus qu'il devait être ordonné de telle sorte que l'excitation demeure constante, que l'accent soit mis sur les moments forts, que les numéros cessent d'être considérés séparément. Évidemment, il existe plusieurs façons de susciter la cohésion entre les numéros. Dans ce spectacle, des personnages principaux et secondaires assurent les transitions, des chorégraphies enchaînées créent une continuité, l'absence de *blacks* d'éclairage entre les performances évitent les temps morts, et une trame narrative plus ou

12. Un groupe de jongleurs a remporté une médaille d'or et le prix du public lors du Festival de l'Association internationale des jongleurs, au Nevada, en 1998. La même année, deux numéros aériens ont décroché la médaille d'or et la médaille d'argent à La Piste aux espoirs, organisée en Belgique.

13. Celui-ci a connu une hausse de 31 % au cours de l'année 2000-2001 (source : Cirque Éös).

14. Elle est constituée principalement d'anciens élèves de l'École de cirque de Québec qui voulaient devenir des artistes de cirque, artistes qui comptent actuellement parmi les plus recherchés au Québec (Collectif, 2001 : 77).

15. J'ai assisté à ce spectacle à deux reprises : la première fois, en 1998, alors qu'il était présenté au Pavillon de la jeunesse, sur le site d'Expo Québec ; la seconde fois, en 2001, alors qu'il était donné sous un chapiteau érigé dans le stationnement des Galeries de la Capitale, à Québec toujours.

16. J'ai vu ce spectacle lors d'une répétition publique, le 31 janvier 2002.

17. Michel Rousseau (directeur artistique), Ghislain Turcotte (metteur en scène), Sylvie Plamondon (chorégraphe), Jean-Marc Saumier (compositeur), Luce Pelletier (conceptrice des costumes), Garry Bibeau (responsable des éclairages), Dominic Lacasse (chef entraîneur), Nathalie Simard (maquilleuse) et Sharon Scott (accessoiriste).

moins complexe transforme le spectacle en pantomime. Alors que des dramaturges et des metteurs en scène contemporains¹⁸ « choisissent de raconter par tableaux successifs, disjoints les uns des autres » (Ryngaert, 1993 : 67), les nouveaux cirques, eux, adoptent donc le récit, bien que celui-ci ne soit pas toujours accessible.

Dans le cas du spectacle *Imaginaire*, la trame narrative est, il est vrai, ténue et imprécise. La raison en est simple : le langage des nouveaux cirques, identique à celui de bon nombre d'artistes du xx^e siècle et du début du xxi^e siècle, est celui des images. Dès lors, il appartient au public de relever leur dénominateur commun afin de donner du sens à la représentation. La responsabilité du montage, comme on dit au cinéma, lui incombe. Évidemment, rien n'oblige le spectateur à accorder une signification à tous les éléments d'une représentation. Le principal est qu'il se laisse toucher par les performances des artistes qui interprètent un personnage. Dans *Imaginaire*, il y a par exemple la Grande dame qui règne sur l'univers chimérique du spectacle, le Grand mangeur de rêves qui engloutit les songes des enfants et Flédéliche qui doit abandonner ses illusions s'il veut devenir un adulte. Pendant qu'au Québec, un DynamO Théâtre et un Théâtre de l'Aubergine exploitent l'acrobatie et le jeu clownesque, le cirque nouveau, quant à lui, s'efforce de tirer profit du jeu théâtral pour dramatiser les numéros. Et qu'expriment les personnages des néo-saltimbanques ? Ce n'est pas toujours évident, mais peu importe. Comme le corroborait Michel Rousseau, lors d'une entrevue, le 8 août 2001 : « Avec *Imaginaire*, les spectateurs s'inventent leur propre histoire. Il y a de la place pour... l'imaginaire ».

Par contre, dans *Chapito*, le deuxième et dernier spectacle du Cirque Éos, le récit se veut plus explicite et intelligible. Œuvre de toute une équipe de concepteurs¹⁹, ce spectacle, créé en 2001, « raconte plus clairement une histoire », si l'on en croit Michel Rousseau qui la résume ainsi :

Il s'agit d'une sorte de légende que nous nous sommes inventée et qui porte sur le cirque traditionnel. Cette légende raconte qu'un chapiteau s'est affaissé à la suite d'un mauvais sort jeté par une sorcière. Le chef de piste, qui était un homme méchant, aurait pour sa part été transformé par notre sorcière en un personnage mi-homme, mi-oiseau. Son cirque traditionnel et ses vieux numéros ne reprendront vie qu'à l'arrivée d'acrobates contemporains.

18. Nicolas Foregger (1892-1939), un adepte du « théâtre-cirque », montait des pièces composées d'une suite de tableaux au début du siècle dernier. Depuis, de telles pièces à la structure morcelée ont été multipliées par des hommes de théâtre comme Robert Lepage ou Jean-Pierre Ronfard.

19. Michel Rousseau (idée originale), Richard Aubé (scénariste et metteur en scène), Sylvie Plamondon (directrice artistique et chorégraphe), Jean-Marc Saumier (compositeur et concepteur des décors), Martin Genest (directeur de jeu), Marie-Chantale Vaillancourt (conceptrice des costumes), Pierre Robitaille (créateur des marionnettes et des masques), Nathalie Simard (maquilleuse), Nyco Desmeules (éclairagiste), parmi d'autres.

Toute la mise en scène de *Chapito* fait référence à cette légende sur l'évolution du cirque. Voyons les décors : on se croirait dans un cimetière où gisent les ruines d'un cirque traditionnel. Des structures métalliques rappelant les mâts d'un chapiteau forment des croix et sont couvertes de lambeaux de filets comme ceux qui protègent les artistes en cas de chute. Quelques morceaux de banquette tracent partiellement la circonférence d'une piste. De plus, une gigantesque marionnette, figurant une toile de chapiteau, demeure immobile à l'arrière-plan. Au cours de la représentation, les morceaux de banquette se déplacent et reforment peu à peu – sans l'achever complètement cependant – le pourtour d'une piste. La toile-marionnette se redresse et commence une vie nouvelle. Le défunt cirque traditionnel ressuscite en somme lentement sous nos yeux.

Les productions des nouveaux cirques font ainsi souvent allusion à la tradition. *Chapito* est « un spectacle contemporain qui parle du cirque traditionnel », confirme Michel Rousseau. À la façon des comédiens contemporains, les artistes des nouveaux cirques, ouverts aux changements, réfléchissent sur leur pratique, et des traces de leur réflexion transparaissent dans leurs spectacles. Ce sont des méta-cirques, c'est-à-dire des cirques qui se questionnent sur le concept même de cirque. Le renouvellement de la tradition les préoccupent à un point tel qu'il devient fréquemment le thème principal de leurs représentations. Les membres du Cirque Éos se demanderaient-ils donc, dans *Chapito*, s'ils seront capables de conjurer le mauvais sort jeté au cirque traditionnel dont on prédisait la mort il n'y a pas si longtemps ? Si c'est le cas, un élément de réponse est peut-être donné dans le spectacle avec les morceaux de banquette qui ne compléteront jamais parfaitement le cercle d'une piste traditionnelle. D'une part, ce début de renaissance ne signifie-t-il pas qu'il reste encore beaucoup à faire pour donner un second souffle aux arts du cirque et que nous sommes encore en plein processus de création ? D'autre part, cette piste inachevée ne confirme-t-elle pas que les spectacles des nouveaux cirques conservent des traces de la tradition sans toutefois tenter de la reproduire entièrement ? Ce sont des interprétations possibles. Ce qui est certain, par contre, c'est que, consciemment ou non, les néo-saltimbanques québécois ont eu besoin de se réappropriier le passé, celui qui précède le cloisonnement des genres du théâtre et du cirque, pour aller de l'avant.

* * *

Au Québec les arts de la scène et les arts de la piste voisinent depuis le XVIII^e siècle. Lorsque Ricketts introduisit le cirque au Bas-Canada, ses spectacles intégraient des éléments théâtraux. Suivant son initiative, d'autres directeurs de cirque firent de même, tant et si bien qu'une « véritable synthèse du spectacle de

cirque et du spectacle théâtral [fut] effectuée par la troupe du cirque West et Blanchard en 1824-1825 » (Burger, 1974 : 308).

Les productions des troupes de la nouvelle génération, quoiqu'elles ne soient pas conventionnelles, ont conservé des traces de ce passé. Elles reviennent, entre autres, à la combinaison scène-piste et tissent tellement de fils entre les performances des artistes que leurs spectacles se transforment en d'authentiques pantomimes ou pièces de cirque avec trame narrative explicite ou non. Ces pantomimes, qui arrivaient autrefois en fin de programme, constituent maintenant la représentation. Des exemples des productions du Cirque Éos ont servi à le démontrer²⁰.

Ces exemples m'ont en outre donné l'occasion de souligner que les nouveaux cirques et certains théâtres du xx^e siècle et du début de ce xxi^e siècle ont des buts communs. Ils brisent les conventions, s'interrogent sur leur pratique et utilisent le langage analogique des images comme mode d'expression universel pour rejoindre l'imaginaire des spectateurs d'aujourd'hui, indépendamment de leur âge, de leur langue et de leur culture. Poussant encore plus loin les rapprochements, des comédiens s'intéressent à l'acrobatie et au jeu clownesque ou proposent des pièces qui adhèrent à une esthétique du fragment, tandis que des acrobates choisissent d'apprendre le jeu théâtral et de monter des spectacles qui privilégient le tout plutôt que les parties. Bref, théâtre et cirque se rejoignent sans doute plus que jamais et donnent même parfois l'impression de vouloir permuter.

Dans ces conditions, si l'on définit la tradition comme une pratique qui se maintient dans le temps, ne peut-on considérer que les rapports entre le théâtre et le cirque, qui ont été exploités par les cirques d'antan puis récupérés par les jeunes troupes, caractérisent la tradition québécoise ? Cela reste discutable. Pour l'instant contentons-nous de reconnaître qu'entre les premiers spectacles de cirque au Québec et ceux d'aujourd'hui, il existe un air de famille pour ne pas dire des liens de parenté.

20. L'introduction d'un récit plus ou moins précis n'est toutefois pas exclusif à cette troupe. Chez Cheval-Théâtre, le « spectateur se fait sa propre histoire », assure Bernard Quental (cité dans Boulanger, 2001 : 11). Au Cirque Éloïze, « [n]ous suivons une ligne dramatique continue, comme dans une pièce de théâtre », déclare Jeannot Painchaud (Tremblay, 2001 : D7).

À l'heure actuelle, la formule théâtre-cirque fait les beaux jours des nouveaux cirques. Au Québec cette formule n'est pourtant pas si *nouvelle* puisque les premiers cirques venus au Bas-Canada mêlaient déjà les deux genres. Bien entendu, les spectacles des cirques d'aujourd'hui sont loin d'être identiques à ceux d'autrefois, mais force nous est d'admettre que le métissage a subsisté. Rappelant l'histoire, cet article fait quelques rapprochements entre le théâtre et le cirque au Québec. Il révèle également que l'un et l'autre ont des orientations communes plus que jamais.

The interaction between theatre and circus today greatly contributes to the success of the new circuses. However, in Quebec, that relationship is not really *new* seeing that the first circuses that came to Lower-Canada in the eighteenth century already integrated the two art forms. Of course, today's circus shows are different from the ones presented in the 1800s, but we have to admit that the integration of the two genres has persisted. Looking back at the history of the circus, this article studies a few aspects of the relationship between theatre and circus in Quebec. It also reveals that one and the other share orientations now more than ever.

Julie Boudreault a terminé une maîtrise sur le Cirque du Soleil et un doctorat sur les nouveaux cirques. Elle a prononcé de nombreuses conférences et elle a signé plusieurs articles sur les arts de la piste. De plus, elle est l'auteure d'un ouvrage intitulé Le Cirque du Soleil. La création d'un spectacle : Saltimbanco. Instigatrice de l'exposition Circus Magicus montée par le Musée de la civilisation de Québec, elle en a réalisé toute la recherche documentaire. Enfin, elle a enseigné l'histoire du théâtre à l'Université de Montréal et elle a préparé et donné les cours Nouveaux cirques, théâtre et tradition ainsi que Théâtre et cirque à l'Université Laval.

Annexe

Tableau 2 Évolution du nombre des représentations du Cirque Éos				
Année	1999	2000	2001	2002 (prévisions de février)
Nombre de représentations d'Imaginaire	43	11	140	200
Nombre de représentations de Chapito	—	—	20	100

Tableau 3 Progression du nombre de spectateurs du Cirque Éos				
Année	1999	2000	2001	2002 (prévisions de février)
Nombre de spectateurs	100000	150000	200000	360000

Tableau 4 Augmentation du nombre d'employés du Cirque Éos				
Année	1999	2000	2001	2002 (prévisions de février)
Nombre d'employés	23	49	66	78

Source : Cirque Éos.

Bibliographie

- ALBRECHT, Ernest (1995), *The New American Circus*, Gainesville, University Press of Florida.
- BOUDREAU, Julie (1996), *Le Cirque du Soleil. La création d'un spectacle : Saltimbanco*, Québec, Nuit Blanche éditeur. (Coll. « Cahiers du CRELIQ, Série Études »).
- BOUDREAU, Julie (1999), « Les nouveaux cirques : rupture ou continuité ? ». Thèse de doctorat, Sainte-Foy, Université Laval.
- BOUDREAU, Julie (2002), « Le cirque au Québec : une pratique culturelle méconnue », dans Denise LEMIEUX (dir.), *Traité de la culture*, Sainte-Foy, Les Éditions de l'IQRC.
- BOULANGER, Luc (2001), « Cheval-Théâtre. Des chevaux et des hommes », *Voir*, 17 au 23 mai, p. 10-11.
- BOURASSA, André-G. (1993), « Un fou dans une poche ! Du théâtre français au début du régime anglais », *Cap-aux-Diamants*, n° 35 (automne), p. 26-30.
- BURGER, Baudoin (1974), *L'activité théâtrale au Québec (1765-1825)*, Montréal, Parti Pris.
- COLLECTIF (2001), *Le guide de l'emploi*, Sainte-Foy, Les Éditions Septembre.
- DURANG, John (1966), *The Memoir of John Durang. American Actor 1785-1816*, edited by Alan S. Downer, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.
- JANDO, Dominique (1977), *Histoire mondiale du cirque*, Paris, Delarge.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (1993), *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod.
- SAXON, A. H. (1977a), « Le cirque américain », dans Monica J. RENEVEY (dir.), *Le grand livre du cirque*, Genève, Édito-Service, vol. 1, 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, vol. 2, p. 65-79.
- THÉTARD, Henry ([1947] 1978), *La merveilleuse histoire du cirque*, Paris, Julliard.
- TREMBLAY, Régis (2001), « Jeannot Painchaud. Fou de cirque », *Le Soleil*, 15 septembre, p. D7.

Journaux d'époque cités :

- La Gazette de Québec*, 11 avril 1765, p. 3.
- La Gazette de Montréal*, 8 juillet 1805, p. 4.
- La Minerve*, 11 novembre 1830, p. 3.
- The Montreal Herald*, 5 mai 1824, p. 1.
- The Quebec Mercury*, 10 juillet 1824, p. 331 ; 24 août 1830, p. 455.

Ernest Albrecht

Le nouveau cirque américain

L' époque que la plupart des historiens appellent l'âge d'or du cirque américain se situe entre 1870 et 1915. Le cirque en Amérique était alors une glorieuse incarnation de la devise officielle des États-Unis : All New This Year. Bigger and Better than Ever. En ce temps-là, le cirque était aussi pratiquement la seule expression culturelle – tant élitiste que populaire – à laquelle la vaste majorité du public américain était exposée. Son déclin, dans les années qui suivirent, ne fut interrompu qu'une fois, en 1942, quand le cirque Ringling Bros. and Barnum & Bailey, sous la direction de John Ringling North, succomba à ce que l'on pourrait appeler un besoin soudain de créer quelque chose qui ressemblerait à de... l'art. Lors de cette saison mémorable, North amena au cirque une exceptionnelle constellation de talents venus de la musique, de la danse et du théâtre : Igor Stravinski et George Balanchine collaborèrent à la pantomime *Le ballet des éléphants* ; John Murray Anderson, célèbre pour ses somptueuses productions à Broadway, mit en scène le spectacle tout entier ; Miles White, lui, s'occupa des costumes, des chars de parade, des décors, et même de la couleur de la sciure. Mais cette tentative de donner au cirque une valeur artistique non encore unanimement admise en faisant appel à des créateurs reconnus n'eut pas le succès escompté. La situation économique difficile força North à annoncer au monde, en 1956, que le cirque américain sous chapiteau était désormais chose du passé. Les efforts de North pour provoquer des changements débouchèrent malgré tout plus tard sur l'éclosion du nouveau cirque américain.

Ce que j'entends par nouveau cirque américain est un courant constitué d'un ensemble de jeunes troupes ayant pour objectif commun de réinventer le cirque en vue de le faire reconnaître comme une véritable forme d'art au même titre que la musique, la danse et le théâtre. Cet ensemble de troupes comprend, entre autres,

aux États-Unis, le Circo dell'Arte de New York, le Pickle Family Circus de San Francisco, le Big Apple Circus de New York, le Circus Flora de Saint-Louis et le Circus Sarasota de Sarasota. Au Canada, il existe également des nouveaux cirques comme le Cirque du Soleil de Baie-Saint-Paul et le Cirque Éloize des Îles-de-la-Madeleine. Un bref portrait de ces troupes servira à donner un aperçu du courant du nouveau cirque en Amérique. Les informations fournies sont des données de première main qui révèlent les transformations qu'a subies le cirque, transformations qu'on ne peut comprendre sans tenir compte du contexte sociohistorique et culturel dans lequel le cirque américain a évolué.

Le contexte américain des années 1960-1970

Après la concurrence que lui firent la télévision et le cinéma, le cirque se trouva aux prises avec bien d'autres problèmes. Dans les années 1960 et 1970, il y eut, notamment, la guerre du Viêt-Nam qui garda les gens chez eux, et l'avancement de la contre-culture qui rejeta pratiquement tout ce qui traduisait les valeurs traditionnelles américaines, y compris le *three-ring circus*.

Le cirque déployé simultanément sur trois pistes apparaissait, en effet, comme un spectacle douteux. La multiplicité des pistes était perçue comme le symbole de la corruption de tout ce qui était originellement bon au cirque dans sa forme la plus pure, une forme que, dans les années 1960 et 1970, on croyait encore pouvoir retrouver en Europe et en Union soviétique. Au cirque soviétique, par exemple, les exploits des artistes n'étaient pas considérés comme de simples curiosités. Ils étaient l'illustration même de la condition humaine et l'expression du désir universel qu'a l'homme de transcender ses propres limites.

Toujours à cette époque, le cirque, en voie d'être reconnu comme une activité artistique, n'était pas la seule forme d'expression en mutation. Le théâtre également cherchait à se renouveler et, pour y parvenir, faisait appel au cirque. En fait, historiquement, c'est peut-être le théâtre qui vit d'abord le potentiel de l'union des deux formes : théâtre et cirque.

La découverte du potentiel esthétique du cirque par des créateurs issus de l'univers du théâtre remonte toutefois bien avant les années 1960 et 1970. Le metteur en scène russe N. Zymovjev remarqua, en effet, que les producteurs russes qui cherchaient des styles inédits de présentation scénique commencèrent à s'intéresser au cirque dès le début de la révolution bolchevique. Cela dit, les changements qui s'opérèrent au cirque américain donnèrent le jour à plusieurs troupes que l'on qualifie de nouveaux cirques.

Quelques troupes fondatrices

À l'heure actuelle, il est presque impossible de recenser toutes les troupes qui relèvent du courant du nouveau cirque. Mener des recherches sur ce courant est d'autant plus complexe que des compagnies voient le jour à tout instant, et pour ne donner parfois que quelques représentations, histoire de susciter un événement. Par conséquent, il sera strictement question ici des premières troupes américaines, celles auxquelles on doit le renouveau des arts du cirque de ce côté de l'Atlantique. Ces troupes ont réussi à changer le cours de l'histoire du cirque en mélangeant théâtre et cirque, une combinaison sur laquelle je mettrai l'accent. Autrement dit, mon objectif n'est pas de procéder à une analyse du contenu des spectacles des nouveaux cirques, mais bien de rendre compte d'un phénomène, celui de la multiplication des cirques qui empruntent aux autres genres artistiques, particulièrement aux « arts » de la scène, en Amérique.

Le Circo dell'Arte et la commedia dell'arte

Un des pionniers du nouveau cirque fut Hovey Burgess, qui enseignait les techniques du cirque dans le programme d'art dramatique de l'Université de New York. Son souhait était de combiner ses deux passions, la *commedia dell'arte* et le cirque, en une seule forme d'expression artistique. Les membres de sa compagnie, le Circo dell'Arte, ont porté les costumes de la *commedia dell'arte* et se sont livrés à des exercices de cirque traditionnels dans les parcs de New York, entre 1968 et 1969. Puis plusieurs membres de la troupe – Larry Pisoni, Judy Finelli et Cecil MacKinnon – sont allés travailler dans d'autres compagnies qui continuèrent le projet de Burgess.

Ces personnes qui ont contribué à la naissance des nouveaux cirques américains en mélangeant théâtre et cirque possédaient des biographies étonnamment similaires. Pas une n'était issue d'une famille de cirque¹. Certes, quelques-unes avaient été initiées au *show business*, mais la majorité venait d'horizons divers, qui n'avaient

1. Les fondateurs des nouveaux cirques n'étant pas pour la plupart des enfants de la balle, ils ont appris les disciplines du cirque dans la rue ou dans les écoles de cirque. Bien sûr, c'est connu, le plus professionnel des programmes de formation dans les arts du cirque est offert par l'École nationale de cirque basée à Montréal, au Québec. Les élèves de cette école sont de futurs professionnels, et leurs formateurs sont, chacun dans leur discipline, des spécialistes de très haut calibre qui viennent des quatre coins de la planète. Après l'École nationale de cirque de Montréal, c'est le Circus Center de San Francisco, en Californie, qui est le lieu de formation le plus important. Cependant, ses élèves ne sont pas nécessairement de futurs professionnels et plusieurs n'entreront jamais dans la profession. Par ailleurs, la situation économique de la Russie a forcé de nombreux artistes de cirque à quitter leur pays pour survivre. Plusieurs d'entre eux se sont installés aux États-Unis où ils enseignent dans des Youth Circus (cirques de jeunes). L'influence du nouveau cirque n'a jamais été mieux mise en évidence que dans le spectacle présenté par la American Youth Circus Organization (AYCO) à Sarasota, en Floride, durant l'été 2001. Dans ce spectacle, presque

rien à voir avec le cirque, et appartenait à la classe moyenne. Les cirques qu'elles ont créés reflètent d'ailleurs les valeurs de cette classe.

Tous ces précurseurs sont cultivés. Ils ont beaucoup lu et ont tiré leur inspiration d'une mosaïque d'expériences culturelles. Ils ont aussi un sens politique aigu, et les turbulentes années 1970 en ont fait des partisans du changement. Comme la plupart des révolutions, la leur commença dans la rue, d'abord avec Burgess, puis avec le Pickle Family Circus, ce dernier étant, à mon sens, le premier nouveau cirque américain complètement abouti.

Le Pickle Family Circus et l'incorporation de clowneries dans un cadre théâtral

Fondé en 1975 par Larry Pisoni, Peggy Snider et Cecil MacKinnon, le Pickle Family Circus, à l'instar de beaucoup de nouveaux cirques, commença ses activités en tant qu'entreprise à but non lucratif² et, surtout, proposa des spectacles sans animaux. Effectivement, au Pickle Family Circus, ce sont les personnages clownesques qui sont les véritables vedettes. Pisoni faisait lui-même partie d'un trio avec Bill Irwin et Geoff Hoyle. Quand ce trio se sépara, les trois hommes prirent des chemins qui les conduisirent jusque sur les scènes de théâtres, y compris sur celles de Broadway, à New York. Ainsi eurent-ils l'occasion d'incorporer leurs clowneries dans un cadre théâtral.

Le Pickle Family Circus a traversé des moments difficiles, à tel point que la compagnie a dû déposer son bilan. Peu après, elle fut reconstituée sous le nom de New Pickle Circus, avec un autre directeur artistique et une nouvelle équipe de gestion. Le New Pickle Circus donnait ses représentations exclusivement dans des salles de théâtre, au lieu de l'arène à ciel ouvert qui avait été le cadre du Pickle Family Circus. Pas plus tard qu'en 2001, le New Pickle Circus a été racheté par la San Francisco School of Circus Arts, qui en fit aussitôt le Circus Center. Ainsi, le New Pickle Circus s'est transformé en un centre de formation de jeunes artistes de cirque aux États-Unis. Son professeur principal, Lu Yi, vint aux États-Unis spécifiquement pour travailler à l'école de San Francisco, après avoir passé une saison au Big Apple Circus avec la troupe acrobatique de Nanjing, dont il était le directeur.

tous les numéros utilisaient une musique qui était fort éloignée du répertoire familial des cirques d'antan. Tous suivaient aussi une écriture chorégraphique comme celle qu'on a l'habitude de voir au Cirque du Soleil. De plus, presque aucun des jeunes artistes n'avait fréquenté le milieu traditionnel du cirque avant d'entreprendre l'apprentissage des disciplines de la piste, si ce n'est en tant que spectateurs.

2. Il recevait des fonds des secteurs public et privé en complément de ses recettes.

Le Big Apple Circus et la thématisation des spectacles de cirque

Le Big Apple Circus émergea en 1977. Il fut créé par Paul Binder et Michael Christensen qui avaient fait leurs armes à la San Francisco Mime Troupe. Alors qu'ils jonglaient sur les places publiques des Vieux-pays au milieu des années 1970, ils furent exposés au mouvement de renaissance du cirque en Europe, qui précéda de peu celui en Amérique. Dès leur retour aux États-Unis en 1977, Binder et Christensen cherchèrent du financement pour créer un cirque et une école à New York. Au départ ce devait être un cirque classique à une piste, comme c'est la tradition en Europe, pour concentrer l'attention des spectateurs sur la virtuosité des acrobates. Ils s'associèrent dans cette entreprise à un groupe de jeunes artistes qui comprenait Michael Moshen, Jessica Hentoff, Warren Beacon et le couple de clowns-acrobates russes Nina Krasavina et Gregory Fedin³. Depuis, tous ces artistes ont quitté le Big Apple Circus, mais ils ont continué de travailler dans le milieu. Certains, comme Moshen, ont acquis une réputation internationale ; d'autres, comme Hentoff, cessèrent de se produire sur la piste pour concevoir des programmes d'enseignement des disciplines du cirque.

Après quelques années difficiles, le Big Apple Circus décrocha un engagement pour le temps des Fêtes, au prestigieux Lincoln Center de New York, en 1981. Ce contrat lui a apporté une reconnaissance publique et une certaine sécurité financière. C'est dans ces circonstances favorables qu'il commença à organiser des productions autour d'un thème comme les Mille et une nuits, le cirque chinois, le Wild West, le cirque de la Belle époque, etc. Ces thèmes étaient illustrés par la décoration, par un prologue et par un choix de numéros spécifiques présentés par des artistes invités.

Bien qu'il eût toujours atteint un haut degré de théâtralité dans ses concepts visuels, et contrairement à plusieurs nouveaux cirques français et québécois qui tentaient d'introduire un fil conducteur dans leurs représentations, le Big Apple Circus n'avait pas l'habitude d'intégrer une intrigue dans ses spectacles. Binder pensait que le cirque, qui est un spectacle essentiellement non verbal, n'était pas très propice à une telle approche. Pourtant, le Big Apple Circus essaya tout de même d'élargir son marché en produisant sous chapiteau une version scénique d'un de ses spectacles. Intitulé *Oops! The Big Apple Circus Stage Show*, ce spectacle fut la plus théâtrale de toutes les productions de la compagnie, d'abord parce qu'il était mis en scène pour le théâtre et, ensuite, parce qu'il comprenait un scénario, quoique

3. Krasavina et Fedin servaient en plus d'entraîneurs.

menu, dont les droits avaient été acquis de Jeff Jenkins et Julie Greenberg, à la tête du *Midnight Circus* de Chicago⁴. Le spectacle racontait l'histoire d'une troupe de cirque et d'une compagnie d'acteurs jouant du Shakespeare qui se retrouvaient au poste le même soir dans le même théâtre. Tous partageaient la scène, les uns s'inspirant des autres.

Le metteur en scène de ce spectacle, Tony Walton, était arrivé au cirque par le théâtre, où sa réputation de décorateur était bien établie et lui avait valu de nombreuses récompenses, dont un Oscar, un Tony et un Emmy. Le scénario du spectacle était l'œuvre de Walton et de Michael Christensen. Malgré son expérience théâtrale, Walton ne réussit pas complètement à empêcher le spectacle de traiter le scénario comme une sorte d'élément superfétatoire. Les meilleurs moments du spectacle demeuraient les numéros individuels. Les intrigues des spectacles du *Circus Flora*, elles, parviendront mieux à mettre les numéros en valeur.

Le Circus Flora et l'introduction d'une intrigue pour lier les numéros

Créé par Ivor David Balding en 1986, le *Circus Flora*⁵, un cirque à une piste comme presque tous les cirques dont il est question dans cet article, a constamment essayé d'asseoir les numéros de ses productions sur une intrigue. Cecil MacKinnon, une ancienne du *Circo dell'Arte* et du *Pickle Family Circus*, a signé et mis en scène chacune de ses productions qui ont beaucoup en commun avec le *folk art*. MacKinnon y participe en tant que Yoyo, un clown qui assure la partie narrative et fait avancer l'action entre les numéros. Cette partie narrative, avec suspense et dénouement, a presque toujours le cirque comme sujet principal.

Le problème avec la plupart des cirques qui tentent d'incorporer une intrigue dans leurs spectacles est que l'anecdote racontée varie rarement : quelqu'un s'endort et aboutit dans un univers peuplé de créatures qui ressemblent étrangement à des artistes de cirque. En faisant du cirque le sujet de l'intrigue, MacKinnon a voulu éviter ce genre de lieux communs que le *Cirque du Soleil* a plus d'une fois exploité et qui a été repris par maintes compagnies.

4. Jenkins et Greenberg engageaient à la fois des comédiens et des acrobates. Ainsi, leur production *All the World's a Stage* intégrait brillamment le théâtre et le cirque. Les deux « arts » s'enrichissaient l'un et l'autre, ce qui n'est pas le cas bien trop souvent, l'intrigue ou le jeu reléguant au second plan les techniques du cirque. De trop nombreux conflits entre les membres de la troupe poussèrent malheureusement le couple à fermer les portes du *Midnight Circus*.

5. L'éléphant *Flora*, qui a donné son nom au cirque, joue son propre rôle dans les spectacles de cette troupe.

Le Cirque du Soleil et son influence

Les spectacles du Cirque du Soleil fourmillent d'images abstraites ou surréalistes qui restent ouvertes aux interprétations et provoquent des discussions, voire des controverses – ce qui l'a conduit à être surnommé « the thinking man's circus » (« le cirque des intellectuels »), aux États-Unis. Le Cirque du Soleil ne demande, en effet, à personne de laisser son intelligence au vestiaire et s'adresse autant sinon plus aux adultes qu'aux enfants.

Il est impossible de sous-estimer le retentissement énorme qu'a eu le Cirque du Soleil en Amérique du Nord, depuis sa création en 1984. Aux États-Unis, on peut retrouver des traces de son influence dans les spectacles du cirque Ringling Bros. and Barnum & Bailey. Certes, ce dernier continue de se servir des animaux, mais parfois, à l'instar du Cirque du Soleil, il introduit ses numéros dans un concept unificateur. Pour ce faire, il commande de la musique composée spécialement pour chaque production ; il charge un spécialiste de dessiner des costumes qui participent à l'unité d'ensemble ; et il réclame des éclairages pouvant rivaliser avec ceux de n'importe quel concert rock. Autrement dit, les effets de mise en scène sont recherchés tout au long de la représentation, au lieu d'être uniquement limités à quelques numéros.

On pourrait évidemment rétorquer que de tels changements seraient survenus avec ou sans le Cirque du Soleil, car il est évident que la technologie à laquelle ont accès les concepteurs d'éclairages, par exemple, a considérablement évolué au cours des dernières décennies. Quoi qu'il en soit, Kenneth Feld, le président et le producteur de Ringling Bros. and Barnum & Bailey, a toujours pris grand soin de garder ses spectacles en symbiose avec les tendances du moment, tendances qu'insufflé pour beaucoup le Cirque du Soleil, il faut le reconnaître. De plus, Feld a certainement été intéressé par les possibilités d'expansion commerciale dans les marchés identifiés par le Cirque du Soleil, surtout celui des adultes de la classe moyenne, qui n'avait pas encore été exploité par le Ringling Bros. and Barnum & Bailey. Résultat : Feld a conçu *Barnum's Kaleidoscope*, un spectacle de cirque sur une seule piste, qui combine le meilleur des cirques européens sur le plan des artistes, comme Roncalli, avec le meilleur des cirques américains sur le plan des sources d'inspiration, comme le Big Apple Circus et le Cirque du Soleil.

Barnum's Kaleidoscope alignait, avec une grande exubérance, des artistes magnifiquement costumés par Pascal Jacob. Un des personnages principaux était interprété par le clown soliste David Larible. Le spectacle fut bien accueilli par les

critiques, mais n'a pas atteint suffisamment le cœur du public en général. Le cirque dut donc interrompre sa tournée après moins de deux saisons sur la route.

Nonobstant cette dure réalité, on doit reconnaître que le Cirque du Soleil a encouragé des troupes traditionnelles à revoir leur approche de la musique, des chorégraphies et des éclairages. Mieux, il a permis l'éclosion d'un bon nombre de troupes qui l'ont choisi pour modèle. Aux États-Unis, le Cirque du Soleil a si bonne presse que des troupes américaines francisent carrément leur raison sociale (en y inscrivant le mot *cirque* au lieu de *circus*) afin que le public s' imagine qu'elles proviennent du Québec, une province canadienne qui a donné le jour à plusieurs nouveaux cirques : le Cirque Éloize est un de ceux-là.

Le Cirque Éloize et la musique

Le Cirque Éloize est un descendant du Cirque du Soleil, mais il a définitivement choisi de suivre sa propre voie. Un de ses rares points communs avec le Cirque du Soleil tient dans le fait que certains de ses fondateurs y ont déjà travaillé. À part cela, le Cirque Éloize a sa propre personnalité et se produit presque exclusivement sur des scènes de théâtre.

Plus qu'aucun autre cirque nord-américain, le Cirque Éloize a su intégrer ses musiciens dans ses spectacles. L'orchestre ne sert pas chez lui de toile de fond. Les musiciens y sont plutôt membres à part entière de la compagnie et se mêlent à l'action : ils participent à certains numéros ou, sinon, restent en scène pendant la représentation pour assister les acrobates ou interagir avec eux.

Une des contributions des nouveaux cirques dans le développement des arts de la piste a été leur utilisation continue et extensive de la musique spécialement composée pour leurs spectacles. De plus en plus, cette musique est jouée en direct par un orchestre comme cela se faisait autrefois. Le Cirque Éloize a même déjà produit un spectacle, *Circus Orchestra*, avec la participation d'un orchestre symphonique. Cependant, à cette occasion, il a relégué l'orchestre à l'arrière-plan pour mettre l'accent sur les danseurs. Chez tous les nouveaux cirques, la danse est utilisée pour éviter les temps morts et garder l'attention des spectateurs. Parfois elle lie les numéros, parfois elle se contente de les dynamiser, comme c'est le cas dans certains spectacles du Circus Sarasota.

Le Circus Sarasota et la danse

Le Circus Sarasota est basé à Sarasota, en Floride. À l'origine, en 1997, Pedro Reis et Dolly Jacobs⁶ avaient l'intention de fonder un centre international de formation en disciplines du cirque. Le manque de financement eut tôt fait de les convaincre de produire un spectacle de cirque pour ramasser les fonds qui leur étaient nécessaires. Le spectacle monté pour l'occasion finit par prendre davantage d'importance que le projet de départ.

Reis est de plus en plus intéressé par la combinaison du cirque avec d'autres formes d'art – mais à l'intérieur d'un numéro plutôt que dans l'ensemble du spectacle. Dans une récente production, un écuyer de haute école faisait ses exercices en parallèle avec un danseur de flamenco et, durant un numéro de trapèze volant, un couple de danseurs virevoltait sur une valse viennoise. C'est un pas de plus vers le mariage des arts du cirque et des autres arts du spectacle.

* * *

Les années 1960 et 1970 préparèrent l'éclosion des nouveaux cirques en Amérique. Parmi les instigateurs de ce qui devint un courant de reconnaissance des « arts » du cirque, on compte Hovey Burgess, Larry Pisoni, Peggy Snider, Cecil MacKinnon, Paul Binder, Michael Christensen, Guy Laliberté, et bien d'autres. Ces personnes venues d'horizons divers, y compris du théâtre, répudiaient la façon dont les valeurs américaines avaient corrompu des traditions plus pures parce que plus anciennes. L'état déprimant du *three-ring circus* les rendait impatientes de faire quelque chose de différent.

Les cirques qu'elles ont imaginés n'ont pour la plupart pas d'animaux. La piste unique et la scène sont les aires de jeu. Les nouveaux cirques recherchent en outre plus que jamais les effets de mise en scène et poussent l'audace jusqu'à introduire une intrigue plus ou moins bien ficelée, il faut le dire, pour justifier l'enchaînement des numéros.

Beaucoup d'événements se sont donc produits depuis les premières tentatives de John Ringling North. Ces événements résultent d'un processus de consécration. C'est que, en percevant le cirque comme un art, voire comme un art majeur, les fondateurs du nouveau cirque ne se gênèrent pas pour le mêler avec d'autres

6. Pedro Reis, acrobate aérien sud-africain, est devenu depuis peu citoyen des États-Unis. Dolly Jacobs est la fille d'un célèbre clown américain, et elle-même une star internationale des anneaux aériens.

disciplines artistiques comme le théâtre, la musique et la danse. De cette interaction a émergé un éventail d'expériences artistiques dont certaines défient toute catégorisation.

Traduit par Dominique Jando.

On peut dire que depuis ses débuts, vers les 1870, le cirque américain a connu des périodes où il aspirait au grand art et où il empruntait au théâtre des artistes, des techniques et la dramaturgie. Ce n'est qu'en 1975, lorsque des artistes ont abandonné l'idéal américain de la grandeur pour adopter le modèle européen de la piste simple que ce mouvement a connu son véritable essor. Le Big Apple Circus, le Pickle Family Circus, le Cirque du Soleil et Circus Flora ont réussi à théâtraliser le cirque américain. Même le géant du cirque à trois pistes, le Ringling Bros. and Barnum & Bailey, a commencé à donner à ses spectacles une allure plus théâtrale. Le Midnight Circus, Circus Sarasota ainsi que Barnum's Kaleidoscope, entre autres, ont continué à trouver de nouvelles façons d'allier le cirque et le théâtre. Des écoles de cirque ont été fondées afin de fournir aux nouveaux cirques des artistes formés aux nouvelles techniques. Tous visent à faire évoluer le cirque vers la forme d'art à laquelle il a toujours aspiré.

Almost from its very beginning, in the 1870's, the American circus has gone through periods when it aspired to high art and borrowed artists, techniques and dramaturgy from the theatre. It was not until 1975, when certain artists abandoned the all-American ideal that bigger was always better and opted, instead, to model their new circuses after the European model of the one ring circus, that this movement began to gain momentum. The Big Apple Circus, The Pickle Family Circus, Cirque du Soleil, and Circus Flora were leaders in the movement to theatricalize the American circus. Eventually even the three-ring giant, Ringling Bros. and Barnum & Bailey, began to refashion its performance in a more theatrical manner. These early circuses were followed by the Midnight Circus, Circus Sarasota and Barnum's Kaleidoscope, among others, which continued to find new ways of melding circus and theatre. To provide performing artists for these new circuses, new circus schools had to be founded to train the artists in the new style and technique demanded by the new circuses. Together the artists and the various circuses are seeking to have the circus evolve into the unique art form it has always hoped to be.

Ernest Albrecht est l'auteur des ouvrages A Ringling By Any Other Name et The New American Circus. Il est aussi rédacteur de Spectacle, une revue trimestrielle sur les arts du cirque qui a une portée internationale. Il a écrit de nombreux articles pour des revues spécialisées partout au monde, dont Circus Zeitung, Planet Circus, Le Cirque dans l'Univers et Bandwagon ainsi que pour The American National Biography et l'Encyclopedia of American Folk Art. Il a présenté des conférences au Circus World Museum, au Ringling Museum of Art et au Lincoln Center for the Performing Arts.

Caroline Hodak-Druel

Laboratoire de sciences sociales, École normale supérieure,
Paris

Marius Kwint

Département d'histoire de l'art, Université d'Oxford

À la recherche d'une identité : le cirque et le théâtre en Angleterre et en France (1768 et 1864)¹

Le cirque est traditionnellement perçu comme un genre artistique à part entière, indépendant tant par son style et son contenu que par les différentes formes matérielles et architecturales qu'il a adoptées au cours de son histoire. Mais l'évolution du spectacle depuis une vingtaine d'années, notamment à travers l'essor des « nouveaux cirques », tend à accentuer ce que beaucoup appellent une « influence du théâtre sur le cirque », voire une théâtralisation du cirque, où le rôle de la narration, la référence aux auteurs, la part du mime, voire de la parole, priment sur la performance physique. Ces nouvelles tendances, et les analyses qui en sont faites, omettent généralement de considérer combien les liens entre cirque et théâtre sont pourtant consubstantiels au genre même du cirque.

1. Nous souhaitons remercier la Modern History Faculty (Oxford) pour son aide financière et Isabelle Moriceau pour son aide à la traduction.

Comme le démontre l'histoire de ce nouveau spectacle, tel qu'il apparaît dans sa forme moderne au cours des années 1760, l'essor du cirque, en Angleterre comme en France, se structure, dès ces années-là, en perpétuelle relation avec le théâtre et ses composantes. Par un rappel des raisons et des modalités sur lesquelles se fondent ces références au théâtre, il est alors possible de se détourner de la perception selon laquelle le cirque aurait toujours été un genre autonome et autosuffisant, comme s'il était hermétique aux influences extérieures ou que son histoire était linéaire et centrée sur la piste. Mais plus encore, un examen des circonstances de l'émergence du cirque, de l'un et de l'autre côté de la Manche, permet de mieux comprendre les facteurs qui ont conduit le cirque à répondre à certains critères au sein de la hiérarchie des théâtres et de l'histoire des genres. Cela permet également de voir comment les directeurs de cirque ont progressivement influé sur une identité dont l'un des traits majeurs serait la faculté d'adaptation permanente d'un genre particulièrement versatile. En effet, ce sont surtout les stratégies et les moyens employés par les premiers circassiens, de Philip Astley aux fils d'Antonio Franconi, en passant par Charles Hughes et Charles Dibdin, qui permettent de rendre compte des rapports entre cirque et théâtre. Les positions choisies par ces différents promoteurs du cirque moderne aident d'ailleurs à mieux saisir les enjeux relatifs à l'univers des spectacles et des divertissements. Que ce soit du point de vue des conditions juridiques auxquelles ces hommes ont dû faire face, ou du point de vue des réactions artistiques plus ou moins inventives qui ont facilité l'essor des exercices équestres à l'origine des spectacles de cirque, la compréhension du cirque moderne apparaît renforcée par la prise en compte de ses relations avec le théâtre, à la fois référent, rival et émule, que ce soit à Londres ou à Paris ; tout comme l'histoire du cirque incite à s'attarder sur une frange de l'histoire du théâtre souvent délaissée au profit des monographies des grands théâtres nationaux ou de l'étude des grands auteurs.

Le cirque anglais

Philip Astley (1742-1814), un ancien cavalier militaire, est le premier à structurer un lieu spécifique pour accueillir des spectacles d'exercices équestres. Bien qu'il soit excellent cavalier, Astley n'est pas pour autant l'inventeur des programmations axées sur l'art de la voltige équestre. Son originalité et son inventivité résident en fait dans l'exploitation de ce nouveau genre de divertissement. En 1768, il fait construire, au sud de Londres, à Lambeth, un établissement adapté à sa programmation pour lequel il conçoit une piste circulaire à l'origine de tous les cirques futurs, et s'emploie à assurer le succès de son entreprise. Les exercices sont agrémentés d'intermèdes acrobatiques et clownesques qui offrent, comme le proclame une publicité de l'époque, une sorte de « pot pourri » (Kwint, 1995 : 52) à dominante équestre dont est friand un public fidèle et grandissant. Si le programme ne cesse

de s'étoffer d'année en année, ce sont les partis pris d'Astley pour légitimer et institutionnaliser son spectacle qui vont lui permettre de régner en père fondateur d'un genre.

Son entreprise florissante suscite la concurrence dès 1772, lorsque Charles Hughes, aussi écuyer de son état, ouvre sa British Riding Academy. Mais c'est surtout à partir de 1782, lorsque Charles Hughes s'associe avec Charles Dibdin, un homme de théâtre, et qu'ils ouvrent le Royal Circus à quelques centaines de mètres de l'Astley's Amphitheatre, que la rivalité entre établissements du même genre apparaît déterminante. À son tour fondé sur les spectacles d'exercices équestres, le Royal Circus est toutefois d'autant plus original que, pour la première fois, une scène est accolée à la piste afin de pouvoir présenter des pantomimes qui alternent avec la programmation de la piste ou qui y suppléent. Si certaines scènes équestres comportaient déjà chez Astley une dimension narrative et mimée en sus des simples performances physiques à dos de cheval (comme la célèbre pantomime du *Taylor Riding to Brentford* – 1768), la possibilité d'ajouter des pantomimes, c'est-à-dire des pièces *a priori* sans paroles mais comprenant souvent des prologues, voire quelques courts dialogues, permet aux spectacles équestres de sortir du carcan physique et funambulesque.

Astley reprend immédiatement ce nouveau concept, qui perdurera au sein des établissements stables anglais jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Avec un tel espace de représentation, le contenu de la programmation prend une nouvelle dimension. Non seulement le répertoire peut s'étoffer en proposant des pièces, burlettas (opéras comiques), ballets et autres actions théâtralisées même si la parole y est secondaire, mais surtout l'ensemble des représentations peut être mis en piste et mis en scène avec grandiloquence et avec des effets d'autant plus poignants que l'espace voué au spectacle est agrandi, malléable et adaptable en fonction des exigences de la représentation. Alors que les théâtres traditionnels ont la possibilité d'adapter leur capacité d'accueil en faisant notamment évoluer le parterre, le Royal Circus et l'Astley's Amphitheatre inaugurent la mobilité de l'espace de représentation. Paradoxalement, cette spécificité, propre à leurs spectacles essentiellement équestres, les rapprochent en fait des théâtres, et une telle innovation n'est pas sans susciter de vives réactions de la part des autorités et des théâtres *privilegiés**. Les conséquences qui en découlent révèlent alors le poids du système juridique et les positions étatiques relativement arbitraires en la matière que soulignent les différents documents conservés aux Archives du Surrey Record Office (à Kingston-upon-Thames) ou à la British Library (Kwint, 1995).

* Le terme est employé ici au sens de détenteur d'un privilège (NDLR).

En effet, en Angleterre, l'univers des spectacles et des loisirs est encadré par plusieurs lois. Il s'agit de contrôler la circulation des personnes, entre autres dès qu'il est question de troupes ambulantes ; de contrôler aussi la concurrence entre les établissements, notamment par l'attribution de droits exclusifs d'exploitation ou de représentations (privilèges et *patents*) ; et finalement, de veiller aux bonnes mœurs par l'intermédiaire de la censure. Dès lors, tout entrepreneur de spectacles est censé solliciter une autorisation ou une homologation de son établissement pour pouvoir, en toute légitimité et en toute légalité, exercer son activité.

Bien que le cirque ait rapidement prospéré au point de devenir une constituante essentielle des divertissements et des pratiques culturelles de l'ère contemporaine, il n'a cessé d'être assailli à la fois par les perpétuelles attaques des directeurs d'attractions rivales et par les récriminations des forces de l'ordre. Le cirque a néanmoins toujours montré une faculté de résistance toute particulière aux lois en vigueur, notamment grâce à la diversité sociale de son public, qui rappelle celle de certains théâtres, mais aussi grâce à l'hybridité de sa programmation qui combine théâtre et exercices du corps. En effet, ces caractéristiques le mettent à l'abri des lois édictées soit pour censurer le théâtre classique, soit pour contrôler les débordements des divertissements populaires. Plus que toute autre institution, le cirque peut se réclamer de critères éminemment spécifiques, voire élitistes comme l'équitation, tout en se réclamant d'un éclectisme ne correspondant à aucun genre précis, si ce n'est le sien. Par ailleurs, les directeurs des premiers cirques se sont révélés tour à tour très rusés, entre autres dans leur capacité à passer à travers les mailles de la justice ou simplement à travers les vides juridiques des réglementations existantes ; de même ils ont su rapidement rallier à leur cause l'opinion publique, et même les autorités. Pour comprendre leurs stratégies, ainsi que les conséquences artistiques qui en ont découlé à long terme, il est important d'examiner plus en détail les enjeux juridiques auxquels ils ont dû faire face.

En Angleterre, dès les années 1660, la législation concernant les arts du spectacle vise, d'une part, à circonscrire les désordres et les méfaits engendrés par les rassemblements et, d'autre part, à contrôler les sources d'hérésie et d'immoralité. Puisque les acteurs, comme la plupart des personnes jugées encombrantes pour la société, étaient étiquetés comme ambulants, ils relevaient des lois concernant les vagabonds. C'est ainsi que la plupart des artistes qui ne bénéficiaient pas de la protection d'un prince étaient qualifiés de « gredins et vagabonds » en vertu de nombreuses lois promulguées sur ce sujet jusqu'au XIX^e siècle, ce qui les rendaient passibles aussi bien d'emprisonnement que de coups de fouet, dépendant des termes de leur inculpation.

En 1662, sous le règne de Charles II, le classement des genres devient officiel lorsque le monarque accorde aux directeurs de deux théâtres de Westminster, à Londres, des privilèges exclusifs qui leur donnent le droit de monter des pièces parlées et, par conséquent, le monopole du drame et de la tragédie. Ce monopole du drame « légitime » a par la suite été renforcé par le célèbre Theatre Licensing Act de 1737 qui, pour la première fois, associait une censure préventive à la réglementation en vigueur pour lutter contre les vagabonds (Liesenfeld, 1984 ; Brewer, 1997 : 353). Cette loi, instaurée en réaction à une pièce satirique éminemment critique du gouvernement et présentée sur la scène d'un théâtre londonien *non privilégié*, interdisait tous les « divertissements sur scène [...] présentés dans le but d'obtenir une rémunération, un gain ou une quelconque rétribution² ». Seuls les théâtres *priviliégiés* de Drury Lane et de Covent Garden (Westminster), et une demi-douzaine de théâtres royaux de province, pouvaient désormais mettre en scène des pièces parlées, non sans en avoir soumis au préalable les textes au lord Chamberlain. Tous spectacles susceptibles d'attenter à l'ordre moral, religieux ou politique risquaient de fortes amendes ou l'emprisonnement en vertu du Vagrancy Act. Ce type de censure ne fut aboli en Angleterre qu'en 1968.

Malgré ces contraintes répressives, nombre de créations artistiques trouvent les moyens d'échapper à la loi : les artisans des nombreux genres nouveaux font preuve d'une imagination infinie pour contourner le contrôle des autorités (Moody, 2000). Qui plus est, les agents de police et les magistrats, chargés de faire respecter la loi, étaient souvent incompetents, indifférents ou débordés, et n'appliquaient pas la censure comme elle aurait dû l'être. Ainsi, surtout dans la banlieue de Londres, beaucoup d'entreprises de spectacles ont réussi à survivre et à se créer une identité en intégrant une forte dimension théâtrale à leur programmation, tout en évitant soigneusement les scènes parlées, afin de contourner la censure et, surtout, l'interdiction d'exercer leur activité. Le théâtre de Sadler's Wells, au nord de Londres, à Islington, faisait partie de ces établissements aux programmes variés qui offraient aux spectateurs des burlettas, des spectacles d'animaux dressés ou de marionnettes, des arlequinades dans la veine de la *commedia dell'arte* et autres scénettes. Un tel répertoire n'était pas sans rappeler la programmation de nombreux *pleasure gardens*, tels le Vauxhall ou le Ranelagh, ou encore les attractions dans les tavernes ou les maisons de jeux.

2. « Entertainments of the stage... for hire, gain or reward » (traduit par Caroline Hodak-Druel). Source : « 10 George II, c. 28 : An Act to explain and amend so much of an Act made in the twelfth year of the Reign of Queen Anne, intituled An Act for reducing the Laws relating to Rogues, Vagabonds, Sturdy Beggars and Vagrants, and sending them whither they ought to be sent, as relates to common Players of Interludes », dans *The Statutes at Large. From the Third Year of the Reign of King George the Second to the Twentieth Year of King George the Second*, Londres, 1764, vol. 6, p. 275.

Le souci principal des autorités n'était pas tant la subversion politique que les risques de débauche, voire de criminalité que pouvait favoriser la fréquentation de lieux publics consacrés au divertissement populaire. Lors d'une vague de crimes en 1752, le Parlement vota le Disorderly Houses Act, espérant réglementer plutôt qu'éradiquer les « nombreux endroits de divertissement destinés au bas peuple³ ». À nouveau menacés d'amendes écrasantes, les propriétaires de ces établissements situés aux alentours de la capitale devaient solliciter une autorisation auprès des magistrats de leur quartier, tandis que de fortes récompenses étaient promises aux délateurs et des pénalités imposées aux policiers négligents.

Le Theatre Licensing Act, le Vagrancy Act et le Disorderly Houses Act constituaient l'arsenal législatif qui permettait aux autorités anglaises de statuer sur tout ce qui avait trait aux entreprises de spectacles et de contrôler ces dernières. Or ces trois lois cadres avaient été rédigées à la hâte et de façon trop générale, sans fournir aux instances de contrôle de réels moyens d'action sur l'univers exubérant des entreprises de divertissement. Dans ce contexte, les deux cirques londoniens ont joué un rôle déterminant en contournant la loi pour ensuite se l'approprier et l'infléchir, participant ainsi à la réforme de l'univers théâtral anglais au cours du XIX^e siècle (Moody, 2002).

De hors-la-loi à citoyens respectables

Pendant les années 1770, les directeurs des deux cirques, Philip Astley et Charles Hughes, se sont abstenus de solliciter une licence d'exploitation comme le stipulait le Disorderly Houses Act. Plus que leur ignorance, voire leur insouciance, c'est vraisemblablement le risque de se voir refuser leur homologation qui a dicté leur décision. La magistrature du comté de Surrey, présidée par un homme célèbre pour son engagement dans la défense d'une moralité pointilleuse, déplorait le nombre « d'individus désœuvrés, fainéants et chahuteurs⁴ » qui, selon les autorités, infestaient déjà le quartier situé au sud de la Tamise ; on comprend son souci de contrôler et de supprimer tous les lieux publics de divertissement susceptibles de faire grossir une telle clientèle. Certains magistrats étaient peut-être même payés par les directeurs des théâtres *privilegiés* du West End pour juguler la concurrence débridée

3. « Multitude of Places of Entertainment for the Lower Sort of People » (traduit par Caroline Hodak-Druel). Source : « 25 Geo. II, c.36 : An Act for the Better Preventing Thefts and Robberies, and for Regulating Places of Public Entertainment, and Punishing Persons Keeping Disorderly Houses », dans *The Statutes at Large. From the Third Year of the Reign of King George the Second to the Twentieth Year of King George the Second*, Londres, 1764, vol. 6, p. 438.

4. « Loose, idle and disorderly persons » : expression courante dans tous les textes de lois anglais mais tirée ici d'une ordonnance datée du 6 octobre 1772 établie par les Surrey Quarter Sessions, Surrey Records Office, QS 2/1/23, fo.29 (traduit par Caroline Hodak-Druel).

d'établissements non autorisés. Reste que les autorités entamèrent une série de poursuites judiciaires tout au long des années 1770, mais celles-ci furent maladroitement conduites et peu concluantes. Charles Hughes se résolut à quitter Londres pour voyager sur le continent, mais Philip Astley continua à défier l'ordre public. Accusé, il présente à son procès une défense dont l'argument principal repose sur le fait que l'équitation ne constitue pas « un divertissement de scène » et que, en tant que résidents du quartier, ni lui ni ses acteurs ne pouvaient être considérés comme des vagabonds, ce qui par conséquent ne justifiait aucune poursuite en vertu du *Disordely Houses Act*. Astley n'hésite pas à soudoyer des témoins et va jusqu'à menacer de poursuivre les magistrats pour abus de procédure. Il obtient gain de cause, car tous les chefs d'accusation tombent devant la vacuité de la loi dont il fait la démonstration.

Mais en 1782, avec l'instauration du *Royal Circus* et l'apparition d'une scène conjointe à la piste, la situation devient intolérable aux yeux des magistrats. Jusqu'alors *Sadler's Wells* était le seul établissement de divertissement à posséder une scène mais, comme nous l'avons brièvement évoqué, le contenu de son répertoire tendait à limiter au maximum les pièces parlées. Exaspérées par les infractions des deux cirques, les autorités arrêtent Philip Astley et Charles Hughes, et leur intentent un procès, devenu célèbre depuis. Les accusés construisent à nouveau leur défense sur les failles de la législation, puisque leurs spectacles ne peuvent être jugés dans le cadre des lois existantes. Les deux hommes sont libérés, mais ils devront dorénavant solliciter une licence pour pouvoir ouvrir leurs établissements.

Une fois reconnus et légalisés, l'*Astley's Amphitheatre* et le *Royal Circus* ne pouvaient plus être attaqués par les théâtres *privilegiés* sous prétexte d'« illégitimité »⁵. En revanche, leurs répertoires et leurs programmations sont devenus la cible des directeurs qui ne recourent plus aux services des magistrats, mais s'adressent directement au Lord Chamberlain. C'est dans ce contexte qu'en 1788 les deux cirques et *Sadler's Wells* adressent une requête au Parlement afin d'obtenir des privilèges pour pouvoir présenter des intermèdes (*interludes*). Leur demande n'obtient évidemment aucun succès, mais l'*Interlude Bill*, promulgué afin de garantir les prérogatives des théâtres avec privilège, fait prendre conscience au public que les privilèges des *major theatres* constituent un goulet d'étranglement. En conséquence, une autre loi, le *Sixty Day Act*, est promulguée afin d'autoriser les magistrats de province – et donc de Lambeth et Islington situés en dehors de Londres – à accorder des licences

5. L'ouvrage de Jane Moody (2002) s'intéresse particulièrement à cette question à propos de l'ensemble des théâtres secondaires londoniens.

de soixante jours à des troupes d'acteurs, indépendamment des restrictions londoniennes, favorisant ainsi l'éclosion des scènes provinciales et la prolifération de répertoires alternant les genres classiques et les programmations hybrides, telles celles mises en place par les deux cirques et Sadler's Wells.

Paradoxalement, les lois qui auraient dû faire interdire les deux cirques les obligent à rentrer dans le rang en tant que théâtres secondaires (*minor theatres*), c'est-à-dire sans le privilège de pouvoir mettre en scène des pièces parlées et en étant contraints à ne jamais ouvrir durant la saison d'hiver, saison réservée aux théâtres avec privilège de Londres. Ces limites légalisent leur existence et affirment l'existence du genre équestre en tant que genre à part entière, dévolu spécifiquement à leurs cirques-théâtres. Aussi ce sont ces deux institutions qui ouvrent la voie à la reconnaissance officielle, dans les décennies suivantes, de formes théâtrales non dramaturgiques mais susceptibles d'être homologuées par les censeurs de l'ordre public (Coburg, Adelphi, Sans Souci, Lyceum). Philip Astley va même jusqu'à obtenir l'autorisation d'ouvrir l'Olympic Pavillion (1806), à quelques pas des théâtres *privilegiés* de Londres.

De l'intérêt d'être un théâtre

C'est toujours dans une même stratégie d'expansion et de légitimation qu'Astley traverse la Manche pour établir un cirque à Paris, en 1782. En fait, il y est contraint : le jugement de cour qui lui a accordé le statut de théâtre l'oblige à quitter Londres durant la saison officielle. Astley fait construire un amphithéâtre, rue du Faubourg du Temple, là où sont déjà établies plusieurs entreprises de spectacles plus communément appelées en France, spectacles de curiosités (Nicolet, Audinot). Jusqu'en 1789, le succès d'Astley est fulgurant ; mais il doit quitter Paris en raison de la Révolution qui sera suivie par les guerres napoléoniennes. L'écuyer Antonio Franconi, que Philip Astley avait déjà convié à participer à certains de ses spectacles, s'installe dans ses murs à plusieurs reprises durant la Révolution avant d'ouvrir son propre établissement au Couvent des Capucines, puis rue du Mont-Thabor où il inaugure, en 1807, le premier Cirque Olympique. Ses fils Laurent et Henri lui succéderont vers 1810, avant de réintégrer en 1816 l'édifice vendu par Astley, rue du Faubourg du Temple.

Comme Astley, les Franconi ont su déjouer les autorités, en devenir les interlocuteurs privilégiés en présentant des requêtes savamment élaborées qui leur ont permis d'obtenir des dérogations, puis une légitimité culturelle et institutionnelle. En effet, en France comme en Angleterre, le monde des spectacles est activement contrôlé par les autorités. Mais la centralisation des pouvoirs législatifs y permet

une surveillance et une organisation beaucoup plus strictes des théâtres. C'est surtout avec les lois du Code Napoléon de 1806 et 1807 que les pratiques de l'Ancien Régime concernant les privilèges des théâtres sont précisément réglementées. La Comédie française avait déjà depuis le XVII^e siècle le monopole de la parole (drame et tragédie), et l'Opéra celui de la musique, ce qui leur ont permis de régner sur tous les autres spectacles jusqu'en 1791, date à laquelle la liberté des théâtres a été promulguée pour quelques années, ce qui a suscité l'instauration d'une vingtaine d'établissements. À compter de 1806 et 1807, Paris ne compte désormais plus que quatre théâtres privilégiés et quatre théâtres secondaires, les autres divertissements, au nombre de sept, étant classés dans la catégorie des *spectacles de curiosités*.

Les quatre théâtres nationaux⁶ bénéficient de larges subventions de l'État et, surtout, détiennent le monopole d'un genre théâtral qui constitue leur privilège. Les quatre théâtres secondaires, l'Ambigu Comique, les Variétés, la Gaité et le Vaudeville, ne sont pas subventionnés mais sont aussi restreints à un genre propre. Par exemple, le théâtre du Vaudeville ne peut « *jouer que de petites pièces mêlées de couplets, sur des airs connus, et des parodies* » (Leroy, 1990 : 109) et l'Ambigu « *est destiné aux pantomimes de tout genre mais sans ballet ; ou arlequinades et autres farces dans le genre de celles données autrefois chez Nicole⁷* ». Quant aux spectacles de curiosités, tels les cabinets de curiosités, les spectacles d'animaux et les jeux, ce sont des divertissements dirigés par un entrepreneur de spectacles, alors que les théâtres secondaires le sont par un directeur de théâtre. Considérés comme mineurs, ils n'ont droit ni aux scènes dialoguées ni à la musique, ce qui ne les contraint pas moins strictement à respecter un genre précis qui constitue leur privilège, comme le genre des « courses et exercices de chevaux » pour le Cirque Olympique⁸.

Ces catégories restreignent les théâtres à une expression artistique particulière, expression qui devient par là même leur identité, étant donné l'exclusivité attachée à chaque attribution. Mais cette politique n'a pas que des objectifs de contrôle économique ou policier, puisque la classification des théâtres détermine également le tribut que chacun doit reverser à l'État. D'où l'impact très net de cette classification sur leur situation financière : les théâtres nationaux bénéficient d'une exonération forfaitaire du droit des pauvres, tandis qu'à partir du 13 août 1811, les théâtres

6. Ce sont le Théâtre français (la future Comédie française), l'Académie impériale de musique (l'Opéra), le Théâtre de l'Empereur (le futur Opéra Comique), le Théâtre de l'Impératrice (le futur Théâtre de l'Odéon).

7. Archives nationales (ci-après AN) F21.1142, Surveillance des salles de spectacles de Paris, Cirque Olympique, Direction Franconi.

8. AN. F17.1293.a, Instruction publique. Papiers des Comités d'Instruction publique, 13 septembre 1806.

secondaires et les spectacles de curiosités sont redevables du droit des pauvres et du vingtième, voire du cinquième de leurs recettes, afin d'alléger les déficits chroniques de l'Opéra, ce qui accroît nettement le poids de leurs contributions.

Mais c'est surtout en province, lors de tournées, que les spectacles de curiosités doivent verser le cinquième de leurs recettes aux théâtres locaux afin de les soulager des déficits dont ils pourraient pâtir en tant que théâtres stables, du fait de la présence d'une troupe de passage concurrente. En revanche, les théâtres secondaires de Paris en tournée en Province ne versent que le vingtième de leurs recettes aux directeurs locaux. Cet aspect est justement l'enjeu crucial sur lequel les Franconi vont réagir, car la charge financière que leur impose ce contexte juridique lors de tournées les conduit à réclamer des avantages qui remettent en cause les contraintes liées à leur statut, ce qui remet en cause ce statut même. « Pour éviter toutes les tracasseries aux quelles [sic] ils se trouveraient exposés » les Franconi demandent dès 1806, au ministre de l'Intérieur, de les « munir d'un arrêté particulier » aux termes duquel ils pourraient payer le droit des pauvres sur la base des théâtres secondaires. Mais le ministre s'y refuse, car il ne peut « changer le décret⁹ ».

En 1809, à la suite de contraintes imposées par les préfets de plusieurs régions pour qu'ils présentent leurs exercices « à une heure où il était presque impossible que personne s'y rendit : l'heure du dîner », Laurent et Henri Franconi réclament à nouveau une intervention du ministre. L'élément clé de leur argumentation n'est plus uniquement d'ordre financier, mais il est axé sur le genre de leur spectacle « qui a pour but de répandre le goût de l'équitation dans l'étendue de l'empire¹⁰ ». C'est ce genre équestre qui est à la base de leur monopole parisien, monopole qui les autorise officiellement à être établis dans la capitale « l'année entière », ce qui ne peut être qu'un gage de sérieux. De plus, c'est non seulement au nom de la valeur artistique de leur spécialité, mais aussi de sa valeur éducative qu'ils sollicitent une dérogation. Leurs arguments sont reçus : ils pourront désormais choisir l'heure de leurs représentations.

Comme plusieurs directeurs de théâtres réagissent vivement et s'empressent de dresser d'autres obstacles sur leur chemin, les Franconi demandent la révision des conditions financières auxquelles ils sont astreints : ils souhaitent ne payer que le vingtième des recettes. Or, tel qu'un secrétaire averti mentionne précisément en note d'une minute ministérielle, « du moment que Votre Excellence leur accorde

9. AN. F17.1293.a, Instruction publique. Papiers des Comités d'Instruction publique, 13 septembre 1806.

10. AN. F21.1142, 1^{er} juillet 1809.

une réduction, elle les ôte de la classe des entrepreneurs de spectacles de curiosité, et les range dans celle des Directeurs de théâtre qui ne doivent payer qu'un [vingtième] au théâtre privilégié¹¹ ». Toutefois, le ministre accepte et, à partir de 1812, le Cirque Olympique devient le Théâtre du Cirque olympique, et ce jusqu'en 1862 lorsqu'il disparaît dans la destruction du boulevard du Temple où les Franconi sont établis depuis 1826. Le spectacle devait reprendre sur la scène du Théâtre du Châtelet, expressément construit pour recevoir le répertoire équestre du Théâtre du Cirque olympique, mais la programmation sera finalement axée sur les féeries, et ce sont les hippodromes parisiens qui poursuivront la tradition des pantomimes et des hippodrames équestres.

Dans les années qui suivent la reconnaissance du cirque en tant que théâtre, le ministre et ses représentants axent leurs récriminations sur les écarts des directeurs quant au respect de leur privilège. Les Franconi s'emploient alors, d'une année sur l'autre, à défendre la valeur de leur spécificité équestre : celle-ci est la source de leur répertoire, répertoire qui, selon eux, sert parfaitement les intérêts nationaux. Les pantomimes nationales et celles relatives à l'histoire et à l'actualité constituent effectivement la plus grande part de leur répertoire. Très en vogue dans les différents théâtres parisiens, ces thèmes ont toutefois au cirque la particularité d'être représentées à cheval, offrant du coup une vraisemblance appréciée du public, comme du gouvernement : « [Les Franconi] ont montré avec beaucoup d'intelligence des pièces militaires dont la représentation a produit le meilleur effet sur le public et sur le soldat en rendant nos scènes populaires et sous ce rapport, un théâtre qui peut être au besoin un moyen puissant d'agir sur l'opinion publique et d'entretenir les sentiments d'honneur et de fidélité, mérite encore la protection du Gouvernement¹² ». Le répertoire du Théâtre du Cirque olympique compte ainsi environ 300 pièces jusqu'en 1862, dont les livrets sont pour beaucoup conservés aux Archives nationales (censure du Bureau des théâtres), mais aussi dans de nombreuses bibliothèques, puisqu'ils étaient édités, publiés et vendus. Tous les genres y figurent, des pastorales aux arlequinades, des scènes militaires aux scènes patriotiques, avec l'obligation cependant de conserver dans leur programmation la présence des chevaux (Hodak, 2002a). Ce sont les recours trop fréquents ou trop longs aux dialogues qui motivent les autorités à faire supprimer la scène qui, depuis 1816, complétait la piste. Là encore, l'argumentation des Franconi leur permet de faire reconduire leur privilège d'année en année sans que la partie théâtrale soit

11. AN. F21.1142, 5 mai 1812.

12. AN. F21.1142, novembre 1825.

supprimée. En revanche, les nouvelles constructions, le Cirque d'été en 1841 et le Cirque d'hiver en 1852, ne pourront être érigées qu'à la condition de ne comporter qu'une seule piste. Cette restriction dédouble la nature même du cirque ; il existe alors à Paris deux traditions circassiennes : celle qui privilégie la scène et le répertoire narratif, et celle qui privilégie la piste et le développement des performances physiques, qui vont constituer la dominante et le signe distinctif définitif du genre à compter de la deuxième moitié du XIX^e siècle.

Dès lors, ce n'est plus seulement la position du cirque dans la cartographie et la hiérarchie des spectacles qui doit retenir l'attention, mais aussi la spécificité de sa production théâtrale. Autrement dit, les relations avec le théâtre ne sont pas seulement d'ordre institutionnel, juridique ou économique ; elles relèvent aussi de la création artistique et dramatique. Cela pose, en outre, la question de la prise en compte des répertoires propres aux théâtres secondaires en France et aux *minor theatres* en Angleterre. En effet, ces répertoires, du livret à la mise en scène, sont mal connus, sinon totalement inconnus, car ils ont été complètement délaissés par les historiens du théâtre qui ont préféré s'intéresser aux productions dramaturgiques classiques et à leurs auteurs. Tout un pan de la création théâtrale, celui consacré aux mélodrames, aux mimodrames, aux pantomimes, aux féeries, reste encore largement en friche. C'est là que l'histoire du cirque et de sa scène s'avérerait particulièrement précieuse pour éclairer la diversité des genres, leur porosité et leur évolution. Mais ceci est une autre histoire...

Dans les créations contemporaines, l'influence du théâtre sur le cirque est incontestable mais pour beaucoup, il s'agit là d'une nouveauté. L'histoire du cirque, en France comme en Angleterre, montre combien l'influence du théâtre est en fait consubstantielle à l'existence même du cirque, puisque c'est au regard de la législation théâtrale et de la concurrence avec les autres établissements que se dessine l'identité du cirque tant du point de vue de son architecture que de son répertoire. En comparant les situations de l'un et l'autre côté de la Manche, les stratégies individuelles développées par les premiers circassiens de même que les contraintes institutionnelles auxquelles ils étaient confrontés apparaissent d'autant plus clairement et permettent de mieux comprendre l'essence des spectacles de cirque.

In contemporary creations, the influence of theatre on the circus is beyond question, but is for many a novelty. The history of the circus, in France as in England, shows that the influence of the theatre is in fact crucial to the very existence of the circus: both in its architecture and its repertoire, the identity of the circus emerges with relation to the legislation governing theatre and to the competition from other establishments. By comparing the situations on both sides of the Channel, it appears clearly that the individual strategies developed by the first circus owners as well as the institutional constraints which confronted them helps to understand the very essence of the circus show.

Marinus Kwint est diplômé en histoire culturelle de l'Université d'Aberdeen en Écosse. Il obtient son doctorat au Magdalen College de l'Université d'Oxford, dont la thèse porte sur les origines du cirque anglais. Celle-ci sera publiée prochainement aux presses de l'Université d'Oxford. Il a aussi enseigné les études culturelles au Southampton Institute avant de travailler au musée Victoria and Albert de Londres en tant que Senior Research Fellow en histoire du design. C'est ainsi qu'il a organisé un colloque international sur l'idée du souvenir et en a dirigé la publication des actes : Memorial Memories : Design and Evocation (Oxford, Berg, 1999). Aujourd'hui professeur à Oxford, il s'intéresse particulièrement à l'histoire des collections et des expositions.

Caroline Hodak-Druel termine actuellement sa thèse de doctorat « Du théâtre équestre au cirque. Spectacles, sociabilités et commercialisation des loisirs en France et en Angleterre, 1750-1850 » à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS) et est rattachée au Laboratoire de sciences sociales de l'École normale supérieure (ENS). Elle a rédigé plusieurs articles et a participé à plusieurs ouvrages récents concernant le cirque. Elle était également chargée par HorsLesMurs de l'organisation du colloque « Le cirque au risque de l'art » (Bibliothèque nationale de France, 2001).

Bibliographie

- BREWER, John (1997), *The Pleasures of the Imagination : English Culture in the Eighteenth Century*, Londres, Harper Collins.
- GOLBY, J. M., et A. W. PURDUE (1984), *The Civilisation of the Crowd : Popular Culture in England 1750–1900*, Londres, Batsford.
- HODAK, Caroline (2001), « L'histoire des loisirs ou le renouvellement de l'histoire sociale et culturelle anglaises », dans *Tendances récentes de l'historiographie britannique*, Paris, Presses Universitaires de Paris IV, p. 207–226.
- HODAK, Caroline (2002a), « Entre la prouesse et l'écriture », dans Emmanuel WALLON (dir.), *Le cirque au risque de l'art*, Arles, Actes Sud, p. 145-157. (Coll. « Apprendre ».)
- HODAK, Caroline (2002b), « Réussir l'entrée en ville ou les stratégies administratives et commerciales », dans Zeev GOURARIER (dir.), *Jours de Cirque*, Arles, Actes Sud, p. 42-49.
- KWINT, Marius (1995), « Astley's Amphitheatre and the Early Circus in England, 1768-1830 ». Thèse de doctorat, Oxford, Université d'Oxford.
- KWINT, Marius (2002), « The Legitimization of the Circus in Late Georgian England », *Past and Present : A Journal of Historical Studies*, février, p. 72-115.
- LEROY, Dominique (1990), *Histoire des arts du spectacle en France*, Paris, L'Harmattan.
- LIESENFELD, Vincent J. (1984), *The Licensing Act of 1737*, Madison, University of Wisconsin Press.
- MOODY, Jane (2000), *Illegitimate Theatre in London, 1770-1840*, Cambridge, Cambridge University Press.
- RUSSELL, Gillian (1995), *Theatres of War : Performance, Politics and Society, 1793–1815*, Oxford, Clarendon Press.
- SAXON, Arthur H. (1968), *Enter Foot and Horse : A History of Hippodrama in England and France*, New Haven, Yale University Press.
- SAXON, Arthur H. (1978), *The Life and Art of Andrew Ducrow and the Romantic Age of the English Circus*, Hamden (CT), Archon.
- SCHLICKE, Paul (1985), *Dickens and Popular Entertainment*, Londres, George Allen & Unwin.
- SPEAIGHT, George (1980), *A History of the Circus*, Londres, Tantivy Press.
- TUTTLE, George Palliser (1972), « The History of the Royal Circus, Equestrian and Philharmonic Academy, 1782-1816, St. George's Fields, Surrey, England ». Thèse de doctorat, Medford (Mass.), Tufts University.

Ludmilla Choplin

Cirque et approches artistiques en Chine

Pas moins que dans les autres domaines, la Chine, avec son important contingent d'acrobates, n'entend rester en arrière de ce qui est reconnu aujourd'hui comme un certain renouvellement du spectacle de cirque. Réalisé à partir d'une étude de terrain effectuée entre 1998 et 2000, cet article tentera de saisir où en sont exactement les troupes chinoises dans l'exploration des capacités artistiques du cirque. Il conviendra de situer le travail des artistes de cirque dans le contexte particulier du milieu culturel chinois. Alors que les troupes se disent toutes attentives à l'aspect « artistique » de leurs spectacles, force sera de constater que l'interprétation de la formule varie beaucoup, des magnifiques exercices de style aux routines acrobatiques difficiles mais fades. Il faudra envisager les liens entre la danse et le cirque chinois, ainsi que la question des spectacles à thème(s). Il s'agira de comprendre également que ce travail artistique ne peut réussir qu'en affrontant certaines limites spécifiques aux structures du cirque en Chine.

Le cirque chinois : l'institution

Le cirque en Chine est une véritable institution, grossièrement décomposable en trois parties : les troupes d'État, les troupes privées et les administrations culturelles du pays. Une statistique de 1993 (Xia, 1997 : 430-434), qui prend en compte les troupes à partir du moment où elles sont rattachées au moins à un district, dénombre 78 troupes d'État, avec des effectifs variant entre 20 et 320 acrobates, soit une moyenne de 95 personnes par troupe. Il est raisonnablement impossible d'avancer un chiffre quant au nombre des troupes privées, notamment parce que celles-ci ne se forment souvent que temporairement, en fonction des saisons ou des contrats, et avec des membres qui n'ont pas toujours le statut d'artistes de cirque. Du côté de l'administration, le ministère de la Culture avec son agence de spectacles, la

China Performing Arts Agency (CPAA), représente l'autorité supérieure du cirque, relayée par les bureaux culturels locaux qui nomment les directeurs des troupes d'État. Enfin, très présente, l'Association des artistes acrobates chinois (CAAA) est une « organisation professionnelle de masse » dont l'objectif est exprimé ainsi : « Servir le peuple, le socialisme et contribuer à la prospérité et au développement de la cause acrobatique » (1991). Il va sans dire que la deuxième partie de la phrase est plus significative que la première, d'autant que cette branche de l'Association des arts et des lettres ne date que de 1981, ce qui correspond pour la Chine, y compris pour les troupes de cirque, à une période de grande ouverture sur le plan économique.

Faire artistique : une directive

D'ailleurs, comme l'économie, l'institution du cirque en Chine fonctionne selon des directives venant d'en haut. Le mot d'ordre en vigueur depuis déjà quelques années est que le cirque chinois doit moins se concentrer sur les techniques acrobatiques et plus sur l'« artistique ». Avant de se pencher sur les interprétations de ce précepte, il convient de préciser qu'il ne s'agit pas là d'un simple conseil de l'administration donné à qui voudrait bien l'entendre. Les troupes comme les acrobates ont tout intérêt à le suivre.

Depuis 1988 les acrobates sont classés par les gouvernements locaux en quatre catégories, classement qui conditionne le budget de la troupe ainsi que le salaire de l'artiste (par exemple, un acrobate a pu voir son salaire mensuel de base augmenter de 600 à 1 100 yuans, et passer du coup du troisième au deuxième rang). En plus du salaire, ce sont aussi des conditions de logement et d'autres aspects de la vie matérielle qui sont fréquemment en cause, sans oublier le respect que la catégorie impose : c'est dire l'enjeu de tels classements.

Outre ce système de classement a été mis en place un ensemble de concours nationaux – et de sous-concours de sélection – qui a pris, en quatorze ans d'existence, une importance considérable. L'infrastructure liée à ces concours fait tellement penser à celle du monde du sport que l'on est tenté de parler de *sportivisation* du cirque chinois. Pour beaucoup d'acrobates, franchir les étapes jusqu'au concours national, voire y décrocher une médaille d'or, est le but de leur carrière. Ces concours maintiennent des exigences techniques extrêmement élevées, tout en promouvant la ligne de conduite « artistique ». Là le pouvoir (informel) de l'Association des artistes acrobates est immense. En effet, la CAAA est avant tout un réseau de 3 000 membres à travers toute la Chine (selon elle, du moins), soit autant

de personnalités qui comptent dans le monde du cirque chinois : ils font partie des jurys ; ils ont des relations dans les gouvernements locaux ; ils sont embauchés comme consultants artistiques par les troupes, etc.

L'application de la formule

D'une manière générale, l'« artistique » est perçu comme l'ensemble de l'habillage du numéro et non comme la totalité de l'exercice. Autrement dit, il s'agit de penser à l'esthétique de la présentation d'un numéro donné du répertoire existant. La réponse d'un directeur d'une troupe moyenne de province sur les étapes préparatoires d'un nouveau spectacle est assez révélatrice du mode de création de beaucoup de troupes :

Si l'on veut créer un nouveau spectacle, alors je pense... je regarde dans les spectacles des grandes troupes, lesquels sont plutôt bons et aussi adaptés aux compétences propres de nos artistes. Car certains numéros ne sont pas réalisables par tous les artistes. Donc on choisit d'abord les numéros et après on s'adresse à notre metteur en scène pour créer, élaborer le numéro, le recréer, et améliorer l'original. Donc, à la base, de la conception d'un numéro à sa réalisation, il faut six mois. C'est plutôt long car les techniques sont très élevées. De plus, aujourd'hui, il faut le dire, le cirque chinois implique technique et artistique. Ce n'est plus comme avant la Libération, où le cirque était un art d'« étalage » (*ditanzi yishu*). Maintenant qu'on est passé sur scène, il faut ajouter l'artistique. Dans les expressions, les lignes corporelles, dans tous les mouvements. Y compris aussi la musique, les décors, les costumes. Pour ça, nous avons une commission artistique qui comprend le manager de la troupe, les principaux acrobates et le directeur de scène¹.

« Recréer » : le terme est excessif. C'est un système de copie des troupes entre elles qui fonctionne en Chine, et par lui que se constitue le répertoire des numéros, répertoire qui sert de base à la composition d'un spectacle. Les routines acrobatiques sont presque toujours refaites telles quelles, ou à peu près, et le style, le ton du numéro restent identiques. Par exemple, la mise en scène du numéro des enfants-acrobates jouant dans des petits tubes est copiée par de nombreuses troupes, toutes dans un genre comique attendrissant ; ce numéro, un grand classique maintenant, n'aurait que dix ans d'existence et serait une création cantonnaise. Les modèles circulent sur vidéocassettes. Notons que, pour ce qui est de la musique, la situation est relativement critique. Si certains numéros inspirent des compositions originales, celles-ci sont assez rapidement reprises de troupe en troupe, avec une qualité

1. Extrait d'une entrevue réalisée par l'auteure, qui l'a aussi traduite.

d'enregistrement assez variée – phénomène qui est d'autant plus étonnant que les musiciens sont très nombreux dans l'administration des cirques.

Si création rime avec interprétation, c'est aussi parfois au sens noble du terme. Déjà il faut « faire propre », notamment dans la réalisation des mouvements dont on essaye d'augmenter la précision. On porte attention aux costumes, aux accessoires (pas forcément à tous...). Le résultat est parfois fascinant, surtout quand le travail a représenté un effort d'épuration. Prenons la petite équilibriste sur une main de la Troupe de Chine (section école), seule sur la grande scène noire, avec pour unique accessoire une barre métallique qui lui sert de socle ; elle est toute en blanc, évoluant sans faute et avec grâce, plus stable sur sa main qu'un flamant sur sa patte. Prenons les antipodistes aux ombrelles de la Troupe de Nankin. Le numéro est classique et dépouillé : deux antipodistes jonglent chacune avec une ombrelle, coordonnant des figures simultanément ou en décalé : une ombrelle en équilibre sur un pied, à l'endroit pour l'une, à l'envers pour l'autre. Chaque figure est précise et sans simagrées, c'est net et sans hésitation. La simplicité relève le caractère incongru de l'exercice antipodiste ; l'image est digne de l'univers de Beckett.

Recherches du côté de la danse

Enfin, il y a les troupes qui créent, les troupes phares et modèles. Incontestablement – et ce n'est pas une révélation –, la Troupe de l'Armée de Canton est la plus finement créatrice (Mauclair, 2000). La Troupe militaire du Drapeau, dont l'essentiel est basé à Kunming, sauf quelques unités à Chengdu, est quant à elle très populaire auprès des acrobates. Les deux troupes de Canton et du Drapeau se sont livrées à des expériences cherchant à détourner la danse classique occidentale, le ballet, vers un numéro de cirque.

Le numéro de la Troupe du Drapeau, présenté au Festival de Wujiao, à Shijiazhuang, en 1999, et incorporé au spectacle *Dralion* du Cirque du Soleil, combine la technique de danse sur pointes à des pyramides humaines, le tout sur une plateforme d'ampoules de verre. Dans le fond, le schéma de ce numéro reste assez traditionnel, suivant la coutume qui veut que les artistes aient recours à des objets domestiques pour augmenter la difficulté d'un exercice acrobatique dans une discipline donnée. Ici les pointes sont presque un accessoire, un artefact supplémentaire. L'esprit reste assez proche de celui d'un numéro classique du répertoire tel que la colonne de chaises montée sur des tables, des briques empilées et des goulots de bouteilles.

Le numéro de la Troupe de l'Armée de Canton, présenté au concours national de Dalian, en 2000, et en tournée en Allemagne, dans le spectacle *YinYang*, est plus audacieux. C'est un pas de deux acrobatique sur le Lac des Cygnes, où une acrobate danse sur le corps de son partenaire. L'émotion est réelle lorsque, dans un même mouvement, la danseuse passe sur pointes, debout sur les épaules de son porteur qui écarte les bras à l'horizontale, de manière à ce que les bouts des chaussons de la belle viennent s'insérer juste entre les deux muscles de ses épaules. C'est un numéro qui joue avec le décalage des références du public, et qui donne un résultat surprenant et fascinant.

C'est là peut-être, du côté de la danse, que les explorations scéniques des troupes chinoises sont les plus intéressantes. On peut passer assez vite sur des chorégraphies de danse semi-contemporaine, semi-folklorique ou franchement pop, que de nombreuses troupes pratiquent pour des numéros collectifs et qui servent de remplissage. Par contre, certains numéros du répertoire se prêtent très bien aux chorégraphies collectives incorporant l'exercice lui-même. Ainsi, on peut apprécier l'élégance des artistes féminins qui font tourner des assiettes au bout de baguettes – cinq par main pour des artistes d'une troupe de bon calibre. Pour que le résultat soit gracieux tel un bouquet de fleurs, les baguettes doivent être tenues à pleine main et non entre chaque doigt comme le pratiquent certaines troupes. Les artistes passent des heures et des heures sur ce geste radicalement contre-intuitif pour qu'il donne l'impression qu'elles le font naturellement. Ce numéro rejoint la dynamique d'une compagnie de danse : toutes les artistes pratiquent cette discipline (tel un corps de ballet), mais quelques-unes seulement en font leur spécialité et cumulent les difficultés acrobatiques (telles des danseuses étoiles).

Cirque et spectacles à thème(s)

Ainsi les explorations du côté de la danse s'avèrent très fécondes, y compris lorsque les numéros se dirigent vers une chorégraphie à thème(s), illustrant une histoire. Il faut saluer le numéro de diabolo de la Troupe de Nankin. Ce numéro s'inspire du classique de la littérature du XVIII^e siècle *Le rêve dans le Pavillon rouge*, en mettant en scène les douze jolies jeunes filles du *Jinlingshi'erchai*, toutes élégamment vêtues d'un costume traditionnel. Le thème n'est pas particulièrement original, car il a déjà été exploité dans des opéras, mais l'ensemble est monté de manière très cohérente, notamment avec des temps d'arrêt où chaque jeune fille prend une pose différente avec son diabolo, symbole de la jeunesse, puisque le diabolo est au départ un jeu d'enfant. De plus, on y retrouve un élément burlesque toujours bienvenu dans les spectacles de cirque : Jiu Laolao, la vieille femme pauvre et de la

campagne, qui, invitée chez l'élite, faire rire les belles avec ses maladresses, s'en amuse elle-même et en rajoute presque pour leur faire plaisir².

Mettre en scène un numéro à thème(s) n'est pas spécialement nouveau non plus. Le numéro des joyeux cuisiniers fait maintenant partie des classiques du répertoire du cirque chinois. Composé comme une entrée clownesque, ce numéro met en jeu deux personnages, soit un maître et un apprenti cuisinier, qui font divers tours de jonglerie avec des objets de cuisine. Puis le clou du numéro se déroule ainsi : sur une table à rallonges est posé un certain nombre d'assiettes (éventuellement à deux ou trois hauteurs différentes) que l'un des cuisiniers fait tourner les unes après les autres, et dont il doit entretenir le mouvement. Cela le fait courir d'un bout à l'autre de la table, alors même que le deuxième cuisinier lui montre les assiettes dont le mouvement faiblit. Quand le public s'en mêle, crie pour que le cuisinier coure plus vite, et quand le cuisinier arrive à prendre le temps de regarder le public pour suivre ses indications (ou le lui faire croire), c'est que l'interprétation a été réussie !³

Les numéros thématiques rappellent aussi la désastreuse période de la Révolution culturelle. L'opinion était alors que le cirque chinois était trop axé sur les techniques, pas assez sur le politique (Bian, 1999). L'actuelle formule ne fait que remplacer le mot politique par le mot artistique. À l'époque les acrobates qui avaient pu continuer à exercer leur métier thématisaient leur numéro à la gloire du Parti communiste. Liang Tongqi, directeur de la Troupe de Nankin, raconte comment il avait monté un numéro de fourches volantes où il enflammait les fourches en référence à un poème de Mao. Des acrobates d'alors parlent de numéros de fil illustrant des épisodes de la Grande Marche. On voit souvent des photos d'acrobates réalisant leur numéro en tenue de garde rouge. Une image utilisée pour décrire cette période est justement évocatrice : on enfilait « le chapeau du politique » comme les personnages burlesques chinois enfilent un chapeau pour afficher leur caractère comique.

Aujourd'hui en Chine, le thème au cirque est un peu devenu aussi ce « chapeau » ou, autrement dit, le moyen le plus communément utilisé, la « tarte à la crème » du spectacle de cirque « artistique ». Il se décline bien sûr à tous les degrés :

2. Répétant la démarche visant à thématiser un numéro, cette même Troupe de Nankin propose une version « Titanic » du numéro des cerceaux : les acrobates sont costumés en marins et les cerceaux mélangés à des bouées de sauvetage... C'est plus kitsch mais du coup c'est assez drôle (ce qui n'était pas nécessairement l'effet recherché).

3. Ce numéro a été repris par des cirques d'autres pays ; le numéro était au programme de Circafrica, au Cirque d'Hiver, à Paris, en 2001.

d'une routine acrobatique reprise avec des costumes thématiques (comme les treillis militaires des acrobates aux cerceaux de la Troupe de Pékin, ou les costumes des minorités ethniques pour d'innombrables numéros, de femmes notamment) au spectacle entier construit autour d'un thème, voire d'une histoire, mais c'est plus rare.

Attachons-nous d'abord au choix des thèmes. En bref, les choix se définissent de manière à ce que le spectacle fasse bien chinois. En témoignent des titres de spectacles qui sont assez évidents : *Chinese Soul* pour la Troupe de Chine, *Confucius* pour la Troupe du Shandong, *YinYang* pour la Troupe de l'Armée de Canton, *Poème de la Chine Ancienne* pour la Troupe du Drapeau, et ainsi de suite. *Chinese Soul* à Pékin proposait un véritable défilé de costumes, de ceux des minorités nationales aux costumes de la cour des Qing, des moines bouddhistes à Cixi, avec une apparition du singe Sun Wukong, le personnage le plus célèbre de l'épopée populaire du *Voyage vers l'Ouest*. Les mises en scène multiplient les acrobates sur scène, soit jouant des figurants, soit jouant des spectateurs de l'époque choisie regardant eux-mêmes l'acrobatie de foire. Sur le fond du théâtre, revient une image ou une peinture de la Chine digne d'un guide touristique élémentaire : Cité interdite, Palais d'été... Images typiques de la Chine, à la limite du caricatural, images exotiques de la Chine pour un spectateur occidental. On ne peut s'empêcher de penser au livre de Henri Thétard, *La merveilleuse histoire du cirque*, de 1947, qui classait les numéros chinois incorporés aux spectacles de cirque occidentaux dans la catégorie des *side-shows*, un ensemble comprenant les phénomènes et les numéros exotiques, autrement nommés exhibitions ethnologiques...

Notons qu'il s'agit ici de spectacles où le thème donne une unité globale à une succession de tableaux, chaque tableau étant composé d'un ou de deux numéros enchaînés sans transition obligatoirement. Le problème des liens entre les numéros reste entier. Un artiste de la Troupe de Chine critiquait *Chinese Soul* en ces termes : « Que l'on montre la Chine traditionnelle, c'est normal et je comprends parce que c'est ce qui plaît aux étrangers, mais on en est encore au temps des diapositives. Ce qu'il faut faire, c'est plus comme un documentaire⁴ ». La comparaison est finement trouvée, même s'il reste à savoir si le projet est réalisable.

Des essais de spectacles illustrant une histoire ont eu lieu, notamment avec *Mulan*, au Disneyland de Paris. La courte durée de l'exercice de style (35 minutes) a obligé malheureusement à composer l'ensemble comme un seul numéro très condensé quant aux disciplines, mais limité dans le temps pour chaque acteur-acrobate.

4. Citation tirée d'une entrevue réalisée par l'auteure avec un artiste participant au spectacle.

Néanmoins, les acrobates participants étaient très attachés au rôle qu'ils avaient à jouer, ce qui représentait une vision inhabituelle sur leur métier. En effet, les numéros sont rarement appris dans l'optique d'un jeu théâtral. Les autorités chinoises du cirque, conscientes de cette critique, continuent de dire que les acrobates doivent travailler leur expression. C'est un faux problème.

L'idée d'un travail sur l'expression des artistes en spectacle, ainsi que celle de la thématization des numéros de cirque sont deux solutions à un même problème : le manque d'émotions provoquées par un spectacle de cirque chinois. Or ce manque d'émotions relève en fait de deux facteurs : premièrement, le rapport entre l'acrobate et son propre numéro ; deuxièmement, le rapport entre l'acrobate et son public.

La place de l'artiste dans le travail de création

C'est qu'aujourd'hui, l'artiste de cirque, dans les troupes d'État du moins, participe assez peu à la création de son numéro. Pour parler plus exactement, disons que rien ne l'oblige à y participer. La troupe, organisée en *danwei* (unité de travail), s'occupe de tout. Les acrobates intègrent en général une troupe en tant qu'élèves, lorsqu'ils sont enfants, et se voient titularisés acrobates professionnels au bout d'une période variant de quatre à six ans. Durant cette première période, ils sont pris en charge par des professeurs qui choisissent pour eux la spécialisation adéquate à leur condition physique, ainsi qu'aux besoins de la troupe. Il ne s'agit pas ici de donner une image noire de ce système ; il semble que tout simplement, dans la majorité des cas, la question du choix d'une discipline ne se pose pas pour l'élève. D'ailleurs, le fait d'être acrobate ne relève pas toujours d'une passion ni même d'un choix. On retrouve assez souvent le cas d'enfants cadets à qui les parents n'avaient pas de quoi payer une scolarité dite normale. Les séances de recrutement des troupes offrent alors une option séduisante. En effet, la vie d'acrobate permet une indépendance financière précoce pour l'enfant qui touchera assez vite des primes de spectacle, même en tant qu'élève. Pour les enfants des campagnes, intégrer une troupe de cirque permet également d'acquérir un statut d'habitant de la ville, atout non négligeable. Ce sont autant de raisons extérieures au cirque lui-même qui ont poussé de nombreux acrobates à devenir artistes de cirque.

De plus, dans la structure de la *danwei*, la mise en scène des numéros et la conception des costumes sont gérées soit par d'autres employés de la troupe (d'anciens acrobates, par exemple), soit par des invités étrangers à la troupe. Les acrobates peuvent donner leur point de vue sur ces sujets, mais il m'est arrivé d'entendre une

acrobate se plaindre d'une fleur dans ses cheveux qui la gênait et ne pas se préoccuper de changer la situation, tout simplement parce que c'était plus simple comme cela. J'ai vu aussi des acrobates parodier leur propre spectacle en répétition parce qu'ils trouvaient la mise en scène ridicule. Certains se voient vraiment en fonctionnaires de l'acrobatie⁵.

Il faudrait nuancer, bien sûr, en disant que plus les troupes sont de petite taille et moins les tâches sont réparties. Les artistes sont du coup davantage amenés à construire eux-mêmes leurs numéros. C'est aussi le cas des artistes arrivés à un certain âge et qui souhaitent continuer leur métier dans une discipline moins exigeante physiquement. C'est ainsi que Hou Lixin, de la Troupe de Liaocheng, a monté lui-même son numéro de boomerang chinois ; que Shi Lei, de la Troupe de Chine, a composé son numéro d'ombres chinoises, afin de garder sa place dans l'équipe. Ces démarches relèvent d'individus, de personnalités artistiques, qui ont un certain poids dans la troupe, voire une certaine autonomie.

À l'autre extrémité, les acrobates-stars participent parfois eux aussi à la création de leurs numéros, motivés par les concours. Conscients du caractère exceptionnel de leurs prouesses, ces artistes ont l'aplomb nécessaire pour provoquer chez le spectateur émotion et admiration. Aujourd'hui, de plus, ces acrobates de très haut niveau font parfois l'objet de transaction de troupe à troupe. On peut penser que ces changements de troupes renforce la place de l'artiste par rapport au groupe et le rend plus indépendant, même si ces transactions restent à l'initiative des administrateurs.

Cependant, de manière structurelle, les acrobates des troupes d'État ont peu à dire sur leurs numéros, et cet aspect transparaît dans les spectacles, ce qui suffit à tuer toute émotion, sauf peut-être pour qui voit un tel spectacle pour la première fois, c'est-à-dire un touriste ou un étranger, chez qui les difficultés terribles des acrobaties suffiront à susciter des frissons.

Le cirque chinois et le rapport à l'étranger

Aujourd'hui toutes les troupes, des plus célèbres troupes d'État aux plus petites troupes privées, sont à la recherche de contrats à l'étranger ou d'un public de touristes. C'est déjà une question de revenus. Les billets se vendent quelques yuans

5. Il convient de noter cependant que le « bol de riz de fer », ou emploi garanti à vie, ne peut plus être tenu pour acquis dans les troupes d'État, et certains artistes se font aujourd'hui renvoyer : ce sont les *xiagang* du cirque.

dans les campagnes et sont gratuits lors des « descentes à la campagne » des troupes d'État, alors qu'ils se vendent autour de 100 yuans dans les grandes villes touristiques. Mais aussi, signer des contrats à l'étranger est devenu un critère de qualité, et le tout est maintenant une question de prestige. Une troupe, pour se présenter, fait souvent référence à la fois aux prix obtenus aux concours et aux contrats décrochés à l'étranger. Les troupes d'État se plaignent parfois du manque d'intérêt du public des villes pour leurs spectacles, mais en réalité le problème reste relativement secondaire pour les troupes qui arrivent à vivre de leur relation avec les étrangers. Dans les grandes villes, le spectacle très « chinois », exotique pour les touristes, est alors fixe et quotidien, ce qui est une aberration pour un art par essence itinérant et exceptionnel.

La situation a en fait des racines plus profondes. Art populaire par excellence et consacré « trésor national » par Zhou Enlai dès les années 1950⁶, les troupes de cirque chinoises se sont vues reléguer un rôle politique de représentation nationale. Dans les années 1960, le répertoire des numéros est limité à ceux dérivés du folklore ou des pratiques communautaires (danses des lions, antipodisme, bannières chinoises, mâts chinois, etc.) et des restrictions s'appliquent aux disciplines trop visiblement importées ainsi que les chapiteaux⁷. Les troupes sont rattachées à des lieux fixes, et le spectacle de cirque devient le spectacle officiel, envoyé ici ou là selon les besoins, en guise de cadeau diplomatique.

La situation actuelle est tributaire de ce passé. La majorité des troupes d'État se produisent sur des scènes de théâtre qui, sauf exception, sont sans charme, très mal conçues pour le cirque, dont la hauteur de plafond est trop juste, et où les acrobates se prennent les pieds dans les rideaux. Le seul chapiteau d'État en fonction à l'heure actuelle est celui de la Troupe de Chine, qui se produit loin des villes, mais qui fait chapiteau comble. La Troupe de Shanghai fait exception avec sa ménagerie et sa structure sphérique en dur.

Tous les autres chapiteaux appartiennent à des troupes privées qui ont ressurgi dans les années 1980, troupes itinérantes et qui vivent du public local. Leurs spectacles s'inspirent de traditions populaires ou d'images laissées par les cirques russes. Il ne faudrait pas pour autant imaginer le cirque privé comme un cirque

6. « Les acrobates sont un trésor de ce pays, il faut très bien s'en occuper, il faut leur donner de quoi vivre, il faut organiser leur vie, il faut assurer la protection de ce trésor national. » Citation rapportée, sans date précise, dans la revue *Zaji yu Moshu* [*Acrobatics and Magic*] de juin 1989.

7. Voir le discours de Wang Feng lors du Premier Forum international sur le Cirque, à Shijiazhuang, en 1999, aux archives de la CAAA.

parallèle, presque underground. Les directeurs des cirques privés vivent très bien des recettes de leurs compagnies, mais les acrobates du privé, ceux que j'ai pu rencontrer du moins, envient les artistes des troupes d'État. Une troupe privée de Wuqiao avait, en 1999, un contrat avec la section sous chapiteau de la Troupe de Chine. Si, pendant le spectacle, il était impossible de dire quel acrobate était de quelle troupe, le soir, la division était claire : les acrobates d'État logeaient à l'hôtel, les autres sous le chapiteau. Tous les petits acrobates des écoles de cirque privées de Wuqiao espéraient intégrer des troupes d'État. Le choix de la marginalité est un luxe que les acrobates chinois sont loin de rechercher, et le cirque d'État reste dominant autant sur le plan économique que sur le plan symbolique.

Le modèle du Nouveau Cirque : raisons et leurres

C'est aussi sur ces deux plans, économique et symbolique, que l'on explique l'attraction du cirque chinois pour les nouveaux cirques, le Cirque du Soleil en tête. Celui-ci constitue un point de mire pour les troupes d'État qui ont pu avoir accès à des images des spectacles ou simplement à des échos de sa réputation. Évidemment, les revenus du Cirque de Soleil font rêver, et pas que les cirques chinois. Mais c'est aussi dans la place du cirque chinois dans le monde, dans l'écriture de l'histoire du cirque que se situe un point non négligeable de la question.

La Chine entend bien trouver une place digne de ce nom dans l'histoire internationale du cirque, qui le tient encore à l'écart. La définition du cirque repose sur deux composantes problématiques pour le cirque chinois : le chapiteau et l'art équestre. Citons, à titre d'exemple, la définition que donne Dominique Jando dans son *Histoire mondiale du cirque* : « Il n'y a pas de cirque sans piste et sans chevaux » (1977 : 9). D'où toutes ces publications qui prennent le titre anglais de « acrobatics » plutôt que « circus »⁸. Dans ce contexte, l'acceptation des nouveaux cirques est une aubaine naturellement vue d'un bon œil par les Chinois.

Les nouveaux cirques proposent des spectacles sans animaux, ou très peu. Dans les spectacles de cirque chinois, les animaux (réels ou mythiques) sont souvent conviés exclusivement dans un rôle imagé (danse des lions, danse du dragon...), rapprochant cirque chinois et nouveaux cirques en leur intérêt commun pour les numéros dérivés de pratiques magico-religieuses. Les nouveaux cirques ne

8. Notons qu'avec le chinois les correspondances ne sont pas si nettes : *maxi* désigne des spectacles sous chapiteau comprenant donc du *xaji*, c'est-à-dire de l'acrobatie au sens strict ; mais l'institution du cirque porte aussi le nom de *xaji*, au sens large cette fois-ci, qui inclut les spectacles acrobatiques et les spectacles sous chapiteau. Remarquons cependant que les organisateurs de tournées chinois ou étrangers n'hésitent pas à utiliser le terme de cirque, et les troupes chinoises sont bien assises dans les festivals internationaux.

rejetten pas, *a priori*, le lieu théâtral comme lieu de ses spectacles. Enfin, les troupes de ces cirques sont pour plusieurs dépourvues de structure familiale à leur base, comme le sont les troupes d'État chinoises, et même certaines troupes privées. Ainsi, le cirque chinois actuel se voit en parfaite adéquation avec un tel modèle inspiré des nouveaux cirques.

Pourtant, il y a au moins une différence essentielle à souligner. Les nouveaux cirques ont été créés par des artistes issus du théâtre, de la scène ou de la rue. Or, en Chine, ces milieux demeurent très fermés. Généralement, le milieu du cirque est regardé de haut par le reste de l'institution des « Arts et des Lettres » à laquelle il a été rattaché. Dans les écoles de cirque et malgré certains efforts, les matières scolaires restent au second plan, et les acrobates portent comme une évidence ce jugement sur eux-mêmes : ils affirment que « notre “niveau culturel” (*wenhua shuiping*) est bas », puisque « niveau d'études » et « niveau culturel » se disent de la même manière...

La génération actuelle d'acrobates, dans sa majorité, ne souhaite pas que ses enfants deviennent des acrobates, même dans les familles qui ont réussi à survivre à la restructuration des troupes par le gouvernement. Les troupes d'État servent aujourd'hui de tremplin à une promotion sociale de deux générations. Les parents profitent de leur statut d'employés de l'État pour faire bénéficier leurs enfants de bonnes conditions d'études. Tout au plus, on obtient parfois un commentaire du type : « Si mon enfant veut absolument faire du cirque, on ne pourra pas l'en empêcher ». Peu considérés, les artistes de cirque en Chine manquent de fierté envers leur métier ; c'est ce qui les distingue des artistes des nouveaux cirques.

*

* *

En somme, les explorations artistiques de certaines troupes en Chine ouvrent des voies très intéressantes, notamment du côté de numéros épurés, du côté de la danse, de numéros chorégraphiés, voire thématiques (mais à condition que le thème ait un sens pour l'artiste et le public chinois). Ces exercices redonnent de la vitalité au cirque et réintègrent l'acrobate dans une démarche artistique, dont il est pour l'instant trop souvent tenu à l'écart. Les troupes fonctionnent à partir d'un répertoire ouvert aux innovations comme à l'intégration de pratiques populaires ou sportives. S'il reprend pied dans sa propre culture, autant chinoise que mondialisée, le cirque chinois peut rêver d'un bel avenir. Saluons ici l'entrée au cirque, dans le charivari de la Troupe de Chine, du jeu d'enfants qui consiste à faire sauter

uniquement avec les pieds une plume accrochée à un poids, et espérons que la discipline fleurira, semant un peu de légèreté et d'humour au sein des troupes. Après tout, on est au cirque, pas aux Jeux olympiques de 2008.

Pas moins que dans les autres domaines, la Chine, avec son important contingent d'acrobates, n'entend rester en arrière de ce qui est perçu aujourd'hui comme un certain renouvellement du spectacle de cirque. Alors que les troupes chinoises se disent toutes attentives à l'aspect « artistique » de leurs spectacles, force sera de constater que l'interprétation de la formule varie beaucoup, de magnifiques exercices de style en routines acrobatiques difficiles mais fades. Cet article présente notamment certaines explorations du côté de la danse et aborde la question de la thématisation dans le cirque chinois. Ces expériences artistiques mettent en jeu la place de l'artiste de cirque dans la démarche créatrice ainsi que la relation des troupes avec leur public.

As in other fields, China, with its important contingent of acrobats, does not wish to remain behind with regards to what is perceived today as a renewal of the circus. Although Chinese circus troupes say they are attentive to the « artistic » aspect of their shows, it is clear that there is much variety in this interpretation, from magnificent exercises of style to difficult but bland acrobatic routines. This article presents a few explorations in the field of dance and approaches the question of thematisation in the Chinese circus. These artistic experiences bring into play the circus artist's role in the creative process as well as the relationship between the circus troupes and their public.

Fascinée par le cirque chinois, Ludmilla Choplin commence à apprendre le chinois dès l'âge de 13 ans. En 1998, elle obtient un Bachelor of Arts à UCLA (Los Angeles) en East Asian Studies, mention Summa cum Laude. Elle habite à Pékin entre 1998 et 2000 où elle travaille, entre autre, à la documentation de l'Ambassade de France. Dans un même temps, elle poursuit des recherches de terrain auprès des troupes de cirque chinoises afin de mener en 2000-2001, un DEA en Histoire et Civilisation à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, à Paris, avec le Centre d'Études sur la Chine moderne et contemporaine. Elle écrit ainsi un mémoire sur le cirque chinois, sous la direction de Michel Cartier et reçoit la mention très bien. Ludmilla Choplin travaille aujourd'hui comme agent de voyage à la Maison de la Chine à Paris. Elle pratique également la danse acrobatique sur ébasses dans le cadre de spectacles de danse et d'événements spéciaux.

Bibliographie

- ASSOCIATION DES ARTISTES ACROBATES CHINOIS (1991), *China Acrobatic Artists Association*, Beijing.
- BIAN, Faji (dir.) (1999), *The Acrobatics of Hebei*, ouvrage bilingue chinois - anglais, Shijiazhuang (Hebei), Éditions du bureau de recherche sur l'art du Hebei, Huashan wenyi chubanshe.
- FU, Qifeng (1985), *Chinese Acrobatics through the Ages*, Beijing, Foreign Language Press.
- FU, Qifeng et Tenglong FU (1989), *Zhongguo zaji shi* [Histoire de l'acrobatie chinoise], Shanghai, Shanghai renmin chubanshe.
- JANDO, Dominique (1977), *Histoire mondiale du cirque*, Paris, Éditions universitaires/Jean-Pierre Delarge.
- LI, Jingyi (1993), *Tianxia zaji diyixiang* [La première terre de cirque sous le ciel], Shijiazhuang (Hebei), Hebei kexue jishu chubanshe.
- LI, Mushan (dir.) (1996), *Zaji lunwen ji (1992-1995)* [Recueil d'essais sur l'acrobatie (1992-1995)], Shijiazhuang (Hebei), Bureau de recherche de l'Association des acrobates de Chine/Associations des acrobates du Hebei et du Guangdong, Shichu.
- MAUCLAIR, Dominique (2000), « Parfum de Chine », *Le Cirque dans l'univers*, no 199 (4^e trimestre), p. 18-23.
- THÉTARD, Henri (1947), *La merveilleuse histoire du cirque*, Paris, Prisma.
- WANG, Feng, et la Troupe de Cirque de Shanghai (dir.) (1980), *Zhongguo zaji yishu* [L'art acrobatique chinois], Shanghai, Shanghai chubanshe.
- XIA, Juhua (dir.) (1997), *Dangdai zhongguo zaji* [L'acrobatie chinoise de nos jours], Beijing, Dangdai Zhongguo chubanshe.
- XIA, Juhua (dir.) (1989), *Zhongguo xinwenyidaxi zaji ji* [Volume sur le cirque du nouveau département des Arts et des Lettres de Chine], Beijing, Zhongguo wenlian chubanshe.

Françoise Boudreault

Acrobatie aérienne et théâtralité

Depuis une vingtaine d'années, les arts du cirque connaissent un essor remarquable. L'acrobatie aérienne participe à cette évolution et, avec l'invention d'appareils tels le filet aérien^{*1}, les tissus aériens^{*} ou les chaînes aériennes^{*}, de nouvelles images ont fait leur apparition dans le ciel du cirque. La situation de l'acrobatie aérienne dans le cirque traditionnel et dans ce qu'on appelle le nouveau cirque² sera brièvement décrite dans cet article. Cette pratique artistique sera aussi abordée en considérant les appareils et le métier d'acrobate, de même que les notions de numéro et d'interprétation. Depuis plus de deux siècles, le cirque traditionnel présente des numéros d'acrobatie aérienne. L'effet sensationnel fait partie de l'horizon d'attente du spectateur qui assiste à ce type de numéro. À un travail de perception visuelle, auditive et kinesthésique, la théâtralité vient ajouter une couche supplémentaire, et c'est dans la capacité du spectateur de sémiotiser qu'elle trouvera son amplitude. Généralement définie comme étant ce qui constitue l'essence du théâtre³, la théâtralité est souvent exploitée par les artistes du cirque. Quelles en sont les manifestations dans l'acrobatie aérienne ?

1. Le lecteur trouvera les mots suivis d'un astérisque dans un glossaire à la fin de cet article.

2. « À l'aube des années 1970 [...] le cirque contemporain se structure. Il opte dès ses premières créations pour une esthétique de la déconstruction : un moyen dynamique de modifier ses codes de perception et de s'affranchir de la contrainte du numéro, de créer un spectacle capable d'intégrer à la fois musique, danse, jeu et technique circassienne, mais aussi d'utiliser une seule discipline pour écrire l'ensemble de la représentation » (Jacob, 2002 : 32). Voir aussi le chapitre « 1970-1990, le nouveau cirque », dans *Le cirque : du théâtre équestre aux arts de la piste* de Pascal Jacob (2002), p. 136-179, ainsi que la thèse de Julie Boudreault « Les nouveaux cirques, renouveau ou continuité ? » (1999).

3. Notamment par des théoriciens comme Roland Barthes (1964), Josette Féral (1988), Yves Thoret (1993), Patrice Pavis (1996) ou Anne Ubersfeld (1996).

Un peu d'histoire et quelques définitions

L'aérien au passé

Dans la Grèce antique, plusieurs mots désignaient les danseurs de corde : *neurobates*, *oribates*, *shoenobates* et *acrobates*. Sur une corde lâche et tendue, ils exécutaient différents exercices⁴. Par la suite, les Romains utilisèrent le terme de *funambules** pour désigner les danseurs de corde (Depping, 1886 : 174). Si on peut penser que les danseurs de corde de l'Antiquité sont les ancêtres des acrobates aériens, les traces trouvées par les historiens sont plus récentes : des gravures du XVIII^e siècle montrent de la danse de corde*, et on y « remarque [...] que la corde est détendue et que l'acrobate [...] s'y suspend en diverses positions et s'y balance, préfigurant des exercices qui seront plus tard exécutés sur un trapèze » (Adrian, 1988 : 9). Le premier nom d'acrobate à la corde volante* mentionné par l'historien du cirque Paul Adrian est celui de Balthasar Sigriest, retracé en 1762, suivi de celui d'Hiram Franklin, retracé en 1851 (p. 10). L'appareil aérien le plus connu, le trapèze, a été inventé par le colonel Amoros qui, inspiré par des acrobates italiens, le mit au point dans un gymnase militaire, aux environs de 1813. À l'origine, il avait une forme triangulaire, puisque les deux cordes qui soutenaient la barre (le bâton) se rejoignaient en un seul point d'accrochage. Vers 1850, à l'extérieur de l'hippodrome de Paris, un trapèze fut accroché à un ballon, et les élévations de l'aéronef faisaient aussi partie de la démonstration. « À la même époque, Henri Maitrejean, disciple d'Amoros se révélait chez Dejean où il travaillait la corde lisse*, les anneaux* et le trapèze fixe* [...] Auparavant, le seul agrès* pratiqué au cirque était la corde volante » (Thétard, [1945]1947 : 133). Toujours en 1850, des gymnastes italiens, les frères Francesco, se produisaient chez Astley⁵. À son entrée au cirque, le trapèze ne constitua pas une attraction sensationnelle, mais il permit au monde fermé des artistes de la piste de s'ouvrir à celui des gymnastes. L'emploi du trapèze fut modifié en 1859, par Jules Léotard, gymnaste originaire de Toulouse, qui inventa le trapèze volant*, en se déplaçant d'un point à un autre en changeant d'appareil.

4. « Les uns, suspendus par les pieds, tournaient autour de la corde, comme une roue autour de son essieu ; les autres, couchés sur l'estomac, les jambes et les bras étendus dans le vide, glissaient de haut en bas avec la rapidité d'une flèche détachée de l'arc ; ceux-ci couraient sur une corde tendue obliquement ; ceux-là se contentaient de marcher sur une corde horizontale, mais ils s'y livraient à des sauts et à des tours avec la même assurance que s'ils avaient marché sur le vulgaire *plancher des vaches*. Ils s'y tenaient avec ou sans balancier... » (Depping, 1886 : 172-173).

5. Même si le forain John Williams (vers 1620) ou Jacob Bates (en 1764) présentèrent des spectacles mêlant animaux et acrobates, la première piste circulaire fut construite par Philip Astley, un cavalier militaire au chômage, en 1768 : « [L]'histoire choisira de garder le nom d'Astley pour entériner l'apparition d'une forme neuve de spectacle vivant » (Jacob, 1996 : 21).

Longtemps les exercices aériens furent considérés comme trop acrobatiques par les gymnastes et trop gymnastiques par les gens de cirque qui transformèrent la démonstration gymnique en attraction. C'est le cas de la corde verticale – ou corde lisse – qui, d'abord confinée au gymnase, a pris sa place au-dessus de la piste en tant qu'intermède acrobatique durant le montage de la cage aux fauves, par exemple. Au début du siècle, pour se rendre à son trapèze, Lilian Leitzel se servait d'une corde lisse sur laquelle elle exécutait une montée avec une série de planches roulées*⁶. Le même exploit était repris par Chrysis de La Grange qui se fit avantageusement connaître à la corde lisse, en 1938, avec un numéro où elle mariait gymnastique et chorégraphie. Dans les familles circassiennes, un des membres complète souvent le programme-maison par un numéro de corde lisse.

L'aérien est entré dans l'ère moderne avec le trapèze volant et des appareils aussi étonnants que le trapèze comète*⁷ ou l'échelle du diable*⁸, qui ne sont pas devenus des classiques, mais qui ont provoqué leur part de sensations fortes en leur temps. L'évolution des techniques acrobatiques a été marquée par l'utilisation du filet et de la longe*, qui a permis aux acrobates de développer des prouesses inédites.

Appareils et acrobates : définitions

Si dans l'esprit de plusieurs, l'acrobatie aérienne correspond souvent au trapèze volant qu'on voit sous les chapiteaux des cirques, en réalité, elle englobe une multitude d'appareils et de spécialités. L'acrobatie aérienne dont il sera question dans cet article inclut des appareils rigides (cerceaux*, barres*, balançoires, anneaux*,

6. On peut voir cette figure dans une des dernières scènes du film *Circus World* d'Henry Hathaway (1964), d'abord exécutée à deux mains par la doublure de Claudia Cardinale, et ensuite à une seule main par la doublure de Rita Hayworth, la Française Maryse Bégary. Le numéro se termine par de nombreux bras roulés, un mouvement acrobatique qui se pratique souvent avec un *coulisseau** ou *staffe*, accroché à côté d'une corde lisse. La gymnaste, le poignet pris dans le *staffe*, se balance en faisant tourner le corps autour de l'épaule.

7. Cet appareil a été utilisé par « celles qui s'en disaient les créatrices, les Vaidis Twin sisters, puis par Hélène et Virginie Aragon... [...] Ce trapèze comète eut aussi une présentation plus sophistiquée dont une gravure extraite d'un numéro de la *Science illustrée* du 28 septembre 1896, montre l'originalité née de l'entraînement de l'appareil par le pédalier d'une bicyclette sur laquelle prenait place l'une des trois animatrices, les Leamy sisters » (Adrian, 1988 : 48).

8. Elle fut utilisée au XIX^e siècle par les Frères Marty et ensuite « par de nombreux artistes parmi lesquels viennent à l'esprit les noms des Chulvis, des frères Vorelli, de Sundermann, des Almary, des Nonsen, du trio Florretty [...] des sœurs Floritas [...], des deux Gueglia, des Santey brothers, des Yardley's [...], des Bellisario, des Kissling, des Rhodins, d'Elysabeth et Charles, des Dominici, des Ruvioli [...], des Cardinas, des Chapman, des Rios Sisters, des Balconas [...], des Landri, des De Witt-Twins, des Frères Knie, etc. » (Adrian, 1988 : 66-67).

cadre coréen*, cadre aérien*, cube aérien*, etc.), les trapèzes (Washington*, fixe*, volant*, double*, triple*, etc.), les appareils souples (élastiques*, cordes diverses, tissus aériens*, tissu volant*, sangles, lanières* ou courroies*, etc.) et les appareils mixtes (incluant les installations sculpturales, les dispositifs et combinaisons diverses, les agrès giratoires, etc.).

Je définirai les acrobates aériens comme des gymnastes utilisant un appareil accroché en hauteur, exigeant, à un moment ou à un autre, la force de leurs bras et de leurs mains pour soulever et déplacer leur propre corps ou celui de leur(s) partenaire(s). Ma définition exclut donc les funambules et les sauteurs. Les acrobates aériens peuvent être porteurs ou voltigeurs. Les premiers soutiennent, lancent ou attrapent les seconds. Les voltigeurs exécutent des figures à l'aide des porteurs ou par des sauts d'un appareil à un autre, d'un porteur à un autre, d'un porteur à un appareil et *vice versa*. Les acrobates aériens travaillent au fixe, en ballant* ou en volant*. Au fixe, l'appareil bouge peu ou ne bouge pas ; en ballant, il a un mouvement de balancier. Un numéro de trapèze volant comprend nécessairement de la voltige* et requiert au moins deux appareils et deux acrobates. Certains appareils comme les sangles permettent des trajectoires circulaires.

Numéros aériens, d'hier à aujourd'hui

Dans un programme de cirque traditionnel, l'aérien occupe une proportion variable⁹. Il est difficile de quantifier cette proportion dans les nouveaux cirques où l'absence d'animaux et, parfois, la prédominance de certaines disciplines ont modifié la constitution d'un spectacle¹⁰. On peut dire cependant que la proportion a augmenté pour deux raisons. D'abord, le développement de l'aérien a donné lieu à l'apparition d'appareils dont certains possèdent un potentiel polysémique intéressant pour leur intégration dans un numéro ou dans un spectacle. De plus, ces appareils offrent des possibilités d'accrochage qui conviennent davantage aux nouveaux espaces du cirque contemporain, parce qu'ils n'ont pas nécessairement besoin d'un accrochage complexe (la corde lisse, notamment).

9. Environ 25 % (entrevue avec Alexandre Arnaoutov, mai 1999 ; entrevue avec Gilles Ste-Croix, février 2001). Fils d'acrobates et diplômé de l'école de cirque de Moscou, Alexandre Arnaoutov a pratiqué le main à main et le cadre coréen. Il a travaillé, entre autres, au Cirque du Soleil et a été entraîneur à l'École nationale de cirque de Montréal. Gilles Ste-Croix a été directeur de la création au Cirque du Soleil de 1989 à 2000. Il réalise maintenant ses propres spectacles avec Cheval Théâtre.

10. Par exemple, en France, les Arts Sauts (depuis 1993) ou Tout Fou Tout Fly (depuis 1992) se spécialisent dans l'aérien, tandis que Vis à Vis (depuis 1998), François Chat... et compagnie (depuis 1996) ou Maboul Distorsion (depuis 1992) ont créé des spectacles où la jonglerie prédomine.

L'interprétation de la chorégraphie a pris de l'importance par rapport à la performance technique depuis une vingtaine d'années. Dans le nouveau cirque, le refus du crescendo émotionnel s'accorde avec la substitution paradigmatique du numéro par un tableau et pour des raisons esthétiques un ratage ne doit pas briser la fluidité du spectacle. Le degré élevé du coefficient de difficulté importe moins que l'existence d'une limite. On assiste à une rupture éthico-esthétique dans le rapport au danger et à la notion d'exploit. La connaissance et l'acceptation des limites permettent aux acrobates de mieux gérer le stress lié au risque, tout en gardant un niveau élevé d'exécution physique, encore bien au-delà de celui de la majorité des gens.

Depuis une cinquantaine d'années, la performance d'un acrobate aérien exige aussi des qualités artistiques. La finition des figures et ce qu'on pourrait appeler la tenue (aisance et fluidité dans les mouvements, posture, style) entre les prouesses sont devenues la norme alors qu'autrefois l'accent était mis uniquement sur l'exploit acrobatique. Pourtant, grâce aux recherches et aux expériences menées dans les milieux universitaires, les performances techniques des acrobates se sont beaucoup améliorées. Le cirque et l'acrobatie aérienne s'inspirent de la biomécanique sportive et les compétences d'entraîneurs pour former des interprètes de haut niveau technique¹¹. Cela dit, la rupture éthico-esthétique visible dans le nouveau cirque se retrouve dans plusieurs numéros d'acrobatie aérienne : on cherche à toucher le public autant par la beauté des mouvements, par la théâtralité et la mise en scène que par les prouesses acrobatiques.

Théâtralité dans l'acrobatie aérienne

Apparu au début du xx^e siècle, au moment où le théâtre, avec l'avènement du metteur en scène, affirme sa spécificité artistique pour devenir davantage qu'un sous-ensemble de la littérature, le terme de théâtralité a d'abord été utilisé par Nicolas Evreinov, auteur dramatique, metteur en scène russe émigré en France en 1925, théoricien du monodrame et de la théâtralité. « Pour lui, l'instinct théâtral précède chez l'homme l'apparition du théâtre ; la théâtralité domine tous les processus de la vie individuelle et sociale, car chacun éprouve le besoin de se transfigurer, de se créer un autre Soi » (Corvin, 1998 : 619). Roland Barthes définit la théâtralité

11. « Les universités depuis trente ans ont formé des entraîneurs ou des éducateurs, des professeurs en éducation physique, [...] il y a eu toute une recherche scientifique sur un plan sportif » (entrevue avec André Simard, entraîneur d'acrobates et concepteur d'appareils aériens, en juin 1999). « Il y a un renouveau dans les arts aériens, dû au fait qu'il y a des gens, des André Simard, qui viennent du milieu de la gymnastique, qui ont pu développer des techniques très poussées en biomécanique [...] » (entrevue avec Gilles Ste-Croix, février 2001).

comme « le théâtre moins le texte », une « épaisseur de signes et de sensations [...] une sorte de perception œcuménique des artifices sensuels »¹², définition très éclairante pour l'analyse de la théâtralité dans certains numéros d'acrobatie aérienne. Josette Féral, quant à elle, considère l'intention de l'artiste, de même que la capacité de sémiotiser du spectateur comme des conditions préalables à l'émergence de la théâtralité, qui

semble être un *processus*, une production qui tient tout d'abord au regard, regard qui postule et crée un *espace autre* qui devient espace de l'autre [...] et laisse place à l'altérité des sujets et à l'émergence de la fiction. Cet espace est le résultat d'un acte conscient qui peut partir soit du *performeur* lui-même [...] soit du spectateur dont le regard crée un clivage spatial où peut émerger l'illusion [...] et qui peut porter sans distinction sur les événements, les comportements, les corps, les objets et l'espace autant quotidien que de la fiction¹³ (1988 : 350).

À l'espace physique et concret s'ajoute donc l'espace fictionnel, « un espace autre que celui du quotidien [...] fondateur de l'altérité de la théâtralité » (p. 350). Au théâtre, par la dénégarion et l'abandon aux artifices sensoriels proposés par les langages scéniques, le spectateur opère une fragmentation de sa perception pour réorganiser le réel. La théâtralité est donc davantage une question de conditions que de qualités.

Quelques personnages connus

Dans le passé, la théâtralité était explicitement présente dans certains numéros comportant des effets comiques de mise en scène. Le trapèze par terre*, avec des portiques à faible hauteur posés directement sur les pistes ou sur les scènes, utilisait fréquemment un personnage comique pour mettre en valeur les moments plus esthétiques d'un numéro. Par exemple, en 1910, avec le Trio Aéros, Germain Louis inventa un personnage à l'allure de pochard qui s'introduisait dans le numéro¹⁴ parce qu'il voulait « faire du trapèze » (Adrian, 1988 : 101). Quelques années plus tard, son frère Gaston Louis intégra, dans son numéro avec les Maxims, l'irruption

12. « Qu'est-ce que la théâtralité? C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur » (Barthes, 1964 : 41-42).

13. « Le mot fiction est à prendre ici avec prudence. Il ne s'agit pas nécessairement de récit imaginaire, mais d'une re-présentation dans laquelle les signes ne renverraient pas au réel [...] mais à une structure autre (artistique ici) qui les lie ensemble de façon différente pour les faire signifier » (Féral, 2000 : 8).

14. C'est dans un numéro de ce genre qu'en 1919 ce même Germain Louis, dit Aéros, popularisa la phrase qui est maintenant devenue un cliché du comique : « Ben mon 'jeux, quelle aventure ! ».

en voltige d'un personnage jouant l'amoureux transi, qui poursuit sa dulcinée (Adrian, 1988 : 80). L'humour théâtral du voltigeur Jules Allez se manifestait après quatre sauts arrière successifs de trapèze en trapèze, quand il rattrapait sa barre d'une seule main et s'éventait de l'autre avec un mouchoir (Adrian, 1988 : 76). À partir des années 1930, avec les Zemganno, Jean Barret a conçu des numéros à saveur théâtrale, notamment une « arlequinade aérienne » avec des personnages de *commedia dell'arte* exécutant une pantomime vertigineuse, et un « vaisseau fantôme » avec des acrobates déguisés en corsaires (Adrian, 1988 : 89). Dans un tout autre registre, au cours des années 1920, Van der Clyde Broadway avait recours à un personnage de composition, le travesti Barbette, qui faisait un numéro de trapèze ou d'anneaux comportant une mise en scène et un jeu théâtral féminisé ; après avoir salué « en femme », il enlevait sa perruque.

D'autres numéros reposaient sur une théâtralité particulière. Raymonde Marcoud, dans son numéro aux anneaux, de 1942 à 1957, a porté des ailes réceptrices de lumière noire ; elle devenait un papillon lumineux durant ses tourbillons (Adrian, 1988 : 21). De son côté, Jean Barret, de 1937 à 1972, a joué un ballet aérien dans l'obscurité en compagnie de protagonistes qui dessinaient des lignes dans l'espace grâce à des maillots enduits d'une substance phosphorescente (Thétard, [1945] 1947 : 148). Il faisait intervenir une jeune femme sur une plaque de verre, dansant apparemment dans le vide. En finale, un voltigeur plongeait à travers un cerceau de flammes. Ces deux numéros se servaient d'un effet de luminosité plutôt que de l'éclairage habituel de la piste. Cette modification du rôle de la lumière altérerait la perception du spectateur qui devait s'inventer une autre référence que celle d'un numéro conventionnel.

Dramatisation du risque

L'acrobatie aérienne se prête parfois au sensationnalisme pour impressionner le spectateur. Même si la plupart des cirques installent aujourd'hui des filets ou des longues, par le passé certains numéros ont fait leur réputation sur l'absence de sécurité. Un texte s'ajoute alors à la prestation quand le maître de piste signale au public les aspects sensationnels d'un numéro. « Quant au saut final, devenu naturellement par la voix du speaker "saut de la mort" – bien que en vérité, il fut athlétiquement d'une valeur moindre que les exercices qui le précédaient –, son audace, son caractère extrêmement dangereux (pas de filet), fit, d'un jour à l'autre, la gloire des Clérans » (Adrian, 1988 : 56). Une certaine fascination pour la mort caractérise une partie du public du cirque traditionnel. Dans un bref hommage précédant *La merveilleuse histoire du cirque* d'Henry Thétard, le Prince Rainier de Monaco écrit : « Au

cirque, on risque tout, même sa vie. C'est la règle impitoyable de ce beau métier » (1978 : 5). D'ailleurs, à la fin de cet ouvrage, on trouve un *Martyrologe* (*sic*) où sont classés par ordre alphabétique environ 150 noms d'artistes de cirque, morts en exerçant leur métier. Après les dompteurs qui furent en majorité tués dans les cages des ménageries (49), ce sont les acrobates aériens (41) qui se trouvent en tête de ce funeste palmarès de 1830 à 1978.

L'acrobate, pour qui le danger fait partie du quotidien, prend, en spectacle, des risques calculés. Mais pour le spectateur la mort fait partie de l'image de l'acrobate qui prouve son héroïsme en risquant sa vie. L'acrobate aérien n'est pas un héros au sens aristotélicien du terme. Le risque d'une tragédie réelle n'est pas théâtral, mais dramatiser un numéro est un effet de mise en scène qui influence la perception du spectateur.

La mise en scène d'un numéro aérien recourt aussi parfois à un effet de réel qui permet de *chiquer un ratage* pour provoquer la compassion, la sympathie et l'admiration du spectateur. Il s'agit de mettre en scène et de reproduire à chaque spectacle la simulation d'une erreur ou d'une défaillance d'un artiste. Ce procédé rappelle le risque inhérent au métier d'acrobate.

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 [...] Ce pseudo-événement [...] communique au public une information que celui-ci ne percevait pas nécessairement dans la routine habituelle du numéro : la difficulté qui fait que l'exercice est une prouesse (Hotier, 1984 : 82).

Même si ce procédé conduit le spectateur à une lecture mélodramatique qui biaise sa perception, il s'agit en fait d'une mise en scène et d'un type de théâtralité dont le but est de leurrer le spectateur qui croira généralement avoir assisté à un moment unique, alors qu'en fait, il aura été impressionné par un des rares artifices du travail d'acrobate.

Dans la voltige, le cirque traditionnel fait une mise en place pour augmenter l'effet sensationnel du trapèze volant : musique, allure des acrobates et enchaînement des figures. Jadis certains volants exécutaient leurs passes* les plus hardies dans un silence qui permettait d'entendre le son des appareils, des mains en ratrape*, des corps en rotation. Ce silence *théâtral* peut être considéré comme un effet scénique au même titre que la musique.

Théâtralité dans l'aérien contemporain

La théâtralité dans l'aérien contemporain prend différentes formes dont la plus évidente est l'utilisation d'un personnage. Elle est perceptible aussi quand le contexte d'un spectacle est fortement théâtralisé, quand le numéro est empreint d'une atmosphère poétique, quand il adopte un style codifié ou quand il comporte une dimension épique. L'intention de l'artiste n'est pas nécessairement de « faire théâtral » ou de véhiculer un message précis. La plupart du temps, il s'agit d'une question de style et d'esthétique. Si, par exemple, pour ne pas jouer un personnage et ainsi éviter de faire théâtral, l'acrobate porte une tenue de ville, il utilise un signe conventionnel : il ne porte pas de « costume d'acrobate » et ainsi produit un effet théâtral.

Certains acrobates contemporains ont créé un numéro d'aérien qui met en vedette un personnage. Dorothee Rohrer, par exemple, dans un numéro comique à la balançoire, construit un scénario à partir du personnage d'Hilda, une femme de ménage du cirque qui passe le balai au début du numéro. « Elle monte par curiosité à une échelle qui pend du plafond. Arrivée à la balançoire, [...] Hilda n'a que le temps de s'accrocher à une longe ; la musique joue et les lumières s'allument¹⁵... ». Rohrer touche à plusieurs niveaux d'interprétation, puisque le jeu d'Hilda permet l'exécution de figures clownesques et de cascades, en plus de trucs acrobatiques. Je mentionnerai aussi Ti-Toune (Séverine Krall) et son numéro de ballant où le personnage, caractérisé par une gestuelle syncopée, permet une interprétation mariant l'audace et le comique.

Le théâtre permet à l'artiste de dépasser la démonstration athlétique ; il donne lieu à des images poétiques ou anecdotiques. Selon l'acrobate Marc Gauthier, le théâtre « va apporter un autre vécu, une émotion, il va aider à sortir de la mécanique acrobatique¹⁶ ». Acrobate à la corde lisse, Anne Gendreau pense que le théâtre « peut apporter un raffinement », permet « de suggérer simplement des émotions ou des impressions, d'être plus vague, mais aussi d'avoir une certaine énergie ou d'aller dans la théâtralité avec une histoire qui est lisible¹⁷ ». Pour Brigitte Sherrer,

15. Voir le site Internet de Dorothee Rohrer : <<http://www3.sympatico.ca/dorothe.rohrer/rubriqu.htm>>

16. Entrevue avec Marc Gauthier, cordelisciste*, réalisée en février 2001. Marc Gauthier a été formé à l'École nationale de cirque et on a pu le voir, notamment, dans *Excentricus* du cirque Éloïze.

17. Entrevue avec Anne Gendreau, acrobate de cirque et cordelisciste, réalisée en juin 2000, dans le cadre de mes recherches sur l'acrobatie aérienne. Anne Gendreau a produit son numéro, entre autres, dans le spectacle de Jorane au Festival d'été de Québec en été 2000 ; elle a fait partie du spectacle *Kosmogonia* en été 2001. Elle a également interprété le personnage de Mélusine pour *Mélusine et Valentin*, la partie pratique de mon mémoire-crédation présentée en septembre 2000 au Studio Alfred-Laliberté à l'UQAM.

acrobate aérienne, la théâtralité tient aussi à « une atmosphère, un personnage, une façon d'être plutôt que de raconter une histoire ; une attitude¹⁸ ». La théâtralité a ouvert la porte à de nouveaux registres d'interprétation grâce auxquels les créateurs ont développé leur capacité d'évocation.

Avec le nouveau cirque, il arrive qu'un numéro d'acrobatie aérienne soit intégré à un contexte fortement théâtralisé. C'est le cas du numéro de contorsion* aérienne dans *Quidam* du Cirque du Soleil. Le thème et la mise en scène – avec une entrée en hauteur et une sortie plutôt dramatique où quatre femmes prennent l'acrobate dans leur bras pour quitter la scène – situent « dramatiquement » le numéro dans le spectacle. Hors de ce contexte, dans un Variété allemand ou un cirque traditionnel notamment, avec un début et une fin différents, ce numéro aurait eu un tout autre effet. À la création du spectacle, un poème a servi de matériau de départ à l'acrobate Isabelle Vaudelle pour son numéro de tissus aériens*. Dans la « mouture » 2000 de *Quidam*, Isabelle Chassé interprète ce numéro dont l'entrée se fait en hauteur grâce à un dispositif de rails intégrés à la scénographie. Il s'agit là, en fait, d'une « recreation », puisque Chassé n'a pas repris le numéro intégralement. Elle disposait d'une partition qu'elle s'est appropriée selon ses capacités, sur le plan technique et sur le plan artistique. En tant qu'interprète, elle devait tenir compte d'un contexte dramatique. Dans son interprétation, Chassé a utilisé l'expressivité du corps, la voix (des soupirs et des cris¹⁹) et les expressions du visage.

Le numéro de Johanne Martin, à l'affiche du Festival du Cirque de demain à Paris, en 1990, mérite aussi d'être cité en exemple, car sa théâtralité n'est pas soumise au contexte dans lequel il sera produit. Ce numéro débute dans l'obscurité. On aperçoit d'abord, dans le cercle du projecteur de poursuite, l'acrobate suspendue à sa corde, figée en position groupée, les pieds à quelques centimètres du sol, suivant le contour de la piste grâce au mouvement circulaire donné à son appareil. La corde et le costume sont noirs. La théâtralité concerne ici l'atmosphère. Il n'y a pas de personnage, pas d'anecdote, pas de thème, ni de scénario. L'ouverture du numéro donne les signes servant de déclencheurs à l'imaginaire du spectateur lorsque ce dernier « use d'une *technique de construction de l'espace* pour que le sujet se pose

18. Entrevue avec Brigitte Sherrer, acrobate, réalisée en juin 1999. Après ses débuts au cirque Éloïze, en 1995, Brigitte Sherrer a présenté – et présente encore – à travers le monde son numéro de triple corde (un appareil qu'elle a conçu avec l'entraîneur Pierre Carrier de l'École nationale de cirque).

19. Après avoir analysé ce numéro à partir de la bande vidéo, j'ai eu la chance d'assister à une représentation de *Quidam* à Francfort, en novembre 2000, et j'ai été frappée par le rôle de la voix de l'interprète dans la théâtralité du numéro ; elle lui conférait une dimension nettement plus saisissante, voire déchirante, que dans la version vidéo.

ou que des sujets s'y posent. Construction de l'espace *physique* d'abord, de l'espace *psychologique* ensuite » (Féral, 1985 : 134). Éclairage, position du corps dans l'espace, prouesses acrobatiques, mouvements chorégraphiés, texte, voix et musique créent une image poétique. L'expressivité de la gestuelle de Martin et l'alternance de mouvements lents et rapides caractérisent le style de son numéro. La théâtralité émerge de l'interprétation, du lien entre les effets scéniques et le corps de l'acrobate. La direction du regard de l'interprète et l'accent mis sur la précision des mouvements, en accord avec le texte et la musique, ajoutent à l'expressivité du corps. Si, par exemple, au moment où on entend le mot « endormie », l'acrobate exécute un mouvement en lenteur et a les yeux fermés, ce paradigme permet au spectateur de percevoir une image poétique.

Déploiement et simplicité

Dans un registre différent, The Flying Cranes²⁰ produit des numéros et des spectacles d'aériens à grand déploiement avec du trapèze volant. Les intentions de ce groupe sont franchement théâtrales dans le numéro *Flying Cranes*, présenté au Festival de Monte-Carlo en 1995. Il s'agit d'un numéro de grand volant* avec une imposante installation comportant différents trapèzes et agrès. *Flying Cranes* est divisé en trois mouvements : un prologue – la montée vers les appareils –, la partie volante et le retour des acrobates au sol. Hommage aux héros de la Seconde Guerre mondiale, ce numéro débute par la chanson russe *The Song of the Crane*, qui raconte que les esprits des soldats tombés à la guerre sont transformés en magnifiques grues blanches²¹. Lors du prologue le contenu de cette chanson est évoqué par deux acrobates, vêtus de costumes blancs, accrochés chacun à un coulisseau*, qui exécutent des mouvements acrobatiques pendant qu'on les hisse jusqu'au plafond. La montée vers les appareils se poursuit de façon très spectaculaire, sur une musique de Wagner. Par un mécanisme probablement constitué de longues ou d'élastiques, quatre acrobates sont littéralement projetés vers le haut, dans l'installation aérienne, en concordance avec la musique. Puis la partie volante à proprement parler commence, et certaines rattrapes atteignent une synchronisation époustouflante avec la musique. L'utilisation chorégraphique du corps dans des positions latérales est également étonnante : l'acrobate tenant le trapèze à une main, ainsi que les voltigeurs quittant un porteur ou un appareil pour aller s'accrocher dans les filets latéraux. La théâtralité conjugue l'accent dramatique de la musique utilisée

20. Vilen Golovko est le directeur de la création et Vitali Klochko est le producteur de cette compagnie.

21. « The Flying Cranes [...] is paying tribute to the many heroes lost in World War II and bringing life to the Russian song "The Song of the Crane". As the spirits of fallen soldiers are lifted at death and transformed into beautiful white cranes » : <http://www.theflyingcranes.com/FC/acts_shows.html>.

– celle de Stravinski, Liszt et Wagner – et le déploiement spectaculaire du numéro ; d'autre part, ceux qui comprennent les paroles de la chanson en russe ont accès à une couche supplémentaire de signes. La théâtralité de ce numéro repose aussi sur le traitement d'un sujet épique dans un très grand espace : le thème de l'élévation souligné en outre par le choix musical s'ajoute à l'isotopie formelle et thématique du déploiement dans l'espace.

Dans l'œil de celui qui regarde

Quelle que soit son « intensité » dans les divers numéros retenus ici, la théâtralité dans l'acrobatie aérienne est due, selon l'intention des artistes, à la mise en place de signes se situant dans les différents systèmes de la représentation. Le spectateur va, dans un premier temps, déceler les indices lui permettant de mettre ces signes en place dans une fiction ; cette fiction s'ancre dans l'imaginaire du spectateur qui réagit à la capacité d'évocation de l'artiste. Ce processus est important, puisqu'il y a un jeu, une marge entre l'intention de l'artiste et l'interprétation du spectateur.

Tout comme le théâtre est devenu perméable à d'autres disciplines, les arts de la piste ont amorcé, dans la mouvance du nouveau cirque, un décroisement qui a donné lieu à la création de spectacles où interviennent scénographes, dramaturges ou metteurs en scènes. C'est à partir d'une composition spatiale spécifique que le spectateur construit un espace fictionnel ; le sens qu'il va donner à l'expressivité du corps est orienté par les effets scéniques (musique, éclairage et costume). Encore trop rarement habité au théâtre, l'espace du haut agit comme déclencheur dans l'imaginaire du spectateur.

En acrobatie, la présence d'un personnage ou l'utilisation du comique amènent le spectateur à effectuer une dénégation mais, en général, les actions de l'acrobate en représentation sont perçues au premier degré : des mouvements acrobatiques exigeant une grande puissance physique. Pour lire le corps de l'acrobate, le spectateur effectuera un cadrage à partir de l'espace, du corps et des effets scéniques. Le regard du spectateur est régi par sa situation physique et par ce que représente l'acrobate aérien.

À la différence de l'acteur qui comme « performeur se situe donc dans ce déplacement [qu'il] opère entre lui comme soi et lui comme autre » (Féral, 1988 : 353), l'acrobate propose au spectateur un savoir-faire où n'intervient pas l'art de la dissimulation. La théâtralité permet à l'acrobatie de dépasser la démonstration athlétique. Cette ouverture à de nouveaux registres d'interprétation physique et de jeu a permis aux acrobates de développer leurs capacités d'évocation, même si l'image

de l'acrobate aérien dans la mémoire collective n'influence qu'inconsciemment la perception du spectateur. Le corps de l'acrobate aérien est porteur de théâtralité lorsqu'il donne un sens poétique ou prosaïque aux éléments qui l'entourent en représentation. Il participe à la construction d'images en déployant l'énergie incandescente d'un humain qui se meut de façon extraordinaire, dans un espace à la fois réel et métaphorique.

Glossaire

Ce glossaire a été constitué en partie par l'auteure de cet article, mais les définitions proviennent majoritairement du *Dictionnaire illustré des mots usuels et des locutions du cirque en 3 volumes*, de Dominique Denis (1997). On y retrouve aussi des extraits du glossaire de *Théâtre Aujourd'hui*, n° 7, Le Cirque contemporain, La Piste et la scène (1998: 56) et dans *Le cirque : du théâtre équestre aux arts de la piste* de Pascal Jacob (2002: 212-253).

Agrès : appareils utilisés par les acrobates aériens tels les barres fixes et trapèzes en tout genre.

Anneaux : appelés aussi *roman rings*, agrès de gymnastique consistant en deux cercles métalliques, fixés à l'extrémité de deux cordes.

Ballant : s'écrit aussi *balant* ou *balan*. Désigne le temps d'élan pris au trapèze. Le *grand ballant* est le balancement de l'agrès sur toute sa course.

Barres : appareils de gymnastique qui firent leur apparition dans les cirques modernes vers 1870. On les nomme aussi barres fixes, barres verticales, barres parallèles, barres asymétriques.

Bras roulé : mouvement acrobatique qui se pratique souvent avec un *conlisseau* accroché à côté d'une corde lisse. Le gymnaste, le poignet pris dans le *staffe*, se balance en faisant tourner le corps autour de l'épaule.

Cadre aérien : agrès fixe. Cadre rectangulaire en métal chromé haubané sous la coupole du cirque, sur lequel prend position un porteur.

Cadre coréen : agrès haubané et fixé à quelques pieds du sol, sur lequel un porteur prend place debout, retenu par une large sangle à la hauteur de la taille.

Cerceau : agrès aérien mobile constitué d'un cercle tubulaire en métal. Accroché généralement par un point, parfois deux. Appelé aussi *cercle aérien*.

Chaînes aériennes : appareil constitué de trois chaînes attachées à chacune de leurs extrémités. Appareil rare au cirque, ici au Québec, il a été utilisé par Isabelle Meunier dans le spectacle *Échos* de Les Gens d'R en 2000, d'après une conception d'André Simard et par Faon Shane dans *Les 7 doigts de la main* en 2002.

Contorsion : discipline des arts du cirque qui met en valeur la souplesse de l'acrobate. Déformation ou dislocation des membres, qui donne au corps une posture étrange.

Corde lisse : appelée aussi corde verticale ou corde espagnole (*spanish web*). Corde verticale qui, à l'origine, servait à monter aux agrès aériens. L'adjonction d'un *staffe* – ou coulisseau – a permis de créer de nouvelles prouesses comme le tournage ou *webbing*.

Corde verticale : voir *corde lisse*.

Corde volante : agrès aérien composé d'une corde détendue, fixée entre deux attaches. Les exercices qui se pratiquent en grand ballant sont composés de suspensions, de rétablissements, de tourniquets, de tourbillons et de fausses chutes.

Cordelisciste : acrobate spécialiste de la corde lisse. Le mot « cordeliste » est parfois aussi utilisé.

Coulisseau : anneau de cuir ou de tissu qui se place autour du poignet, par lequel se suspend l'acrobate pour effectuer un bras roulé, par exemple. Aussi désigné par le nom de *staffe*.

Courroies : lanières ou sangles aériennes. Le travail aux courroies, dérivé de celui des cordes indiennes, est relativement récent. La création de cette discipline est attribuée à Athanaseev.

Croissant de lune : agrès aérien suspendu, en forme de croissant de lune, tournant sur un axe, sur lequel un acrobate présente des exercices d'équilibre.

Cube aérien : agrès aérien original, en forme de cube dont on ne voit que les arêtes. Appelé aussi *parallélépipède*.

Danse de corde : la danse de corde se fait sur un câble attaché, par chaque extrémité, à quelques pieds du sol. Les danseurs y exécutent des figures d'équilibre ou s'y suspendent.

Échelle du diable : échelle posée sur un trapèze d'équilibre (voir : *trapèze Washington*), puis placée horizontalement en travers de la barre. Aussi appelée « échelle de la mort » ou « échelle périlleuse ». Il existe une version plus compliquée de cet appareil auquel on ajoute un agrès rotatif, constitué par une seconde échelle à l'une des extrémités de la première.

Élastiques : appelés aussi *bunjees*. Appareil d'acrobatie constitué de deux bandes élastiques, attachées au plafond et de chaque côté de la taille de l'acrobate.

Filet aérien : appareil d'acrobatie aérienne ayant l'apparence d'un hamac.

Funambule : *funambulus*, de *funis* « corde » et *ambulare* « marcher ». Acrobate évoluant sur un câble tendu à grande hauteur et s'aidant d'un balancier. Le travail des funambules se distingue de celui des fildeféristes à la fois par la différence d'implantation du fil, rarement à moins de 7 mètres, par l'emploi d'un balancier et par un répertoire de figures spectaculaires favorisées par des évolutions exécutées en groupe.

Jarret : prise par le derrière du genou qui se fait avec la jambe pliée.

Lanières : voir *courroies*.

Longe : dispositif de sécurité constitué d'un câble passant par une poulie accrochée au plafond, attaché à une ceinture, qui permet de ralentir ou d'interrompre une chute.

Passe : synonyme de prouesse ou de truc.

Planche roulée : prouesse où l'acrobate se suspend à une corde lisse pour faire une *chandelle*, puis fait la *planche* en soutenant le poids de son corps avec le bras dans le dos.

Rattrape : réception d'un voltigeur par un porteur ou reprise d'un appareil par l'acrobate. On dit aussi *catch*.

Sangles aériennes : voir courroies.

Staffe : voir coulisseau.

Tissus aériens : appareil d'acrobatie aérienne constitué de deux longues bandes de tissu fixées sur un seul point d'accrochage.

Tissu volant : appareil composé d'un tissu détendu, fixé entre deux attaches, et qui s'apparente à la *corde volante*.

Trapèze(s) : du grec *trapezion* (petite table, trapèze). Appareil formé de deux cordes verticales, réunies à leur base par une barre cylindrique horizontale. On distingue plusieurs types de trapèzes correspondant à des utilisations précises.

Trapèze comète : cadre rectangulaire pivotant autour d'un axe, à la façon des *comètes* des champs de foire. À chaque extrémité est accroché un trapèze après lequel un ou une gymnaste exécute diverses figures de suspension, pendant que la comète, mue par un ressort d'horloge, décrit sa révolution dans l'espace de manière à ce que chacun des exécutants se trouve tantôt à l'apogée, tantôt au périgée.

Trapèze double : appareil comportant trois cordes verticales qui soutiennent une barre cylindrique suffisamment large pour permettre à au moins deux partenaires de s'y asseoir.

Trapèze fixe ou simple : agrès sur lequel un acrobate exécute diverses figures, avec ou sans ballant du trapèze.

Trapèze par terre ou « trapèze au portique bas » ou « aux petites » ou « aux courtes distances » : « [...] certains trapézistes volants fixent leur trapèze à des portiques de faible hauteur posés directement sur les pistes ou sur les scènes. Cela leur permettait d'être engagés dans des cirques au chapiteau bas... ou des music-halls » (Adrian, 1976 : 100).

Trapèze triple : appareil comportant quatre cordes verticales qui soutiennent une barre cylindrique suffisamment large pour permettre à trois partenaires de s'y asseoir.

Trapèze volant : trapèze vers lequel un voltigeur s'élance pour agripper les mains d'un porteur ou un second trapèze. Les exercices s'appellent des passes, et le trapèze volant est souvent un travail de troupe.

Trapèze Washington : mis au point par l'Américain Keyes Washington, cet appareil consiste en une barre évidée au centre et alourdie à ses extrémités, pour permettre des équilibres plus élaborés.

Trapéziste : gymnaste ou acrobate spécialiste du trapèze.

Volant : relatif à la voltige en acrobatie aérienne.

Voltige : exercice d'acrobatie au trapèze volant. Art des acrobaties aériennes. Ce mot désigne aussi l'ensemble des exercices acrobatiques exécutés à cheval, dans les cirques.

Si l'acrobatie aérienne occupe dès l'Antiquité une place de choix au cirque, elle connaît depuis une vingtaine d'années un essor remarquable. L'invention de nouveaux appareils permet la création d'images étonnantes dans le ciel du cirque. Grâce aux recherches développées dans les milieux universitaires, l'acrobatie aérienne s'inspire de la biomécanique sportive et bénéficie des compétences d'entraîneurs pour former des athlètes de haut niveau. La théâtralité est souvent exploitée par les artistes du cirque. Quelles en sont les manifestations dans l'acrobatie aérienne ? À travers quelques personnages connus et la dramatisation du risque, il sera question de la dimension théâtrale dans l'aérien contemporain et de sa « lecture » par le spectateur. L'article comprend un glossaire de termes techniques.

Since Antiquity, aerial acrobatics have occupied a special place in the circus, and for the past twenty years have undergone a remarkable development. The invention of new apparatus has led to the creation of stunning images in the circus stratosphere. Thanks to university research, aerial acrobatics draw from the biomechanics of sport and benefit from trained coaches to form high caliber athletes. What are the manifestations of theatricality in aerial acrobatics? Using a few known figures and the dramatisation of risk, this article looks at the theatrical dimensions of aerial acrobatics as well as its interpretation by the spectator. A glossary of technical terms is included.

Françoise Boudreault détient une maîtrise en art dramatique de l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Pendant une quinzaine d'années, elle a œuvré comme artiste au Saguenay Lac-Saint Jean en danse et en théâtre. En 1993 elle a commencé à pratiquer l'acrobatie aérienne en prenant des cours de trapèze et de corde lisse avec Johanne Martin. Pour la partie pratique de son mémoire-créditation, elle s'est intéressée à la théâtralité à travers la partition acrobatique d'un personnage évoluant dans une installation aérienne. Membre du comité éditorial de THÉÂTRE – les cahiers de la maîtrise (UQAM) de 1998 à 2000, elle y a publié des articles, de même que dans les revues INTER, Veilleurs de nuit et Cahiers de théâtre JEU.

Bibliographie

- ADRIAN, Paul (1984), *Cirque au cinéma, cinéma au cirque*, Paris, Éditions Paul Adrian. (Coll. « L'encyclopédie du cirque ».)
- ADRIAN, Paul (1988), *Ils donnent des ailes au cirque*, Paris, Éditions Paul Adrian. (Coll. « L'encyclopédie du cirque ».)
- BARBA, Eugenio (1993), *Le canoë de papier : traité d'anthropologie théâtrale*, s.l., Lectoure, n° 28-29 de la revue *Bouffonneries*.
- BARTHES, Roland (1964), *Essais critiques*, Paris, Seuil.
- BOUDREAU, Julie (1999), « Les nouveaux cirques : renouveau ou continuité ». Thèse de doctorat, Québec, Université Laval.
- BOUSSIAC, Paul (1976), *Circus and Culture : A Semiotic Approach*, Bloomington, Indiana University Press.
- CORVIN, Michel (1998), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse. (Coll. « In Extensio ».)
- DENIS, Dominique (1997), *Dictionnaire illustré des mots usuels et des locutions du cirque en 3 volumes*, T. I : A-C, Aulnay-sous-bois, Arts des deux mondes.
- DEPPING, Guillaume (1886), *Les merveilles de la force et de l'adresse*, Paris, Librairie Hachette. (Coll. « Bibliothèque des merveilles ».)
- FÉRAL, Josette (1985), « Performance et théâtralité : le sujet démystifié », *Théâtralité, écriture et mise en scène*, LaSalle (Qué.), Hurtubise HMH, p. 125-140.
- FÉRAL, Josette (1988), « La théâtralité : recherche sur la spécificité du langage théâtral », *Poétique*, septembre, p. 347-361.
- FÉRAL, Josette (2000), « Performance et théâtralité : le sujet démystifié », texte non publié d'une conférence donnée en Slovaquie lors d'un séminaire sur la mimésis en janvier 2000.
- GOUDARD, Philippe (1999), « Outils et hypothèses pour mettre à jour une argumentation critique », *Arts de la piste*, n° 12, p. 42-45.
- HOTIER, Hugues (1984), *Signes du cirque, approche sémiologique*, Bruxelles, Éditions AISS-AISPA.
- JACOB, Pascal (1996), *Le cirque : regards sur les arts de la piste du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Plume.
- JACOB, Pascal (2002), *Le cirque : du théâtre équestre aux arts de la piste*, Paris, Larousse. (Coll. « Reconnaître Comprendre ».)
- JACOB, Pascal (2002), *Le cirque voyage vers les étoiles*, Paris, Géo Solar.
- PAVIS, Patrice (1996), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod.
- RAINIER DE MONACO ([1945] 1978), « Hommage », dans Henry THÉTARD, *La merveilleuse histoire du cirque*, Paris, Julliard.

SCARPETTA, Guy (1985), *L'impureté*, Paris, Grasset.

THÉTARD, Henry ([1945]1947), *La merveilleuse histoire du cirque*, Paris, Éditions Prisma, 2 vol.

THÉTARD, Henry ([1945] 1978), *La merveilleuse histoire du cirque*, Paris, Julliard.

THORET, Yves (1993), *La théâtralité : étude freudienne*, Paris, Dunod.

ÜBERSFELD, Anne (1996), *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil.

Filmographie

DE MILLE, Cecil B. (1952), *The Greatest Show on Earth*, film 35 mm, coul., 152 min., Hollywood, Paramount.

GLADU, André (1996), *Le Feu sacré*, film 16 mm, coul., 77 min 42 s., Montréal, Office national du film.

HATHAWAY, Henry (1964), *Circus World*, film 35 mm, coul., 135 min., Hollywood, Paramount.

MALLET, David (1999), *Quidam*, film 16 mm, coul., 90 min., Culver City (Californie), Columbia Tristar Home Video.

Sylvestre Barré-Meinzer

Le cirque classique : entre tradition et récupération

Le cirque traditionnel, héritier du passé de par ses généalogies et ses aspirations, semble avoir traversé les décennies de manière exceptionnellement inchangée. Récemment pourtant, sous l'impulsion des cirques théâtralisés, les « nouveaux cirques », ce genre tend à remettre en question sa façon de faire et à proposer timidement de nouveaux modèles plus personnels et plus variés.

Ce cirque est un terrain privilégié de connaissance et de rencontre pour l'étude historique, l'approche ethnologique et la réflexion esthétique. Dans un essai d'équilibre consistant à faire se croiser ces différentes données, je m'interrogerai sur l'évolution du sens et du regard. Je chercherai à montrer comment fonctionne un spectacle universaliste et populaire tel que le cirque classique, et je me demanderai en quoi la valorisation des règles collectives dictant la pratique et l'esthétique impliquent l'idée de conservation d'un patrimoine plus que la recherche d'innovation. En interrogeant dans un second mouvement les formes les plus modernes du cirque, j'observerai comment d'autres modes d'expression, de nouvelles valeurs et de nouveaux acteurs peuvent être découverts et intégrés progressivement à un schéma classique. Je me pencherai ici sur les raisons qui ont fait que tradition et création, permanence et nouveauté – principes *a priori* en opposition – aient pu se rencontrer, même partiellement et avec résistance.

Vers un cirque familial et rituel

Le cirque est né en Angleterre, à la fin du XVIII^e siècle. Sa naissance est liée à la popularisation et démocratisation progressive de l'art équestre, ainsi qu'à une modification dans le développement des grandes foires qui, en Europe, tendent à devenir des expositions commerciales et industrielles. Tandis que l'espace des villes s'organise et que les éléments marginaux, bruyants, festifs, sont progressivement déplacés et surveillés, les familles d'artistes forains se regroupent dans l'enceinte de lieux fermés offrant, à côté de spectacles équestres, une grande diversité d'attractions et de performances. Le cirque et le théâtre de mime apparaissent au cours du XIX^e siècle comme des lieux de rencontre artistique et de relative stabilité économique. Réunissant un public populaire et bourgeois, ce spectacle qui reconstitue l'esthétique de la foire et de l'équitation militaire évolue avec l'expansion industrielle, et il se nourrit rapidement de la conquête coloniale.

À partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, le cirque se formalise et se répand sur tous les continents. Un type de présentation s'élabore et les valeurs, les désirs de la société sont mieux définis. Le courage, l'endurance, la force dominatrice et conquérante sont largement magnifiés, le rationalisme commence à s'imposer par opposition à la fantaisie et à la naïveté. Progressivement, le cirque adopte une forme classique qui marque un certain nombre de composantes essentielles et une manière de faire préétablie. Cette forme, qui autorise un large éventail d'interprétations, se trouve parfois enrichie de scènes narratives, souvent grandiloquentes, chantées ou mimées – pantomimes ou mimodrames –, fréquemment placées en deuxième partie. Parallèlement à l'instauration d'un spectacle ritualisé, les artistes se regroupent et construisent d'intenses réseaux familiaux de relations et d'échanges qui, au fil des générations, forment les dynasties de circassiens.

La forme de cirque héritée de cette période, et qui est préservée aujourd'hui dans de nombreuses entreprises, fonctionne selon des principes simples et efficaces qui permettent à la fois une économie familiale relativement stable et une simple intelligibilité du message proposé au spectateur.

Le cirque traditionnel est avant tout l'art de fonctionner en famille. L'entreprise, incarnée par un nom-patronyme, se construit et évolue en fonction des réseaux familiaux qui l'entourent et la soutiennent. Chaque cirque se nourrit d'apports venus du cercle de parents, tant pour l'échange et l'achat d'animaux ou de matériel que pour la circulation des artistes et des idées. Chaque équipe familiale constitue un tout dont l'économie dépend de la capacité à s'organiser et à produire des numéros variés, complémentaires et cumulables. Dans cet équilibre, l'artiste s'entraîne

dès son plus jeune âge en suivant l'exemple de ses aînés, et la filiation est perçue comme une promesse de continuité. Avec l'âge et l'arrivée de nouvelles générations, l'apprentissage se fait enseignement, et l'entraînement corporel laisse place au dressage d'animaux et aux numéros comiques exigeant moins de prouesses physiques. Ce système de fonctionnement autoreproducteur a une incidence sur le mode de vie, l'éducation, les alliances et l'ouverture vers le monde extérieur. Il englobe les choix personnels pour s'aligner sur une destinée collective, ce qui donne aux circassiens l'impression qu'ils n'ont jamais appris (« On a le cirque dans le sang »), mais aussi qu'ils n'ont jamais eu le choix (« On est tombé dedans petit »).

Le spectacle de cirque, à l'instar du rituel, n'apparaît pas comme une invariable répétition des numéros, il apparaît comme une série de règles induites par une logique d'ensemble et permettant de nombreuses applications. Chaque numéro suit une structure précise qui fait référence à des éléments symboliques provenant de l'environnement culturel¹.

Le cirque met en jeu certaines situations réunissant des catégories classificatoires aussi opposées que culture/nature, domestique/sauvage, répulsif/attractif, humain/animal, féminin/masculin, etc. Intégrés à l'art, ces rapprochements composent des tableaux où l'acteur semble libéré des contraintes de la nature et de la culture, où les règles qui permettent habituellement d'évoluer dans le réel semblent transgressées pour s'effacer devant un univers entièrement fabuleux et magique. Le corps évolue au sol ou dans les airs, débarrassé de son poids et des limites physiologiques ; les races se rencontrent et se confondent sur la piste, bousculant les lois naturelles (le cheval compte avec son sabot, le chien est déguisé en taureau, l'otarie se moque de son dresseur). Dans les duos comiques, le Clown Blanc, à l'élégance artificielle et raffinée, fait office de roi de la culture s'opposant à l'Auguste bruyant, roi de l'imagination et de l'instinct. Cette approche se décline sous toutes sortes de variantes que le programme cherche à présenter dans leur diversité, tout en évitant la redite.

Dans le numéro, le sens est directement compréhensible, il est induit par la prouesse technique et son exposé. Le numéro suit une évolution qui, partant d'une stabilité initiale, « normale », se transforme en un processus de dérèglement et de

1. Le sémioticien Paul Bouissac (1973) propose une interprétation fine et rigoureuse des numéros de cirque. Sa démonstration manque à être connue : si beaucoup d'érudits du cirque affirment que le numéro traditionnel, n'existant que pour lui-même, ne veut rien dire, c'est bien que la signification du numéro est si évidente qu'elle ne semble pas pertinente.

dramatisation². Le danger peut être physique, comme pour les acrobates et les dresseurs, ou social, comme pour les clowns qui jouent à perturber l'usage ou le langage convenus. L'action consiste en la maîtrise de ce dérèglement dans des contextes et des conditions diverses : sur un fil, sur un trapèze, avec un animal, dans une rencontre d'un homme avec des animaux ou avec des objets, etc. La prouesse a l'air d'autant plus fantastique qu'elle est inhabituelle et parfaitement maîtrisée : un numéro de cheval « en liberté », par exemple, exalte l'entente entre l'homme et le cheval qui n'a pas à être dirigé par le toucher. La forme et l'environnement esthétique sont au service du message : le voltigeur se réfère aux astres, le dompteur aux héros de la littérature d'aventures, et le clown, au contraire, s'inspire des situations les plus quotidiennes pour mieux les détourner. Ces présentations types sont nourries de catégories de style puisées à un savoir culturel, littéraire ou scientifique partagé de tous (exotique, primitif, historique, futuriste...), et qui en permettent une grande variété.

Le statut extraordinaire, héroïque de l'artiste (accentué par le nom, le costume, l'accompagnement musical, le discours du présentateur, les gestes pleins d'importance qui ponctuent l'exercice dangereux et, *a posteriori*, par le jeu comique et maladroit du clown de reprise) s'insère dans un ordre de valeurs et une norme culturelle dont les références, héritées du XIX^e siècle, sont à la fois éminemment morales et profondément idéalistes. Marquées par les notions de rationalité, de devoir, de hiérarchie, de pouvoir, etc., ces idées semblent souvent bien éloignées du contexte culturel et social ambiant.

Pourtant, cette structure classique, normée et efficace, est parfaitement et complètement intériorisée par les artistes. Le spectacle est perçu comme un travail sérieux, la démonstration « dans les règles » d'un savoir-faire de cirque. Le « bon » et le « beau » se répondent, et chaque numéro, chaque déroulement, se définit par ses qualités propres et par son adéquation à un modèle, à un certain « état d'esprit ». Dans un numéro familial, chaque membre participe différemment à la prestation globale ; dans un cirque familial, le numéro de chacun est complémentaire de celui des autres ; et dans les grands cirques, l'ensemble des artistes forme une mosaïque d'une seule composition, les numéros s'enchaînant sans redite. Lors du congé d'un artiste, un autre numéro, plus ou moins proche du premier, comblera le

2. Les numéros se construisent quasi invariablement autour de trois séquences principales : un état initial, l'introduction d'un facteur perturbateur évoluant dans une dramatisation croissante et, pour finir, le contrôle de la perturbation. Ces étapes rappellent celles de la structure du conte : un personnage est introduit, il est identifié comme le héros, il se distingue en effectuant un certain nombre d'exploits dangereux, jusqu'au test final des plus périlleux, débouchant sur un dénouement généralement heureux.

manque ; et lorsqu'un clown se sépare de son Auguste, on le « remarie » au plus vite, quitte à ajuster simplement le vieux costume. Le respect d'une forme et d'une manière de faire déborde largement la piste pour toucher chacun dans son vécu et sa sensibilité. Il semble que la pratique de cirque et la vie se partagent un espace, une position sociale, une approche dans l'esprit de chacun. Les qualités esthétiques et morales qui sont mises en avant sous le chapiteau se retrouvent à l'extérieur, et les prouesses de l'artiste en représentation, sa force, sa rapidité, sa souplesse sont tout aussi valorisées dans la vie quotidienne : elles se mesurent lors d'un démontage accéléré du chapiteau, d'une joute acrobatique ou d'un jeu de ballon. Par effet de miroir, si dans le privé le cirque adopte un fonctionnement en famille se nourrissant de la transmission intergénérationnelle, la représentation de ces schémas sociaux se retrouve en piste, de la pyramide des âges aux numéros de troupe reproduisant le tableau de famille.

Ce cirque conventionnel est donc marqué par un fonctionnement particulier reposant sur la famille, un mode de transmission qui passe par l'oralité et l'exemple, une correspondance entre l'art et la vie, un savoir-faire artistique porteur d'un message culturel chargé de sens, facilement adaptable, aisément reproductible et construit collectivement au fil des générations. Ce sont ces éléments que l'on retrouve dans plusieurs pratiques couramment qualifiées de traditionnelles³ et qui, en tant que telles, semblent susceptibles d'être conservées.

Cependant, cette forme évolue à l'intérieur d'un mouvement qui la dépasse et risque de lui faire perdre prise. Ce phénomène remonte au milieu du ^{xx}^e siècle : parallèlement à la concurrence de divertissements inédits et à l'émergence d'un ordre postindustriel, signe d'une ère nouvelle, s'opère une sorte de désenchantement du monde qui s'accompagne d'un déclin des valeurs et d'une remise en question des idées modernes prônant l'avenir du progrès, le rationalisme, le travail... Tandis que la Seconde Guerre mondiale engendre une vision et un usage du monde nouveaux, d'autres rapports à la société et d'autres pratiques culturelles se développent⁴. Dans les années 1970, les grandes dynasties européennes se dispersent, de nombreuses enseignes de cirque disparaissent, tandis qu'en France s'imposent, dans un esprit d'invention et de rupture, des spectacles vivants appelés nouveaux cirques.

3. Sur la difficulté de poser une telle étiquette, voir l'article de Gérard Lenclud (1987).

4. Sur les modifications du contexte d'après-guerre, voir Edgar Morin (1962).

Le cirque culturel⁵

Ces cirques, qui ont rapidement conquis les médias, sont l'œuvre de personnalités issues de tous horizons artistiques, y compris des écoles de cirque, et qui savent parfaitement saisir l'esprit du temps. Postmodernes à bien des égards, ces spectacles ont un titre et un auteur, ce sont des « œuvres », et ils s'intègrent dans un programme de soutien culturel valorisant depuis toujours les formes les plus nobles du spectacle vivant : théâtre, danse, opéra. Éloignés de la manifestation rituelle et collective, ces spectacles ne cherchent pas à représenter le monde, à développer l'idée d'une culture transcendante ou à célébrer l'impossible. Ne suivant aucun schéma de référence, ils proposent une vision personnelle, onirique, poétique, critique, cynique ou récréative du monde, de la société ou d'un texte littéraire. Dans ces spectacles, qui mettent le créateur et sa libre inspiration au centre, le sens se décèle moins dans le numéro et la performance que dans le contexte, l'histoire et l'ambiance originale qui l'intègre. Faisant abstraction de l'individu, le spectacle crée des personnages qui jouent leur rôle dans des situations fictives, qui évoluent sans se répéter. La performance physique devient ainsi un accompagnement visuel complémentaire et s'intègre dans un large maillage de références, sociales, littéraires ou poétiques. Ce nouveau courant s'adresse au public, à sa culture, à son esprit critique, à sa position dans la société. Par contre, la participation du public au spectacle (bavardage, applaudissements, entrées en piste) s'atténue largement.

Cette recherche, impliquant une limitation au décodage de l'œuvre (elle n'est plus universellement comprise), un engagement intellectuel du spectateur et un investissement plus personnel du créateur, a pour conséquence un glissement de sens : le cirque propose désormais une multitude d'évocations originales, librement développées par chacun des auteurs. Cette évolution qui passe du littéral au littéraire illustre une situation décrite par Claude Lévi-Strauss : « C'est dans la mesure où un élément d'individualisation s'introduit dans la production artistique que, nécessairement et automatiquement, la fonction sémantique de l'œuvre tend à disparaître, et elle disparaît au profit d'une approximation de plus en plus grande du modèle, qu'on cherche à imiter, et non plus seulement à signifier » (Charbonnier, 1961 : 73).

Ce changement radical d'approche entraîne bien souvent une incompréhension entre les deux tendances arbitrairement dites traditionnelles ou classiques,

5. Ce terme est celui qu'emploient certains circassiens conservateurs. Pour plus d'informations concernant ces cirques, voir la revue trimestrielle *Les Arts de la piste* (publiée par l'association HorsLesMurs) et les spectacles de l'espace chapiteau de La Villette à Paris.

d'une part, nouvelles, contemporaines ou de création, d'autre part. Dans ces nouveaux cirques, qui s'appuient sur un discours métaphorique ou au second degré, la prouesse technique et la somme de travail qu'elle suppose deviennent quelque peu aléatoire et, du coup, une roulade amusante et bien intégrée retient davantage l'attention qu'un triple saut périlleux exécuté sans artifice. À l'inverse, aux yeux des conservateurs, la trop grande importance donnée à l'esthétique, à l'interprétation, à la réflexion, à la vision personnelle, à la répétition de formes et de disciplines, diminue la force symbolique, unique et intrinsèque du numéro⁶.

Si plusieurs phénomènes semblent marquer le passage d'une époque à une autre, le cirque traditionnel, par son conservatisme naturel et par son organisation spécifique, a tendance à se renfermer dans ses acquis et à se désintéresser de cette évolution. Néanmoins, il ne reste pas complètement insensible aux changements sociaux et culturels, aux pressions économiques, au regard critique qui l'entourent et qui l'interpellent. Au cours de plusieurs décennies de crise et d'errance, ce cirque, qui forme malgré sa diversité un ensemble socioculturel cohérent, n'a cessé de chercher une position convenable entre différents pôles qui l'attiraient et qui se contredisaient sur bien des points : celui d'un spectacle divertissant, commercial, conçu pour les enfants et pour les comités d'entreprise lors des fêtes de fin d'année, celui d'un spectacle créatif et inventif faisant écho au présent, et celui d'un spectacle de tradition, respectant les règles de la transmission et de la bienséance.

Les tendances du cirque classique

D'un côté se situent les cirques classiques qui, d'une indépendance et d'une vitalité farouches, ne se posent pas la question de l'innovation ni de la tradition. Poursuivant tant que faire se peut une pratique héritée des prédécesseurs, ces cirques de moyenne ou de petite taille, difficilement saisissables, sans réel dynamisme et privés de tout confort, se font et se défont en fonction des mariages et des scissions internes, surgissant et se dispersant au fil des saisons touristiques et des ouvertures (cours de cirque en école, visites de parents, activités ponctuelles, etc.).

Tandis que la demande et les sensibilités évoluent, ce spectacle se simplifie et se met à la disposition d'un public d'enfants. Suivant le principe « Tant qu'il y aura des enfants, il y aura des cirques », il se met à multiplier les numéros de clowns et

6. L'opposition des genres cache aussi une opposition des mentalités et des aspirations esthétiques : le nouveau cirque, enclin à se moquer des dresseurs trop vigoureux, des femmes soumises et des strings-paillette du cirque traditionnel, est accusé d'exhiber « des gens à poil » et de remplacer la sciure par « du bitume d'autoroute avec des bouts de verre » (sur Archaos, propos recueillis au Cirque Arlette Gruss, lors d'une étude de terrain en 1999).

d'animaux et à développer les produits que l'enfant est susceptible de désirer, des gourmandises colorées aux albums de bandes dessinées. Le jeune public, adepte des spectacles ludiques et directement intelligibles, n'est pas en manque : il découvre, par exemple, son portrait à travers le personnage de l'Auguste, naïf, impulsif et fantasiste ; tandis que le faire-valoir, Clown Blanc ou présentateur, se rapproche plus de la figure autoritaire du parent. L'effet de miroir, qui passe par de grosses ficelles saisies comme autant de colères pour l'un et de bêtises pour l'autre, déclenche immédiatement l'agitation et le rire. Dans les numéros animaliers, le cirque restaure la continuité biologique entre l'homme et les animaux (ou entre les animaux de races différentes), rejetée dans la culture des adultes. Les enfants, par une sorte de confusion naïve et de proximité naturelle avec l'animal, apprécient ces rapprochements avec enthousiasme.

Les parents, qui se font un devoir d'emmener leurs enfants au cirque, sont conscients que ceux-ci intègrent les schémas moraux et sociaux, les oppositions conventionnelles d'ordre et de qualité qu'il est convenu d'apprendre dans la vie (masculin/féminin, supérieur/subordonné, parent/enfant, gentil/méchant, etc.)⁷. S'ils sont prêts à revivre et à partager les plaisirs de la piste – qui leur rappellent ceux de leur enfance –, ils n'en gardent pas moins un certain recul. Pour le spectateur adulte, et plus encore s'il est un citoyen, la lecture du spectacle se fait à un niveau différent de ce qui est proposé par l'artiste : tandis que ce cirque présente un savoir-faire et cherche à combiner au mieux un message symbolique et une lecture du monde qu'il voudrait de son temps (il s'inspire volontiers de la télévision pour choisir des musiques à la mode et des robes dernier cri), le spectacle ne rend que trop visibles un travail manuel, une transmission parentale, une coexistence familiale, un mode de vie nomade, et ainsi de suite, éléments qui prennent d'autant plus de poids et d'épaisseur qu'ils ont pratiquement disparu de l'environnement social et culturel ambiant. Le petit cirque traditionnel est ainsi devenu un genre valorisé avant tout sur les plans affectifs et moraux, où le contenu artistique importe moins que les qualités humaines, touchantes et marginales⁸. Concernant les aspects esthétiques et formels du spectacle, les qualificatifs qui reviennent sont ceux de kitsch et ringard, accusant une perception décalée, en retard sur la réalité et la modernité. Ce spectacle, qui peut sembler d'autant plus touchant qu'il n'a pas conscience de ce qu'il représente, est marqué par une absence de regard et de discours critiques sur lui-même.

7. À l'opposé, le cirque gêne et agace ceux qui subissent ce type de discours et refusent les valeurs et les représentations de cet ordre social – cela explique le rejet du cirque par beaucoup de jeunes adolescents.

8. Ce cirque, qui poursuit une tradition en perdition, est symbolisé par l'image du clown triste. Sur l'image du cirque et le goût du public, voir Dominique Forette (1998 : II – 17-27), ainsi que l'étude du ministère de la Culture français (Grattiot Alphandery, 1982).

Parallèlement à cette pratique sans véritable ambition se situent deux autres tendances, plus réflexives et plus complexes. Elles sont traduites par les dynasties de cirque les plus connues et les plus aisées : Gruss, Bouglione ou Fratellini en France, Togni et Orfei en Italie, Knie en Suisse... Porteurs d'une histoire familiale illustre, ces circassiens ont acquis un statut particulier auprès des médias et dans les ministères où ils donnent leur avis et frappent du poing sur la table. Certains ont participé plus ou moins directement à l'avènement des cirques nouveaux (Annie Fratellini et Alexis Gruss avec leurs écoles), d'autres ont fréquenté les nouveaux cirques lors de festivals, de rencontres et de tournées favorisant la confrontation, les échanges intellectuels et artistiques. Pour certains une période de sédentarisation prolongée (au Cirque d'Hiver ou à l'école de cirque) a permis l'accès au système scolaire et une ouverture accrue sur l'actualité culturelle, cinématographique, théâtrale ou musicale. Dans ces échanges, les circassiens ont pris conscience de l'admiration vouée aux cirques de création, et aussi de l'image ambiguë, exotique et attendrissante du cirque classique.

Certains, s'en prenant à cette image, agissent à contre-courant et refusent l'idée de tradition évocatrice de choses désuètes et quelque peu ridicules : « Tradition, pour moi, c'est les Auvergnats qui vont danser avec leurs gros sabots sur les pavés », comme le souligne André Joseph Bouglione⁹. Dans leur désir de participer à un mouvement général de création, ils font appel à des personnalités extérieures à leur troupe qui mettent leurs disciplines circassiennes en piste et qui proposent de nouvelles idées, de nouveaux thèmes, que ce soit Guy Laliberté et Guy Caron pour le Cirque Knie en 1992, Raffaele De Ritis pour Florilegio en 1989, Pierrot Bidon ou Neusa Thomasi pour le Cirque Joseph Bouglione en 1997 et en 1999. Ces spectacles, d'un genre hybride, sont parfois l'œuvre d'un collectif d'artistes, comme chez Arlette Gruss. Les metteurs en piste ne rejettent pas le procédé habituel basé sur la performance et la complémentarité des numéros, mais ils proposent avant tout de nouvelles esthétiques plastiques et musicales, des éléments de liaison qui permettent d'intégrer les arts du cirque à des contextes scénique et narratif particuliers. Le rôle de Monsieur Loyal et des clowns, qui mettent les numéros en relation, est alors supprimé ou modifié (Michel Palmaire, présentateur au Cirque Arlette Gruss, tient de nombreux rôles), remplacé parfois par celui d'autres personnages : une Reine de la nuit et un Roi des fous au Cirque Knie par exemple, lors de la tournée de 1996. Les thèmes, qu'il faudrait explorer un à un, font écho à une culture de masse répandue (Walt Disney, Broadway), à des œuvres musicales et littéraires connues (Beethoven, Shakespeare ou Victor Hugo) ou à de grands

9. Propos recueillis au Cirque Joseph Bouglione lors d'une étude de terrain en 1999.

événements de la scène populaire contemporaine, française ou étrangère (du concert à l'Olympia aux créations du Cirque du Soleil).

Pour d'autres personnalités du cirque, c'est au contraire l'image emblématique du genre qui doit dicter les tendances esthétiques et idéologiques. Les représentations de cirque sont alors recensées, examinées et corrigées selon les idées de l'auteur et arrangées au goût du visiteur. L'esthétique kitsch et celle du passé sont affirmées de manière stylisée ; les valeurs démodées sont supprimées, pour aboutir à une mise en scène qui incarne un cirque d'autant plus authentique et d'autant plus vrai qu'il colle aux représentations imaginaires que l'on s'en fait. Ce cirque de la nostalgie veut parfois imiter une société et une tradition que la vague « déculturante » et perverse de la civilisation moderne n'aurait pas touchée (Alexis Gruss, par exemple). À d'autres moments, ce sont les dimensions esthétiques et folkloriques qui sont valorisées¹⁰, et non le discours idéologique. Ce dernier modèle est illustré par le Cirque Roncalli en Allemagne, où les éléments décoratifs mêlent habilement les discours esthétiques, allant puiser aussi bien dans l'exotisme de pays lointains que dans les arts populaires anciens. En France, le petit cirque de proximité, marginal et manouche est présenté sous un costume humble et poétique avec le Cirque Romanès (cirque d'Alexandre Romanès-Bouglione), tandis que le cirque classique familial et bourgeois est incarné avec velours et trompettes au Cirque à l'Ancienne (chez Alexis Gruss). De même, les lieux prestigieux du Cirque d'Hiver sont récupérés par les cousins Bouglione qui y exposent leurs anciennes affiches, mettent en vedette les Clowns Blancs et leurs habits de lumière, et projettent en ouverture du spectacle *Trapèze* les images du film de Carol Reed tourné en 1956, dans le même édifice, avant d'enchaîner sur un numéro de voltige aérienne identique à l'image cinématographique, et cependant bien réel. Ces spectacles néo-classiques, lorsqu'ils sont créés par des « natifs », restent prisonniers d'une question de taille : s'ils recréent volontairement une image du cirque, respectent-ils leur propre héritage, ou ne font-ils que s'aligner sur une idée de tradition qui, pour le public, concerne n'importe quelle tradition et n'importe quel cirque ? Cette ambiguïté qui marque une perte de racines se ressent nécessairement dans le spectacle qui, tout en ouvrant des pistes, conserve une grande retenue¹¹. À la fois curieux des nouveaux cirques et amoureux de leur passé historique, livrant aux ethnologues un discours identitaire

10. La dimension esthétique est constitutive du folklore (Belmont, 1981). Ce phénomène se retrouve dans d'autres traditions, celle du carnaval de Bâle notamment. À en croire Édith Campi, « [f]aute de pouvoir mettre en scène un mythe, les fêtes modernes célèbrent la tradition en lui substituant la dimension esthétique qui combine ce phénomène de la modernité qu'est le jugement esthétique, et l'expérience esthétique » (1985 : p. 155).

11. À l'inverse, les mêmes images d'Épinal sont interprétées dans un registre burlesque, comique et cynique au Cirque du Grand Céleste de Bruno West (et son fameux dressage de patate géante).

et idéologique sur la défense d'une tradition en perdition et aux journalistes un discours médiatique valorisant la création et l'invention, ce courant pour finir semble rester sur une position floue, insaisissable, de l'entre-deux.

Ces deux types de « cirques traditionnels de création », novateurs ou nostalgiques, se rejoignent en de nombreux points et les caractéristiques des uns sont visibles en partie chez les autres¹². D'un point de vue social, le changement de regard et de manière de faire implique des modifications dans la pratique et le rapport au monde. Tandis qu'il s'ouvre sur l'extérieur et qu'il demande l'aide de l'État, ce cirque prend de la distance avec sa « grande famille » d'origine. Les cousins qui arrivent à l'improviste sont devenus indésirables, car ils n'entrent pas forcément dans le projet pensé longtemps à l'avance. Quelques proches parents, souples et polyvalents, restent sous le chapiteau, mais ils sont accompagnés d'artistes sortis des écoles et encadrés par des personnalités du milieu du spectacle. De plus, la mobilité se restreint : certains restent sur place pendant une bonne partie de l'année (famille Bouglione à Paris) ; d'autres occupent des terrains privés pour s'entraîner et enseigner les arts du cirque, tout en continuant de loger en caravane (famille Alexis Gruss au château de Piaulenc). De manière générale, les activités familiales, publiques, les moments de vie et de loisirs, l'éducation, les parcours individuels et les choix personnels, les alliances, le souvenir de la dynastie, ne fonctionnent plus en liaison avec une destinée collective et en interaction avec l'activité artistique. Les bibliothèques de cirque se visitent, les activités occupent un espace limité et organisé, prenant la place de ce temps élastique où l'artiste, bien qu'il eût quitté son costume, se mettait à jouer de la trompette et à faire tourner un étalon.

Le passage d'une pratique rituelle, d'une célébration collective mettant en jeu le corps et la nature, vers une production créative et esthétique, individualiste, mêlant illustration et discours, montre que le cirque, en passant d'une tradition vivante à une tradition récupérée ou dépassée, a changé de sens. Ainsi, deux types de créativité s'opposent : une créativité cyclique, qui s'exprime dans l'inventivité ordinaire d'une tradition perpétuée, et une créativité de rupture, qui apparaît avec les sociétés qui prennent leurs distances et se regardent elles-mêmes. Cette évolution difficile et fragile touche tous les aspects et, lorsqu'un des termes se modifie, les autres évoluent pareillement. Tandis que la manière de voir, de dire, de travailler ou de vivre passe par de nouveaux paramètres, s'opère un glissement progressif du monde du cirque au monde du spectacle.

12. Pour plus de détails sur ces cirques, voir mes articles : « Le nouveau cirque traditionnel » (Barré, 2001 : 37-45) et « Les habits neufs du cirque traditionnel » (Barré, 2002 : 193-202).

Le cirque classique semble résister aux bouleversements sociaux et historiques de son temps, au risque de perdre ses capacités créatrices. Suivant un mouvement d'ouverture lancé par les « nouveaux cirques », certains artistes ou directeurs osent remettre en question leur pratique et proposer de nouvelles pistes. Dans une étude ethnologique s'intéressant à l'histoire du présent, l'auteure présente deux sortes de spectacles : celui, de l'ordre du rituel, marqué par la tradition et celui qui naît d'un processus personnalisé de création et de rupture avec le passé. Dans cette évolution, ce n'est pas seulement la pratique qui se modifie mais aussi le regard sur l'art et, plus largement, la manière de s'insérer dans la société.

The classical circus seems to have withstood the social and historical changes of the times, with the risk however of losing its creative capacity. Following a general movement of openness undertaken by the « new circuses », some artists and circus directors dare to question their own practices and to propose new courses of action. In this ethnological study of the present, the author presents two types of shows : the first one is ritualized, marked by tradition, and the second is born of a personalized process of creation and rupture with the past. In this evolution, it is not only practice which undergoes change, but also the perception of art.

Sylvestre Barré-Meinzer, ethnologue, jouit d'une longue familiarité avec le milieu du cirque : après un apprentissage en écoles, des études documentaires et filmiques, des réalisations de costumes et un séjour d'un an chez les funambulistes Wallendas aux États-Unis, elle devient responsable de projet pour la Mission du patrimoine ethnologique et entre au Laboratoire d'anthropologie urbaine du CNRS d'Ivry. Lors d'une étude (1999-2002) qui a donné lieu à un rapport intitulé Le cirque classique, un spectacle actuel, elle rencontre une dizaine de cirques français, interviewe une trentaine de personnes, et s'attache à suivre l'évolution de la tradition, les modifications qui s'opèrent lors du passage à la création tant dans la pratique artistique que dans le mode de vie et l'identité. Elle publie aussi de nombreux articles dans des ouvrages spécialisés (spectacle, sociologie, ethnologie) et participe à diverses rencontres sur le cirque.

Bibliographie

- AMIARD-CHEVREL, Claudine (dir.) (1983), *Du cirque au théâtre*, Lausanne, L'Âge d'homme. (Coll. « Théâtre années vingt ».)
- BARRÉ, Sylvestre (2001), « Le nouveau cirque traditionnel », dans Jean Michel GUY (dir.), *Avant garde, cirque !, Autrement*, n° 209 (novembre), p. 37-45. (Coll. « Mutations ».)
- BARRÉ, Sylvestre (2002), « Les habits neufs du cirque traditionnel », dans Emmanuel WALLON (dir.), *Le cirque au risque de l'art*, Arles, Actes Sud-Papiers, p. 193-202.
- BARTHES, Roland (1957), *Mythologies*, Paris, Points Seuil.
- BELMONT (1981) « Folklore », *Encyclopédie Universalis*, Paris, p. 95-101.
- BOUISSAC, Paul (1973), *Circus and Culture*, Bloomington, Indiana University Press.
- BOYER, Pascal (1986), « Tradition et vérité », *L'Homme* 97-98, vol. 26, n° 1-2 (janvier-juin), p. 309-329.
- CAMPI, Édith (1985), « "Hic et nunc" réflexions sur l'idée de tradition », *L'Homme* 95, vol. 25, n° 3 (juillet-septembre), p. 141-156.
- CARMELI, Yoram S. (1987), « Played by their own play : Fission and fusion in British circuses », *The Sociological Review*, vol. 35, n° 4, p. 744-774.
- CARMELI, Yoram S. (1990), « Performing the real and impossible in the British travelling circus », *Semiotica*, vol. 80, n° 3-4, p. 193-220.
- CHARBONNIER (1961), *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*, Paris, Plon et Juillard.
- FORETTE, Dominique (1998), *Les arts de la piste, une activité fragile entre tradition et innovation*, Avis et Rapports du Conseil économique et social, Paris, Édition des Journaux officiels, n° 98-15.
- GOSIAUX, Jean-François (1995), « La production de la tradition. Un exemple Breton », *Sociologie française*, n° 25, p. 248-255.
- GRATTIOT ALPHANDERY, Henry (dir.) (1982), *L'image du cirque*, Paris, Publication du ministère de la Culture, Direction du développement culturel, Service des études et recherches, octobre.
- GUY, Jean Michel (dir.) (2001), *Avant garde, cirque !, Autrement*, n° 209, novembre. (Coll. « Mutations ».)
- HANNAH WINTER, Maria (1962), *Le théâtre du merveilleux*, Paris, O. Perrin.
- HOBBSAWM, Eric et Terence RANGER (1983), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.
- LENCLUD, Gérard (1987), « La tradition n'est plus ce qu'elle était... Sur la notion de tradition et de société traditionnelle en ethnologie », *Terrain*, n° 9, p. 110-123.

- LITTLE, Kenneth (1986), « Pitu's doubt : Entree clown self-fashioning in circus tradition », *The Drama Review*, vol. 30, n° 4, p. 51-64.
- MORIN, Edgar (1962), *L'esprit du temps*, Paris, Grasset.
- POUILLON, Jean (1975), *Fétiches sans fétichismes* (chapitre 5), Paris, Maspero.
- RÉMY, Tristan (1945), *Les clowns*, Paris, Grasset.
- WALLON, Emmanuel (dir.) (2002), *Le cirque au risque de l'art*, Arles, Actes Sud-Papiers. (Coll. « Apprendre ».)

Pascal Jacob

L'adieu aux armes

Repères pour une analyse du vestiaire circassien¹



Symboliquement, sur un plan à la fois spectaculaire et esthétique, le costume de cirque, à l'image du spectacle dans son entier, est sans doute né d'un uniforme militaire accepté, interprété, puis abandonné. Son esthétique se fonde en partie sur cet artifice guerrier, et cet ardent souvenir hypothèque le sens de la représentation, au moins dans ses premiers balbutiements. Puissamment codées, les tenues des écuyers et des voltigeurs du XVIII^e siècle marquent le temps du théâtre équestre, c'est-à-dire la genèse du cirque moderne, et situent cavaliers et acrobates dans un axe singulier, ardent et brutal, mais également empreint d'un certain romantisme.

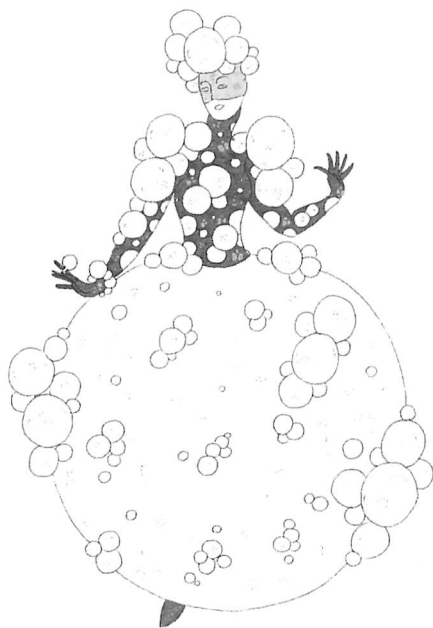
Lignes de force

Les couleurs vives des uniformes des soldats initialisent les champs de bataille et ridiculisent la mort. Le bleu, le jaune ou le rouge vibrant de certaines tenues, la gaîté paradoxale qu'elles propagent, et le troublant tapis de tons saturés qu'elles génèrent ensuite lorsque de multiples cadavres jonchent le sol à l'issue de l'assaut, contredisent le terrible effet d'un amoncellement de corps sans vie. La dimension mortifère du cirque n'emprunte peut-être pas à d'autres sources. Les premiers costumes de cirque sont des uniformes militaires, et l'identité du spectacle tient sans doute là l'un de ses codes fondateurs. Chaque détail vient alors argumenter en faveur d'un code précis, guerrier et fascinant, jusqu'aux brandebourgs d'or ou

1. En exergue : *Le Maître*, projet de costume pour Warren Zavatta, *Imagine*, Cirque Phénix, février 2003.

d'argent qui ornent la poitrine du soldat et qui doivent évoquer de déstabilisants ossements, comme si, lors de la charge, l'infanterie adverse devait frémir devant une armée de squelettes plutôt qu'au déferlement d'une cavalerie régulière... Comment ne pas y songer lorsque apparaît celui qui va codifier à la fin du XVIII^e siècle un genre balbutiant et encore imparfait, un officier de cavalerie qui crée alors un spectacle neuf, nourri de références, mais sans autres réels repères que les quelques postures exécutées la veille. En 1768 le Britannique Philip Astley pose les fondations du genre, et justifie cette première tradition de l'uniforme en conservant simplement le sien pour se produire dans un espace circulaire, délimité dans l'herbe rase et la poussière, sur les bords de la Tamise.

Questions d'espace



La Boule, projet de costume, *Crescend'O*, Cirque d'Hiver, Paris, 1997.

Dans la brutalité de son expulsion sur la piste, l'acrobate doit tout dire en quelques secondes. Ce n'est pas un hasard si l'entrée se fait traditionnellement en courant : un effet de jaillissement qui s'accorde aux hommes et aux bêtes. Ensuite, le placement au cœur du cercle stimule les regards croisés des spectateurs et définit la créature posée au cœur de l'aire de jeu comme symbole de l'acte en cours de formulation. Axe primordial de la représentation, le cercle de 13 mètres soumet la silhouette abandonnée en son centre à une vision extrême. Ces fameux 360° obligent le dos de l'acrobate à être aussi expressif que son visage : un jeu de pile ou face qui s'appuie sur la tridimensionnalité du cirque. Le rapport frontal n'induit pas les mêmes causes ou les mêmes enjeux et le fait de tourner sans cesse, autour de la piste et sur soi-même, représente une contrainte supplémentaire. Un code d'interprétation. En outre, le matériel

disposé avant l'entrée de l'acrobate est une première indication d'espace et de temps. Le nombre, la diversité des objets conditionnent la durée du numéro, son style ; ils le catégorisent également d'emblée. Le costume est l'ultime élément d'approbation,

la sanctification de l'intuition du spectateur. Par lui le jongleur, l'acrobate ou le trapéziste créent et investissent un registre, cloisonnent un archétype comportemental et développent un discours simplifié basé sur la performance maîtrisée. Ainsi, liée de fait au déroulement de l'exercice, la difficulté peut induire le costume. La brûlure infligée par la corde de chanvre ou le fil d'acier fragilise ou déchire la chair, qu'elle soit l'épiderme bien réel ou la factice peau de tissu du costume. Elle oblige à reconsidérer les surfaces que l'on souhaite dévoiler et suggère d'imperceptibles renforcements stratégiques, protecteurs et discrets. Par cette attention à un premier niveau de danger, l'acrobate se glisse dans ce qu'il convient de qualifier un « costume de cirque », locution qui souligne des qualités techniques spécifiques et singularise le vestiaire acrobatique traditionnel.

L'emploi et la métamorphose

Au cirque peu d'éléments extérieurs viennent véritablement prolonger le costume, et le vide structurel de la piste sert surtout à valoriser les rares interventions matérielles d'accessoires ou d'éléments scénographiques qui s'accompagnent d'un jeu de l'acrobate ou de l'équilibriste. Au XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle les costumes sont définis en fonction des rôles muets, des personnages que les écuyers incarnent. L'Indien, Zéphyr ou le Postillon relèvent évidemment davantage d'une apparence que d'un personnage réellement développé, et le public attend davantage d'aisance dans la maîtrise de la technique que dans une quelconque vérité théâtrale. Mais l'acrobate n'est pas nu pour autant. Paradoxalement pourtant, et si l'on s'affranchit de la parole nécessaire sur d'autres plateaux pour crédibiliser le jeu, cette attitude se rapproche sans doute de ce que l'on appelle l'*emploi* au théâtre. Au bout du compte, c'est un peu un répertoire esthétique éminemment codé qui se dessine en marge des prouesses, la mise en œuvre d'un vestiaire soigneusement crypté qui va obéir à des règles strictes de répétition. C'est en opposition à cette banalisation de la forme, écuyers, acrobates et dresseurs portant plus ou moins les mêmes tenues depuis plusieurs décennies, que le costume contemporain va s'affirmer à partir des années 1970 comme un acte d'écriture. De ce fait, il existe évidemment un rapport direct entre catégories vestimentaires et types de spectacles. Dans certains cas le costume est purement fonctionnel, mais la plupart des costumes de cirque entrent finalement dans la catégorie de costumes théâtralisants, puisqu'ils sont destinés à mettre en valeur et le fournisseur et la prestation. Dans cette acception élargie, on peut considérer comme théâtralisant tout costume par lequel un individu se métamorphose en un autre. Dans cette opération, le vestiaire de l'acrobate présente deux faces. L'une peut être décrite comme on décrit tout costume porté ; l'autre est une transfiguration visant à faire apparaître des traits signifiants orientant l'attention du spectateur. Le vêtement n'est dans ce cas d'analyse qu'une



Le Papillon, projet de costume, *Imagine*, Cirque Phénix, février 2003.

partie d'un ensemble comprenant le corps, le jeu et la structure de l'espace. Le costume n'existe de toute façon qu'au travers de celui qui le porte. Entre l'acrobate, le clown ou l'écuyer, figures emblématiques du classicisme, et leur costume s'exprime une évidente relation instrumentale. L'artiste de cirque s'en sert pour opérer sa propre métamorphose. Et même si cette métamorphose est plus technique que comportementale, le costume, enveloppe et apparence, amorce cette conquête intime, et l'acrobate la parachève. Traiter d'un costume aussi singulier que celui du cirque revient donc à traiter du corps vêtu et de la manière dont il entrave ou, au contraire, permet de développer le jeu. Le costume de cirque, théâtralisé à sa façon, mineure sans doute dans la plupart des cas, est pourtant partie prenante d'une

scénographie relative. Celle-ci règle et définit les répartitions et l'aménagement de l'espace à l'intérieur duquel cohabitent ponctuellement artistes et spectateurs. La distance, variable, entre les acteurs et les spectateurs est à son tour fondamentale. Elle permet de lire le costume et d'en recueillir les informations nécessaires à une première compréhension intuitive du spectacle.

Figures et postures

On attribue généralement au costume de cirque traditionnel trois fonctions fondamentales : protéger le corps, préserver la pudeur ou la décence tout en conférant au corps de l'acrobate ou du dompteur une paradoxale acuité sensorielle, et assurer la parure. En outre, le costume possède une fonction de soutien technique et de valorisation physique poussée parfois à l'extrême par un jeu très efficace sur le dissimulé et le montré. La valorisation de la musculature de personnages athlétiques féminins ou masculins, en exacerbant radicalement les effets physiques de leur prestation, est constitutive de l'esthétique circassienne depuis le XIX^e siècle. Cinq figures archétypales globalement définies entre 1770 et 1870 rassemblent dans leurs formes l'ensemble des directions esthétiques prises par les costumes de cirque. La formalisation de tous les autres systèmes d'affublement passe par le filtre esthétique de ceux-là : le maître de manège, le clown, l'écuyère, l'acrobate et le dompteur. De l'habit (1770) à la souquenille (1830), du *tutu* (1832) au *léotard* (1859) et au dolman (1866), toutes les futures digressions vestimentaires établies dans l'axe de définition d'un costume de cirque s'inspireront de ces cinq modèles fondamentaux, codés et largement reproduits.



Les Siamois, projet de costume (lycra et latex), *Crescend'O*, Cirque d'Hiver, Paris, 1997.

Ils sont originellement définis comme illustratifs, clairement empruntés à d'autres univers (l'armée, le ballet, le gymnase), mais complètement décontextualisés, posés au centre de la piste, ils deviennent des éléments spécifiques de la représentation, après avoir été incidemment manipulés et revisités. Ils en affirment également la convention. Passés au filtre de deux siècles de transgressions, d'altérations et d'adaptations, ils sont devenus de purs costumes de cirque.

Le Cirque du Soleil, qui au travers de ses nombreuses productions propose régulièrement un système de lecture à plusieurs niveaux, s'appuie davantage sur l'allégorie. Dans le cadre d'*Alegria* par exemple, deux fragiles contorsionnistes sont vêtues de maillots académiques peints de motifs délicats et enrichis de frémissantes ailes de plumes qu'elles abandonnent pour exécuter leur numéro. L'assimilation à des oiseaux, rendus minuscules dans cet immense espace, confirme une dimension poétique déjà évoquée par la fluidité des mouvements et par la connotation angélique exprimée par les ailes. L'ensemble se situe à l'étroite frontière entre suggestion et démonstration, et inspire ainsi le néoclassicisme de la production en prouvant une oscillation parfaitement maîtrisée entre tradition et modernité. Désormais plus jamais vraiment neutre, le costume de cirque en devenant de plus en plus signifiant, au-delà d'un risque de déperdition de la concentration sur la seule prouesse, s'offre de l'ampleur, du sens, de l'ouverture vers un monde plus large. Le costume de cirque est aujourd'hui constitutif de l'acte de création acrobatique, clownesque ou équestre. Il s'agit d'investir le jongleur ou le funambule d'une histoire qui vient se juxtaposer à la narration acrobatique. Le costume de cirque s'affranchit souvent de détails identifiables par le seul spectateur, mais procure également à l'artiste des éléments identitaires qui contribuent à une autre définition, souterraine, du personnage. Le travail autour de la sensation à produire est alors primordial. En rupture franche avec le costume traditionnel, le costume contemporain constitue une trame serrée, abolissant parfois même la lisibilité d'un saut périlleux au profit d'une tache mouvante qui rompt l'espace, transperce le centre de la piste souvent déserté par des éléments trop complexes ou trop encombrants.

Itinérances

Parfois aussi le costume suggère un voyage, un déplacement spirituel qui puise sa source bien au-delà des faibles obligations de l'habillage ou du déguisement. Il invite le spectateur à s'embarquer pour un ailleurs, oublieux des conventions. Il brise une lecture trop évidente. Bouleverse. Il aide à recomposer les schémas classiques plutôt individualistes, tout en proposant une extrême lisibilité d'ensemble. Ainsi, dans cette logique d'appropriation, les costumes du *Cri du caméléon*, spectacle de la septième promotion du Centre national des arts du cirque chorégraphié par

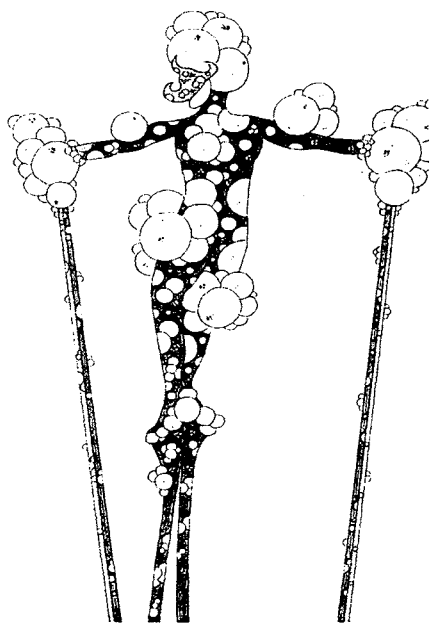


L'Éclaireur, projet de costume, *Imagine*, Cirque Phénix, février 2003.

Josef Nadj, sont-ils parfois trop rapidement qualifiés de « simples » parce qu'ils évoquent davantage qu'ils ne montrent, qu'ils évacuent toute trace de décorum, toute surcharge décorative qui viendrait parasiter l'unité de la vision proposée. Ils sont les éléments métaphoriques d'un monde extérieur, revêtus d'autres codes esthétiques que ceux du cirque, insérés dans le tissu spectaculaire. Suggérée comme une interface subversive à des prouesses bien réelles, leur présence souligne l'aspect volontaire de la juxtaposition des univers, affirme le dehors, spiritualise le jeu et annonce avec force la théâtralisation du corps et de son apparence. Quelques années plus tard, avec *La tribu Iota*, spectacle chorégraphié par Francesca Lattuada, émerge ce que l'on pourrait qualifier d'expérience baroque circassienne. Puisant sans cesse aux sources du cirque classique, les images composent un extraordinaire

kaléidoscope et multiplient les références. Décalages, réinterprétations, parodies et hommages se télescopent au fil des tableaux composés parfois à la manière d'une scène fellinienne. Citations et archétypes, à l'image de la dompteuse au fouet claquant, créent de subtils liens référentiels et suggèrent une théâtralisation de la prouesse en filigrane de caractères très structurés. C'est aussi une suite logique au travail entamé par Guy Alloucherie pour le spectacle *C'est pour toi que je fais ça*, où les acrobates, clairement individualisés, impriment à la représentation une dimension théâtrale inhabituelle dans la formalisation des arts du cirque. En revanche, les costumes n'y possèdent aucune valeur ornementale et fonctionnent plutôt sur la banalisation et l'anonymat.

Écarts



L'Échassier, projet de costume, *Crescend'O*, Cirque d'Hiver, Paris, 1997.

Alors que le costume classique s'attache à effacer les défauts, à évacuer l'intime et l'inavouable, il est essentiel de conserver à la création le droit de les magnifier ou plus simplement de les justifier, en brouillant notamment la superstructure traditionnelle et factice d'un acrobate demi-dieu, tout en lui concédant en creux de sa force et de sa souplesse une dimension humaine. Poussons encore plus loin : il devient logique d'utiliser l'empêchement comme forme esthétique à part entière. Le costume qui entrave et qui gêne est une étape paradoxale dans le contexte du cirque où tout doit être mis au service du geste et de la posture. Et c'est sans doute cette nouvelle dimension qui induit de nouveaux types de comportements scéniques où il s'agit de pousser l'outrance jusqu'à la caricature, d'amplifier à l'excès les attitudes. Les Gros, acrobates vêtus de costumes rembourrés qui les font doubler de volume, franchissent

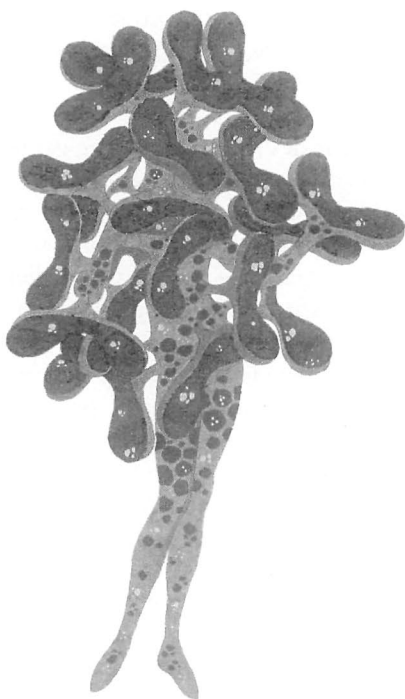
de nouvelles limites et offrent une autre vision de la différence assumée. Insérés dans la trame du spectacle *Candides*, mis en scène pour le Cirque Baroque par le Chilien Mauricio Celedon, ils offrent en même temps une puissante transgression

des acrobates classiques et une singulière interface à la perfection physique habituellement en vigueur sur les pistes classiques. On observe ainsi une quête pour singulariser les corps en permanence, les rendre uniques et inimitables.

Le cirque contemporain est sans doute le meilleur des terreaux pour ce genre d'expériences à la fois esthétiques et sensuelles, où les acrobates et les équilibristes offrent des interprétations sensibles et insolites de mythes modernes, et dont la chair illustre l'imperceptible écart entre le corps et son modèle. C'est comme une forme de délitement, comme s'il n'était d'autre dialectique envisageable que d'aller du construit au détruit, du banal à l'étrange : une transfiguration du réel, une manière de le transcender pour dévoiler une vision surprenante entre le figurable et le défiguré. Le sujet originel n'a pas disparu, il s'est simplement incarné dans la matière elle-même, la chair de l'équilibriste, tant il est admis que l'art du cirque procède désormais d'une troublante métamorphose et oblige ses acteurs à franchir d'éloquantes limites. Sous l'effet du sens que l'on accorde enfin à la prouesse, les corps brusquement se dilatent et d'autres sensations se diffusent. Par un agrégat d'émotions et d'impressions vives, les artistes se composent une enveloppe aussi charnelle que leur propre peau, loin d'une banale illustration, et ce processus artistique n'est curieusement pas sans rappeler ces céphalopodes minuscules qui incorporent à leur salive des fragments de matière pour s'envelopper, et se protéger, d'une carapace d'éléments hétérogènes, se posant au fond des ruisseaux en véritables arlequins des profondeurs. Ces compositions sensibles sont en opposition formelle à la standardisation classique. Plutôt que d'illustrer, il s'agit désormais de servir, d'êtreindre la vérité du personnage jusqu'à l'étouffement, de mettre en évidence une fracture esthétique, de dévoiler un corps mis à mal par les sursauts du monde et la tension brutale et primaire d'un saut périlleux. Mêler la narration aux signes esthétiques les plus forts et qui sans relâche invoquent un passé ou tissent les références, c'est aussi accessoiriser le corps, plutôt que de simplement le recouvrir.

Le corps soumis

Désormais coexistent de façon récurrente deux interprétations sensibles de la caractérisation, même superficielle, des acrobates : l'une que l'on pourrait qualifier d'archétype de l'ange, fondée sur l'androgynie et l'ambiguïté de définition ; et l'autre qui au contraire s'attache à valoriser la force et magnifie l'incision de musculatures parfaites dans l'espace du spectacle. La bête. Le cirque classique, plus habitué à la seconde catégorie, participe ainsi souvent d'un érotisme naïf qui l'incite à dévoiler la peau, à ériger le sexe de l'artiste en signature de la prouesse et à contribuer à en exacerber la virilité ou l'extrême féminité. Mais il est incité également à effacer une



La Fontaine, projet de costume, *Crescend'O*, Cirque d'Hiver, Paris, 1997.

vision par trop intime de ces mêmes artistes où l'on verrait enfin saillir les imperfections de corps soumis : sueur et poils échappés, évacués par l'entrebâillement d'une chemise trop ample sur des chairs en mouvement. En action. Finalement, le cirque, au fur et à mesure de ses évolutions, mettrait-il davantage en avant un corps par ailleurs souvent refoulé ? Lorsque Léotard, le créateur du trapèze volant, se déshabille en 1859 pour s'élancer d'une barre de trapèze à l'autre, il attise le désir de ses contemporains et joue finalement sur un registre expressif plutôt trouble. (En 1861, lorsque Léotard se produira à Saint-Petersbourg, la censure impériale l'obligera à porter une chemise et une culotte noire, son maillot collant ayant été jugé indécent...). Il se dépouille aussi d'artifices inutiles et offre sa vitalité en contrepoint de la raideur des écuyers de son temps.

Avec lui, et surtout après lui, les acrobates ne s'imagineront plus autrement que moulés dans la seconde peau de leur maillot, formes sculptées dans le coton blanc ou

rose, pour aboutir dans certains cas, étape ultime du retour à la pureté prônée inlassablement par le théoricien acrobate Georges Strehly, à une quasi-nudité, rendue quasi abstraite par le peu d'attention que lui portent les acrobates concernés.

Pour la plupart d'entre eux, il est en effet naturel de travailler vêtu d'un simple short collant, offrant ainsi au public une image de perfection physique mise au service de l'acte. Dans cette logique de dépouillement, le traitement des costumes dans un spectacle comme celui de la compagnie Les Arts Sauts n'est ni anodin ni simplifié. C'est par le soin apporté au détail que le tableau suggéré par l'ensemble des trapézistes se décompose et que l'unité du groupe naît justement de la diversité de ses individus. Le choix de l'inversion, au moins dans l'allusion, les acrobates masculins qui composent la troupe s'affublent d'accessoires visiblement féminins, bouleverse l'identification mais introduit en même temps une autre modélisation

de la performance. Confondus, les personnages multiplient leurs densités corporelles et esthétiques, et même si les femmes offrent moins de confusion dans leur apparence, leur travail suffit à ne plus les réduire au traditionnel rôle de faire-valoir tapageur. L'égalité s'infiltré dans le décodage vestimentaire puisque là aussi, la ressemblance induit la différence. Le trapèze reste l'essentiel objet de concentration, et le travail sur les costumes s'établit sur des bases sensibles de personnages qui vont leur donner un supplément d'âme. Seule la couleur unitaire, symbole de deuil ou de pureté selon les continents et les croyances, évoque l'abstraction et confronte le discours des acrobates à celui de Meyerhold lorsqu'il établit un code symbolique du costume unitaire et ordinaire, base sur laquelle l'acteur pourra s'appuyer pour définir et qualifier ses personnages. Ici c'est le détail qui individualise et détermine. Chacun dévoile ou masque la partie du corps qu'il aime ou déteste le plus. C'est une autre manière d'exhiber, de transgresser les apparences, de brouiller les cartes. Les silhouettes des trapézistes se chargent d'un sens inhabituel et offrent à lire une nouvelle carte du corps valorisé et exhibé. Parfois aussi, la charge d'adrénaline, l'impact sensuel de certains actes acrobatiques, à l'image de l'extraordinaire enchaînement d'équilibres de l'acrobate ukrainien Anatoliy Zalievskiy, tiennent de la déflagration, créant un troublant mélange de désir et d'interdit qui révèlent implicitement le sexe du cirque. Savamment conçu, son costume ample, blanc pur et doté de manches trop longues, lui permet d'étonnants déséquilibres, mais il révèle aussi, en glissant régulièrement et efficacement sur un corps sculpté, une vibrante métaphore du montré dissimulé mis en œuvre dans un numéro qui tient à la fois de l'exhibition et de la thérapie. Pourtant, paradoxe ou contradiction stylistique, plus le corps se dévoile et plus la probabilité du sang versé devient récurrente. Plus rien, aucune paroi ou carapace de tissu ne vient plus dissimuler et protéger, même virtuellement, la chair offerte. La sueur scintille, le sang bat sous la peau, le vital affleure, suggère une amplification du risque par le dénuement. Dépouillé, l'acrobate contemporain se montre. Il s'offre.

Costumes de peau

Désormais c'est le torse de l'acrobate qui parle. Nu, le torse joue de ses aréoles brunes comme d'autres d'un improbable troisième œil, moins mobile, mais qui décentre la perception du corps. Au cours de son spectacle, *Où ça ?*, Johann Le Guillerm affronte la plupart des disciplines traditionnelles successivement, conservant l'idée de juxtaposition de formes hétérogènes, confrontant la danse de corde au jonglage, le dressage de son propre corps à l'équilibre, mais il unifie les différents plans esthétiques justifiés par ses postures et ses attitudes par un costume unique, une peau de scène au sens littéral du terme, en apparence rugueuse et rigide. La matière est épaisse, un cuir vieilli qui recèle une souplesse contradictoire

avec l'effet de sens global. Cette autre peau est retenue par deux liens sur les épaules. Mais le torse est nu, habillé par un réseau de muscles qui créent des lignes de force et soulignent la tension que ce corps exposé induit tout au long de la représentation. Aujourd'hui ce buste dénudé est donc récurrent. Comme un signe supplémentaire, un autre code de représentation que le cirque contemporain s'est approprié, mais en évacuant toute allégeance à la superficialité du corps exposé de l'acrobate traditionnel. Johann Le Guillerm donc, mais aussi Ezech Le Floch, Gulko, Jean-Paul Lefevre, François Chat, parmi d'autres, dévoilent, exhibent peut-être, des plastiques travaillées, modelées, volontaires. Dévêtues, elles expriment paradoxalement une fragilité imprévue en soulignant des lignes dures, denses. Faut-il y déceler l'expression d'un non-costume, un désir affiché d'offrir l'acrobate dans la clarté de son innocence, d'évacuer jusqu'au plus littéral la notion de parure, d'artifice, ou bien plutôt un désir exacerbé d'une simplicité accordée à la pureté des gestes et des postures mis en œuvre. Éclairée, oubliée, la peau du jongleur ou de l'acrobate est devenue costume. Effet. Séduction. Et sans doute, aussi,

symbole. Comme si après deux siècles d'influences, de parenthèses et de références, la superficialité de l'apparence se muait en quête de vérité, comme si se produisait un extraordinaire glissement de sens et que, surgi il y a deux siècles de conceptions figuratives, le costume de cirque, par toutes ses échancrures, de tous ses plis, découvrirait avec avidité l'abstraction et la conceptualisation de ses formes. La chair longuement et soigneusement travaillée y gagne en transparence, et le cirque achève ainsi de lever une ambiguïté sur ses fonctions cathartiques. La chair y est crue. Le blafard n'effraie plus personne et la nudité revendiquée s'affirme comme un autre code. Elle souligne une autre sexualisation du corps de l'acrobate, de l'équilibriste ou du jongleur, moins explicite et plus cérébrale, et dans cette annexion du corps dévoilé s'exprime une forme de stylisation. Elle interroge et emblématise également une porosité des disciplines, et là où un siècle plus tôt personne ne se serait avisé de travailler dévêtu, répondent aujourd'hui autant de bouleversements esthétiques. Désormais, la forme humaine devient un élément-instrument scénique qu'il



Le Patineur, projet de costume, *Crescend'O*, Cirque d'Hiver, Paris, 1997.

faut métamorphoser et insérer à l'intérieur d'un mouvement global produit par les couleurs et les formes dans l'élaboration d'une dramaturgie visuelle qui implique la maîtrise d'une totalité esthétique. La simplification affirmée est une alternative aux lourds débords de troupes agrippées à leurs codes de définition anciens. Il y a clairement fracture. Et elle est vertigineuse dans cet étroit domaine du vêtu et du dévêtu où, dans un registre traditionnel, la chair blonde, brune ou blanche s'oppose toujours crûment à la matière qui l'enveloppe et la souligne, où pierres et paillettes ne font que surenchérir et rendent encore plus factice l'improbable synthèse entre corps et costume.

Mutations

Après quelques décennies de doutes et d'expériences, en dépit d'attachements symboliques aux valeurs traditionnelles, l'affirmation d'un véritable vestiaire circassien contemporain témoigne maintenant d'une autre conscience du signe costume. Bientôt peut-être aussi archétypaux que les cinq modèles fondateurs, le pantalon de toile ou de cuir, de couleur sombre souvent, la chemise, blanche en général, l'imperméable, noir ou beige, les bretelles, banales et régulières, et la petite robe toute simple, plus proche de la combinaison que du fourreau, en viendront à emblématiser les prochaines générations d'acrobates acteurs. Enfin, pieds nus, lié de fait au sol, l'acrobate renoue avec l'idée de trace, longtemps dévolue aux seules bêtes dressées. Foulant la poussière, le tapis ou le plancher, il oscille entre racine et bouture. La métaphore végétale vient corroborer l'apparence fragile de ceux qui privilégient l'oubli des références et gèrent leur peau comme une évidence et une parure. En creux de cette quête d'esprit et de sens, il s'agit également de réinventer une hybridation avec des fragments de nature ou de technologie, d'induire des costumes comme autant de figures poétiques, posées au centre de la piste, d'entraver la marche du temps aussi sans doute. En s'enveloppant ainsi de pièces de vêtements d'ici et de maintenant, les acrobates d'aujourd'hui antidatent leurs exploits et collent au plus serré à leur époque. Ils tentent de s'approcher peut-être également de ces fameux « accoutrements terribles » voulus par Genet pour son *Funambule* et qui s'imposent par influences, par strates, en provoquant la démultiplication du sens. S'approprier les symboles, c'est une manière de dérégler tout système d'interprétation à voie unique. Certaines valeurs comme le beau ou le laid échappent ainsi à l'analyse, et l'interrogation trouve sa pleine résolution dans l'instant où l'adéquation entre l'artiste et son costume semble juste. Aboutie. Une poignée de secondes, uniques *a priori*, où l'acrobate trouve dans les limites de l'apparence de quoi nourrir son geste et sa technique. Le cirque ainsi architecturé, revêtu de signes, emplit les corps désormais porteurs à la fois de modernité et de ces fragments de mémoire, et



L'Homme-oiseau, projet de costume, *Crescend'O*, Cirque d'Hiver, Paris, 1997.

engouffre dans un mouvement perpétuel les énigmes du sens, sans pour autant tenter de les résoudre. Tout cela participe d'un subtil travail de rassemblement, de couture pour parler en termes de vestiaire, ou même, selon les cas, de rapiécage. Les fragments épars de la représentation sont tenus ensemble par de minces fils de sens, des intentions qui sont autant de liens. Elles sont les ligatures sensibles du destin et de la brusquerie du jeu : dévoilement, couleurs, chairs et os, tensions, équilibres, déséquilibres, corps et signes, costumes. De cirque.

Saturé de couleurs vives, empruntant largement aux buffleteries et autres vareuses à brandebourgs chères aux militaires, le costume de cirque classique véhicule une troublante sensation à la fois de gaieté et de superficialité. Comme si la brillance contraignait l'émotion à ne s'épanouir qu'en surface... Constitué autour de cinq figures essentielles, le costume de cirque est, *stricto sensu*, basé sur des archétypes esthétiques. Avec l'émergence du cirque contemporain à la fin des années 1960, le vestiaire circassien va subir les affres de la mutation et s'affranchir d'un certain nombre des facilités qui ont contribué à le caractériser depuis le XIX^e siècle. Le rouge, l'or et les paillettes se sont effacés au profit de tonalités sourdes et les acrobates privilégient désormais le noir, le brun, le gris et le blanc, à moins que la peau nue ne fasse à elle seule sens et sensation. C'est sans doute une élégante façon d'évacuer la dimension mortifère du cirque, implicitement liée aux origines guerrières du premier spectacle équestre, et d'affirmer ainsi de nouveaux codes d'identification et de lecture. Un effet de style qui est aussi sans doute une preuve de maturité.

Saturated with bright colours and borrowing largely from the military uniform, the classic circus costume expresses a troubling sensation of gaiety and superficiality. As if its very brilliance restricts emotion to the surface... The circus costume, essentially built around five main figures, is based on aesthetic archetypes. With the emergence of the modern circus in the late 1960s, the circus wardrobe will suffer the pangs of mutation, freeing itself from a certain number of characteristics dating from the 19th century. The red and gold, the spangles are replaced by more sombre garb, and the acrobats now favour black, brown, grey and white, if not bare skin, which in itself creates sensation. An elegant way of shedding the warrior image linked to the military and equestrian origins of the circus, and of affirming new codes of identification and perception. A stylistic effect which is also without a doubt a proof of maturity.

Après des études universitaires de théâtre et une carrière d'assistant metteur en scène d'opéra, Pascal Jacob a poursuivi plusieurs itinéraires parallèles. Passionné depuis toujours par le cirque, il a soutenu en 1984 une maîtrise sur le cirque américain et prépare actuellement une thèse sur l'évolution du costume de cirque. Il enseigne l'histoire des arts de la piste dans les écoles de cirque de Bruxelles et Montréal, au Centre national des arts du cirque de Châlons-en-Champagne ainsi qu'à l'École nationale de cirque de Rosny-sous-Bois. Il crée aussi des costumes pour le théâtre, l'opéra et le cirque. Il a notamment conçu ceux du spectacle Crescend'O au Cirque d'Hiver en 1997 ainsi que les décors et les costumes du Barnum's Kaleidoscope aux États-Unis en 1999. Il a publié plusieurs ouvrages sur le cirque, dont Le cirque, un art à la croisée des chemins (Découvertes Gallimard), Le cirque, voyage vers les étoiles (Solar), La fabuleuse histoire du cirque (éditions du Chêne), Le cirque, du théâtre équestre aux arts de la piste (Larousse). Il collabore régulièrement à la revue Arts de la piste et codirige la revue belge Parade.

PRATIQUES & TRAVAUX

PRÉSENTATION

Quelles sont les figures de la sauvagerie dans le théâtre québécois ? Quels sont les lieux appartenant à un imaginaire de la violence ? La famille, déclinée sous toutes ses formes, y compris celle de son absence dans le cas des orphelins, a souvent été le couvoir de la cruauté. Cependant, l'étude de l'articulation de la violence dans l'art permet d'ausculter le corps blessé, le corps social j'entends, et ce corps est indissociable du pays dans lequel il vit. Plus souvent qu'autrement, les figures de la violence au Québec sont puisées dans la mythologie. Et la blessure s'exprime à travers des archétypes, d'Abraham à Médée. Toutefois, certains événements, l'épisode des enfants de Duplessis par exemple, donnent lieu à de nouveaux modèles – des prototypes – découlant d'une histoire proprement québécoise. Le théâtre est lui aussi un lieu de violence. Dans certains genres, le mystère et le Grand-Guignol notamment, elle fait partie intégrante de la trame « narrative », que ce soit la violence associée au martyr et à la sublimation comme dans l'un ou bien la violence grossière comme dans l'autre. Les trois articles qui sont réunis dans cette section brosent le portrait de ces multiples aspects de la sauvagerie théâtrale au Québec et, par là même, laissent entrevoir ce qui se cache derrière les figures de violence.

L'auteur du premier article de cette section, David Blonde, est le récipiendaire du prix Jeune chercheur de la Société québécoise d'études théâtrales, remis dans le cadre du concours annuel du meilleur article pour l'année 2002. Ce prix a été créé par la SQET d'une part, pour encourager l'excellence et la rigueur dans la recherche théâtrale et d'autre part, pour intégrer les chercheurs en début de carrière, qu'ils soient au Québec, en Europe ou ailleurs. Sélectionné parmi de nombreux textes, l'article de Blonde a décroché cette distinction tant pour l'envergure que pour la qualité de sa réflexion, remarquables pour un chercheur en début de carrière. Son texte, « Entre Oreste et Barbe-bleue : la violence dans la scène familiale 1981-2002 », fait état d'une évolution dans la représentation de la famille à l'intérieur de la dramaturgie québécoise. Plus exactement, Blonde soutient qu'à partir des années 1990 sont créées des pièces dans lesquelles la représentation de la violence familiale échappe à l'opposition matrilineaire/patrilineaire pourtant si riche dans la

dramaturgie de la décennie précédente. Dès lors s'installe un nouveau paradigme où la figure de l'enfant malmené se transforme en celle de l'enfant tyran.

Le deuxième article poursuit le thème général de la violence et l'enfance, mais dans une perspective partagée entre le sociohistorique et le témoignage personnel. Jane Koustas rend compte d'un chapitre noir de l'histoire du Québec, à savoir le scandale des orphelins de Duplessis. Travaillant dans la foulée des théories américaines du *trauma*, Koustas montre que le docudrame *Tu faisais comme un appel*, de Marthe Mercure, manifeste tous les symptômes du récit post-traumatique, y compris l'irruption de moments difficiles du passé dans le présent. Ce faisant, elle procède à l'identification des aspects « thérapeutiques » de ce docudrame. À partir de la notion d'« écriture adoptive », introduite par Ross Chambers dans le contexte des récits sur la Shoah, Koustas évoque la possibilité de l'intégration sociale de ces orphelins grâce à cet « appel » finalement entendu.

Avec le dernier article de cette section, nous rompons avec le thème immédiat de la violence familiale, mais non pas avec la sauvagerie. Dans son article, « *La charge de l'original épormyable : une dramaticité sauvage* » Marie Frankland observe une double violence représentée par les personnages de Mycroft Mixeudeim et Letasse-Cromagnon, dans la pièce de Claude Gauvreau : « [...] une soif primale de liberté fait avancer l'un ; une voracité barbare, celle d'un véritable fauve, mène l'autre », affirme-t-elle. L'auteure nuance cette affirmation en montrant comment ces deux formes sont articulées selon deux architextes agissant sur la pièce : le mystère et le Grand-Guignol. Cet article a aussi été soumis au concours de la Société québécoise d'études théâtrales et a obtenu une mention spéciale.

Shawn Huffman

David Blonde
Université d'Ottawa

Entre Oreste et Barbe-Bleue : la violence dans la scène familiale québécoise, 1981-2002

La violence a pendant longtemps été un thème interdit dans la scène familiale québécoise. Déjà dans la « première tragédie canadienne » (Lemire, 1978 : 416), *Le jeune Latour*, écrite en 1844 par Antoine Gérin-Lajoie, la violence filiale était refoulée : en signe de pardon, le fils déposait l'épée destinée à punir son père, traître à la patrie. De même, dans *Aurore l'enfant martyr* de Petitjean et Rollin, le célèbre mélodrame des années 1930, le personnage éponyme se faisait brutaliser non pas par un membre de sa famille mais par une marâtre, une intruse dans la scène familiale. La violence ne viendra mettre en question le modèle familial québécois que plus tard lorsque, dans *Un fils à tuer* (1950) d'Éloi de Grandmont, un père tue son seul héritier renouant avec le topos du sacrifice d'Isaac par Abraham dans la Genèse

Dans le « nouveau théâtre » des années 1970 et 1980, les scènes de violence filiale renouent avec la mythologie. Dans « Entre Cassandre et Clytemnestre : le théâtre québécois, 1970-90 », Dominique Lafon établit un lien entre le mythe d'Oreste et la violence qui surgit dans la scène familiale pendant les années 1970 :

Comment ne pas voir, en effet, que la cuisine familiale dont se nourrit ce nouveau théâtre [celui qui voit le jour en 1968] repose sur une problématique conflictuelle qui s'apparente aux ressorts de la tragédie grecque ? L'*Orestie*, *Œdipe roi* racontent-ils rien d'autre que de sombres histoires de famille d'où les pères sont exclus, tués, sur lesquelles règnent des mères tyranniques et incestueuses dont l'autorité est contestée par des enfants révoltés ? (1991 : 237)

Cependant, force est de constater la présence, dans le théâtre des années 1980, d'actes de violence que l'on ne saurait assimiler aux mythes grecs. On remarquera d'abord la persistance du fait divers dans la scène familiale : d'ordre sociologique, l'agression de la mère par la fille dans *Oublier* et le meurtre du père par la fille dans *L'homme gris*, deux pièces de Marie Laberge, s'éloignent de la référence mythologique. En outre, prises en charge par le récit, certaines scènes de violence dans *Vie et mort du roi boiteux*, de Jean-Pierre Ronfard, pourraient être perçues comme l'acte de naissance de nouveaux mythes. Dans les années 1990, sont créées des pièces qui présentent de nouvelles formes de violence, irréductibles à l'opposition matrilinéaire/patrilinéaire, telles *Le chant du Dire-Dire*, de Daniel Danis, et *Le petit Köchel*, de Normand Chaurette.

La transformation de la nature même de la violence depuis une vingtaine d'années justifie un retour sur la problématique de la violence filiale dans le théâtre québécois contemporain. Je tenterai donc d'en cerner l'évolution par l'étude de pièces représentatives des vingt dernières années : *L'homme gris* (1984) et *Oublier* (1975, 1987) de Marie Laberge, *Vie et mort du roi boiteux* de Jean-Pierre Ronfard (1981), *La contre-nature de Chrysippe Tanguay*, écologiste de Michel Marc Bouchard (1982), *Celle-là* (1993), *Cendres de cailloux* (1992) et *Le chant du Dire-Dire* (1996) de Daniel Danis, *Les reines* (1991) et *Le petit Köchel* (2000) de Normand Chaurette et *Catoblépas* de Gaétan Soucy (2001). Cette lecture socio-anthropologique du théâtre québécois postule, à la suite de celle de Todd et de toute une tradition anthropologique qui remonte à Hobbes, que « les rapports familiaux [...] servent de modèle aux relations politiques et définissent le rapport de l'individu à l'autorité (Todd, 1999 : 26) ».

Du fait divers à la violence tragique

Malgré la quête de références mythiques qu'entreprennent des auteurs dramatiques comme Michel Tremblay et Michel Marc Bouchard, la violence sociologique domine dans des pièces plus récentes, celles de Daniel Danis, par exemple : *Cendres de cailloux* où il est question du viol de la mère par un

malfaiteur à Montréal ; *Le chant du Dire-Dire*, qui évoque le viol de la sœur Noéma ; ou encore *Celle-là*, qui met en scène une mère coupable d'avoir battu son fils jusqu'à le rendre muet. Le fait divers se définit avant tout par son origine : il provient du discours sensationnaliste véhiculé par les médias de masse. Cette violence stéréotypée s'impose dans les pièces de Laberge qui, pour l'essentiel, demeurent imperméables à toute référence mythologique. On peut distinguer deux types de faits divers, que j'appellerai violence passive et violence active. Entendue comme le fait de subir non pas un acte de violence mais des souffrances d'ordre psychologique, la violence passive dans le théâtre de Laberge s'incarne dans les types de la fille anorexique et incomprise et de la femme victime du reflet de sa propre personne. Dans *L'homme gris*, la violence subie par l'héroïne Christine est d'ordre psychologique : avant d'être la victime des désirs incestueux de Roland Fréchette comme de son alcoolisme, elle se voit condamnée à une autre forme de violence, le silence : son père ne l'écoute pas, d'où la quasi-absence d'interventions de Christine. Avant d'être la proie d'une vision stéréotypée du corps féminin (« Laisse-moi t'dire que ça s'est pas arrangé depuis qu't'es partie. [Ta mère] a ben repris une quinzaine de livres. Avec c'qu'a l'avait déjà comme fond, laisse-moi t'dire que ça paraît » – p. 23), elle souffre du vif dégoût que lui inspire son père – comme en témoignent ses vomissements constants –, de la peur aussi, comme le laisse entendre son incapacité à prononcer des mots commençant par la lettre P. Incomprise, victime d'une maladie fortement médiatisée, réduite au silence, elle apparaît comme la descendante d'Aurore, brutalisée cette fois par le géniteur lui-même, plutôt que par son ombre, la marâtre. En mettant en scène un père-bourreau, *L'homme gris* jette le discrédit sur la filiation patrilinéaire sans jamais pour autant échapper à la tentation du cliché.

Parfois le fait divers peut conduire à la violence physique. Devenu violence active, il est à l'origine d'agressions et de meurtres. C'est ainsi que la violence psychologique que subit la fille dans *L'homme gris* la pousse à commettre un acte de violence à son tour : Christine-Aurore tue Roland Fréchette. Ce meurtre s'écarte du *topos* de la scène familiale traditionnelle où le père tyrannique est mystérieux parce qu'il est absent. Dans *L'homme gris*, le meurtre trouve sa victime dans un père (omni)présent sur scène et rendu transparent par l'ivresse. Le meurtre du père par la fille a donc de quoi surprendre. En outre dans une famille autoritaire, la violence filiale n'a d'efficacité symbolique que si elle vise la mère car, comme le montre Todd, c'est cette dernière « qui assure la reproduction des mécanismes psychologiques de respect de l'autorité » (1999 : 108). Autrement dit, le crime de Christine n'était pas dirigé vers

la bonne cible : seule la mise à mort ou l'agression de la détentrice du pouvoir effectif de la famille québécoise – la mère – aurait pu être interprétée comme une tentative symbolique de renverser la structure familiale québécoise.

Une autre pièce de Laberge, *Oublier* met en scène la violence à l'égard de la mère, atteinte de la maladie d'Alzheimer. Contrairement au crime qui a lieu dans *L'homme gris*, l'acte de violence précède l'intrigue d'*Oublier*, le drame étant avant tout, selon les termes de Dominique Perron, « une postface aux événements réellement marquants » (1996 : 497). L'échange entre les quatre personnages nous apprend que, liée à la malade par une inébranlable solidarité, Jacqueline, la fille aînée, a surpris Micheline en train de battre leur mère. Micheline avoue elle-même avoir été sur le point de commettre un meurtre : « J'avouais la tuer! J'ai sauté d'sus, pis j'ai fessé. J'aurais tuée certain si Jacqueline était pas arrivée. J'aurais tuée » (p. 123). Mais on pourrait affirmer que, en tentant de tuer sa mère, elle assaillait sa propre personne : « Chus venue comme folle, j'me sus vue dans ses mains tordues, comme un tit bout d'ivoire cassé » (p. 123). En fait, elle commettait un acte de révolte contre le sort réservé aux femmes qui, risquant toujours de voir disparaître les signes rassembleurs d'une *mémoire* commune, se trouvent démunies dans leur quête de reconnaissance sociale. Car c'est après avoir pris conscience de l'amnésie de la société à laquelle elle appartient (Micheline aurait¹ perdu la mémoire lors d'un accident) que la fille attaque sa mère. Dépourvues de *références* susceptibles de susciter un sentiment de solidarité mutuelle, ni la mère ni la fille n'ont de souvenir à partager : l'oubli se transmet de la mère à la fille. Puisque se souvenir, c'est exister (« De toute façon, j'existe pus. J'ai pas d'mémoire, pas de passé » – p. 51) et qu'inversement oublier, c'est cesser d'exister, Micheline, atteinte d'amnésie, est représentée comme une non-personne, comme un individu privé de toute existence sociale. Tel est l'héritage – ou plutôt l'absence d'héritage – qui a poussé la protagoniste à commettre un crime.

Oublier n'est pas sans rappeler le meurtre de la mère dans *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine*. Contrairement à la pièce de Laberge, la création collective de 1979 met le crime directement en scène. Dans l'introduction, Pol Pelletier insiste sur l'importance d'un matricide physique : « Le procès à

1. Sa sœur Judith conjecture qu'il ne s'agit là que d'une feinte : « Supposons qu'Micheline en avait plein l'casse, j'sais pas moi, que maman pour elle, c'tait trop. Qu'a était pus capable d'en prendre. Supposons que, comme j'la connais, a était pas capable de l'dire, pas capable de trouver ça corrique de sa part de l'abandonner, supposons qu'a n'en pouvait pus, qu'a n'en pouvait pu pantoute... ça s'peut-tu qu'a soye amnésique parce qu'a *vent* pas s'en souvenir ? » (Laberge, 2000 : 84).

la mère qu'à l'origine je voyais comme un vrai "procès" (style tribunal) suivi d'une condamnation et d'une mise à mort. (Je voulais absolument tuer physiquement la mère sur scène. La vraie bataille. Le corps à corps entre fille et mère. Le sang. Tuer physiquement mon héritage de honte et d'impuissance) (1979 : 4). Cependant, comme dans la pièce de Laberge, la mère n'est pas condamnée à mort en tant que détentrice du pouvoir familial : elle est coupable d'être la complice de l'autorité patriarcale et de léguer à sa progéniture une soumission atavique. Voilà ce que suggère le *leitmotiv* du premier tableau : « Je suis reine, mère, vierge, martyre, sainte, pure, intouchée, intouchable, épouse, mère, chrétienne, fidèle » (p. 16). À la différence d'*Oublier, À ma mère...* convoque un mythe : le mythe « masculin » de la Vierge. Mais les deux pièces ont en commun de traduire la non-identification des femmes à l'imaginaire masculin occidental, la pièce de Laberge en refusant d'y puiser, la création collective en le livrant à un procès virulent. Dans les deux cas, il n'y a pas de véritable remise en cause du pendant québécois de la famille autoritaire, car seule l'autorité paternelle est visée.

La non-identification des femmes à l'imaginaire masculin occidental pourrait expliquer pourquoi, à la différence de ce qui se produit dans de nombreuses pièces écrites par des hommes, aucun acte de violence survenu dans *Oublier* et *L'homme gris* – pas plus que dans *À ma mère...* – ne relève directement du mythe proprement dit : comme l'affirme Ida Magli, à propos des rites d'initiation primitifs, « le récit mythique a en effet été créé par l'homme : c'est la production intellectuelle et culturelle par excellence, dont les femmes ont été délibérément exclues » (Magli et Conti Odorisio, 1983 : 22-23). La violence issue d'une mémoire culturelle universelle, c'est-à-dire la violence mythique dont la propriété fondamentale est de déborder les murs de la cuisine, serait, de ce point de vue, l'apanage des hommes. Comme un bien matériel, la « mémoire » culturelle se transmet du père au fils. Convoquer une référence culturelle, c'est assumer cet héritage.

Absente dans *L'homme gris* et *Oublier* de Laberge, la violence mythique est omniprésente dans *Vie et mort du roi boiteux* de Ronfard, qui fonde son cycle sur de grands mythes occidentaux : Iphigénie, Moïse, Abraham, Néron... Dès lors, la « mémoire » culturelle se borne seulement à l'histoire d'un peuple, celui du Québec : en signe de rupture par rapport au théâtre engagé des années 1970 dont Jean-Claude Germain s'est fait le porte-parole, elle amorce une nouvelle phase dans l'évolution de la scène familiale en remplaçant la famille québécoise, incarnée par le clan Roberge, au nombre des grands mythes,

incarnés par les descendants de Filippo Ragone, dit le Débile. Les actes de violence qui ont lieu dans *Vie et mort du roi boiteux* ne peuvent être envisagés que par référence à leurs antécédents mythiques et historiques, à commencer par la figure tragique de Richard III.

La référence à une pièce de Shakespeare transforme le traitement de la violence filiale. Cette métamorphose est avant tout d'ordre esthétique : le recours à *The Tragedy of Richard the Third* commande la mise en scène ostentatoire de la violence. Ainsi, une didascalie oblige le metteur en scène à représenter le meurtre de Catherine Ragone par son fils Richard Premier, nouvel Oreste : « Il tire le coup de feu qu'on a entendu depuis le début de la pièce. La robe de Catherine est éclaboussée de sang. Elle meurt » (Ronfard, 1999b : 296). Non seulement la violence a-t-elle lieu sous les yeux du spectateur comme dans la pièce de Shakespeare, mais elle relève du spectaculaire, d'où le caractère prescriptif de l'indication scénique renvoyant aux éclaboussures de sang.

Toutefois, par son traitement singulier de la violence tragique, le cycle du *Roi boiteux* s'éloigne peu à peu de son intertexte : à la différence des actions sanglantes que commet Richard III, le meurtre de Richard Premier est, paradoxalement, le fait de la victime, qui tend à son bourreau l'arme destinée à la tuer : « Catherine : Exagère pas, petit, il te reste encore une chose à faire. *Elle lui tend le revolver. Richard le prend* » (p. 296). Il est ainsi à l'origine d'un double renversement : d'abord par rapport au mythe d'Oreste, mû par son désir de venger son père ; puis vis-à-vis de l'intertexte shakespearien, qui met en lumière le machiavélisme et le génie du meurtrier². Alors que Richard III incarne le type de l'usurpateur intelligent, Richard Premier apparaît comme un homme impuissant, indigne du pouvoir royal. Bien qu'il soit l'héritier légitime du trône, ce roi manqué se montre trop lâche pour assumer le pouvoir qui lui revient. Il trahit sa poltronnerie en avouant sa peur des femmes, en qui il voit le vagin castrateur de sa mère : « C'est son... son... bon, là... enfin... son sexe. C'est comme la bouche d'un requin avec les dents des deux côtés ; jusqu'à présent j'ai jamais pu » (p. 99). Le caractère « tragique » des actes de violence

2. Henry Normand Hudson affirme à propos de Richard III que « his intellectuality is idealized so far and in such sort from the Poet's own stock, as to season the impression of his moral deformity with the largest and most various mental entertainment. If he be all villain, he is an all-accomplished one; and any painful sense of his villainy is spirited away by his thronging diversions of thought [...] » (Shakespeare, 1967 : XXV). [« Le poète idéalise le génie du protagoniste au point où il est permis de dire que le divertissement intellectuel qui en résulte tempère l'impression que l'on a d'une difformité morale. Le scélérat qu'est Richard III est infiniment intelligent ; et ses jeux d'esprit modèrent tout malaise provoqué par ses crimes [...] » (Je traduis librement)].

commis par Richard Premier réside justement dans le fait que ce dernier n'a jamais pu : ses actions ne sont pas le fruit de sa propre volonté mais des ordres que lui donne Catherine Ragone et, indirectement, du pouvoir matriarcal dans son ensemble. Si Richard III commet des actes de violence pour prendre sa revanche contre le legs de sa filiation, son handicap, il n'en va pas de même de Richard Premier : signe d'une impuissance insurmontable, l'infirmité qui pèse sur le personnage apparaît comme un destin qui mine la Cité à sa base. Comme le résume Jean-François Chassay, « [l]orsqu'une scène violente éclate entre hommes et femmes, ce sont toujours les hommes qui sont écrasés » (1983 : 98). L'humiliation de Richard Premier correspond au triomphe du matriarcat au théâtre, incarné par Catherine Ragone.

Alors que le cycle du *Roi boiteux* réinvente la violence dynastique pour marquer la victoire du pouvoir maternel, *Les reines* de Chaurette, qui, comme la pièce de Ronfard, dérive de *Richard III* de Shakespeare, en annoncent le déclin. À la différence de Shawn Huffman (2000), qui, en marge du politique, pose le pouvoir du langage comme le problème essentiel que soulève la pièce de Chaurette, je tenterai de montrer l'importance d'un autre problème, celui du rapport de la mère au pouvoir proprement politique. Bien que l'absence de tout homme sur scène semble de prime abord consacrer le rôle de la femme dans la pièce, le pouvoir maternel est représenté comme hypothétique puisqu'à l'exception d'Élisabeth, détentrice du pouvoir effectif et victime potentielle d'une usurpation, « les reines » sont en *attente* du pouvoir. Comme le dit Louise Vigeant, « elles veulent être reines... mais cela ne dépend-il pas plus des hommes que d'elles-mêmes ? » (1998 : 142).

L'inscription de la violence comme condition de prise du pouvoir présente un paradoxe : c'est par son caractère *virtuel* – c'est-à-dire hypothétique – que la violence dynastique acquiert toute son efficacité. Car contrairement au cycle du *Roi boiteux*, la manipulation de l'information par les reines empêche le spectateur de savoir si la violence qui est évoquée a véritablement lieu. Dans un monologue, la reine Élisabeth pleure la mort de son mari, le roi Édouard : « Édouard en suprématie / Morcelé par la roue de son mal / Édouard notre souverain / Notre seigneur et notre tout / Notre roi Édouard est mort » (p. 25). Mais Anne vient tout juste de dire le contraire : « Je me rassure : le roi Édouard vit toujours » (p. 17). De même, Anne Warwick affirme que « Richard n'a convoqué les assassins / Que pour le milieu de la nuit » (p. 22). Incapables de déterminer le moment du crime, « les reines » se trouvent en quelque sorte bernées par la figure du fils. Mystérieux parce qu'il est

évoqué comme un acteur hors scène, il échappe au pouvoir matriarcal du fait du caractère imprévisible de ses actes.

Mais si le spectateur ne voit jamais Richard commettre de crime pendant le temps de la représentation, il l'en sait néanmoins capable. En effet, contrairement à *Vie et mort du roi boiteux*, où le protagoniste, jouet de la volonté maternelle, commet des meurtres presque malgré lui, la pièce de Chaurette réaffirme la capacité des hommes à la violence politique, tout en campant des personnages féminins inaptes à toute tentative de soustraire la Cité à « l'anarchie des ombrages » (p. 16). Alors que dans le cycle du *Roi boiteux*, c'est Richard l'impuissant, dans *Les reines*, c'est Anne Warwick la poltronne, qui finit par avouer sa peur du pouvoir : « L'idée de régner sur cette île / M'est insupportable / Me terrorise / Est un mauvais rêve » (p. 17). Épée de Damoclès chez Richard Premier, l'infirmité de Richard dans *Les reines* est, au contraire, loin de condamner ce dernier à l'échec. En fait, Anne Warwick va jusqu'à décrire l'infirmité de son amant comme un leurre : « Le règne m'effraie si vous saviez / Plus encore que l'idée d'épouser Richard / Lequel n'est pas si brutal qu'infirme / Et infirme à un degré moindre / Que ce qu'en dit votre famille » (p. 17; je souligne). Du coup, elle laisse entendre que « les reines », en attente du pouvoir, ont tort de méconnaître le pouvoir du fils.

Bref, on peut affirmer que le traitement du thème de la violence dans *Les reines* réhabilite le pouvoir du fils tout en disqualifiant le matriarcat. Mais en représentant la violence comme une simple éventualité, sans cesse mise en question par la structure temporelle du texte (il y a un perpétuel va-et-vient entre le présent, le futur et le passé), la pièce de Chaurette finit par « dédramatiser » la référence à la pièce de Shakespeare au profit de la poésie, voire de la musique et, du coup, relativise la dimension tragique des meurtres de la pièce shakespearienne. L'absence de signes susceptibles d'informer le spectateur sur la façon dont se dénoue l'intrigue – la pièce n'a à vrai dire aucun commencement ni aucune fin – écarte toute manifestation d'un *fatum* et représente le triomphe du fils seulement comme une possibilité envisageable.

Mise en scène dix ans après le cycle du *Roi boiteux*, *Les reines* pourrait être considérée comme une pièce de transition entre le règne de la mère et le règne du fils. La pièce de Chaurette semble donc corroborer la thèse de Lafon selon laquelle « [l']évolution récente de la dramaturgie québécoise traduit, on l'a vu, le passage d'une structure matrilineaire à une structure patrilineaire » (1991 : 243). En l'occurrence, la violence se traduit d'abord par le triomphe

de la mère dans *Vie et mort du roi boiteux* de Ronfard, ensuite par le dérapage du matriarcat dans *Les reines* de Chaurette. À la lumière d'une telle évolution, on pourrait mettre en relation les transformations de l'*oïkos* – la famille-maison, le clan, comme le définit Florence Dupont (2001 : 31, 37) – avec les diverses conceptions de la *polis* qui en découlent. De ce point de vue, étant donné que « [d]es sociétés atteignant le stade de l'organisation politique ont tendance à généraliser le droit paternel », comme le soutient Claude Lévi-Strauss (1968 : 136), l'évolution de la violence tragique dans l'*oïkos* refléterait la modernisation de la vision « politique » dans la dramaturgie récente. En fait, cette modernisation n'est qu'apparente. Dans *Les reines*, par exemple, rien ne prouve que la chute du matriarcat aura bel et bien lieu. Affaibli, le pouvoir détenu par les reines n'en est pas moins réel, comme le montre cet échange entre Élisabeth et Isabelle Warwick :

La Reine Élisabeth : Descendez Isabelle Warwick / Je vous l'ordonne.

Isabelle Warwick : Vous...

La Reine Élisabeth : Êtes-vous la reine d'Angleterre?

Isabelle Warwick : Pas encore Majesté.

La Reine Élisabeth : Alors obéissez (Chaurette, 1991 : 7).

La reine Élisabeth est encore capable d'imposer l'obéissance. La deuxième réplique d'Isabelle Warwick annonce néanmoins le déclin du pouvoir maternel. D'où le commentaire de Paul Lefebvre dans la préface : « Élisabeth sait que la couronne lui glisse de la tête à mesure que son Édouard agonise » (1991 : 5).

La fin de la famille-maison

La pièce *Les reines* fournit-elle les preuves d'une tendance durable à la réhabilitation du « droit paternel » dans le théâtre québécois contemporain ? Rien n'est moins sûr car, dès les années 1980, le spectateur voit se fragiliser les assises du couple père-mère dont dépendent les structures de la parenté étudiées par Lévi-Strauss. La mise en scène d'un couple homosexuel dans *La contre-nature de Chrysispe Tanguay écologiste* de Bouchard en soulignait déjà les fissures. Le mythe euripidien de Chrysispe se substituait en quelque sorte à l'ensemble des mythes qui reposent sur le couple père-mère.

Détruit dans *Chrysispe* et à peine évoqué dans *Les reines*, une pièce qui subvertit l'intertexte shakespearien en ne mettant en scène que des personnages

féminins, c'est bien au couple père-mère qu'il est fait violence. Il en résulte une transformation radicale du crime au théâtre. Jusqu'ici il a été question de violence filiale, qui provient non seulement de rivalités sororales, fraternelles ou interclaniques, ou, à rebours, d'une volonté de bouleverser les rapports de force entre les diverses instances lourdement hiérarchisées qui régissent une filiation donnée (par exemple, une relation de subordination entre mère et fils, comme dans de nombreuses pièces des années 1980), mais aussi de déterminismes imposés par l'existence même d'un arbre généalogique. Mais dans les années 1990, la nature des actes de violence se métamorphose au fur et à mesure que s'effacent les signes renvoyant à une quelconque filiation. Structure sociale en fonction de laquelle se forge la *polis*, l'*oikos* disparaît petit à petit au profit d'un univers archaïque, qui évacue toute structure familiale hiérarchique, rendant périmés les termes réciproques (c'est-à-dire complémentaires) d'horizontalité et de verticalité.

L'univers primitif qui voit le jour dans le théâtre québécois des années 1990 se caractérise d'abord par le primat de la Nature sur la Culture. Tombée en disgrâce au xx^e siècle³, l'idée, véhiculée notamment par Hobbes et Rousseau, que l'état de culture aurait fait suite à une phase primitive, l'état de nature, fait tout de même partie de l'imaginaire collectif des Occidentaux ; pure fiction, elle relève désormais d'un ordre mythique originel, que l'homme aurait aboli en créant un ordre nouveau, soumis à un ensemble de règles artificielles (MacCormack, 1980 : 6). Cet ordre mythique se manifeste dans le théâtre québécois sous forme d'actes de violence qui, non prémédités, plongent la scène dans un univers anarchique, soumis à l'empire du hasard. Il est vrai que cette violence « primitive » surgit dans le théâtre québécois dès 1981, dans le récit de Lou Birkanian à propos du sacrifice de ses deux frères par sa mère. Le fil des événements narrés par la prophétesse échappe à toute logique causale, comme si la sacrificante avait subi l'influence du « barbare [qui] l'a aperçue » (Ronfard, 1999a : 56). Mais c'est surtout dans le théâtre de Danis que la violence devient le fait de la Nature, thème jusque-là peu exploité dans le théâtre québécois, qui s'interroge surtout sur les sociabilités civique et politique dans les années 1970 et sur lui-même dans les années 1980. La Nature est à l'origine des sévices corporels que la Mère inflige au Fils dans *Celle-là*. On ne peut que trouver inadéquat le vocabulaire moral utilisé par Louise Ladouceur dans sa critique de la pièce : *Celle-là* serait « le plaidoyer le plus éloquent pour

3. « De tous les principes avancés par les précurseurs de la sociologie, aucun n'a, sans doute, été répudié avec autant d'assurance que celui qui a trait à la distinction entre état de nature et état de société » (Lévi-Strauss, 1968 : 3).

le droit au rachat et au pardon » (2000 : 56). Il n'y a pas de faute à pardonner, car le crime de la mère, imputable à l'épilepsie dont elle souffre et qui échappe à son contrôle, est le fruit du hasard. L'irruption de la Nature dans *Celle-là* évacue toute manifestation de la volonté humaine.

Mais l'emprise des forces violentes de la Nature ne se fait sentir que progressivement dans le théâtre de Danis. D'ordre sociologique, les crimes qui se déroulent dans *Cendres de cailloux* (notamment, le viol de la mère Éléonore, crime qui a lieu avant le début de l'intrigue) relèvent de la volonté humaine. Mais s'instaure une intense symbiose entre la Nature et le personnage de Shirley. C'est de cette communion avec la Nature que procède son caractère sauvage. Bien qu'elle travaille dans une bibliothèque, foyer de la Culture⁴, Shirley incarne, par son discours peu raffiné, la violence de forces irrationnelles, surhumaines ou animales⁵, selon le point de vue. C'est son allure de Femme virile élevée dans la jungle qui justifie qu'elle soit placée sous le signe d'un mythe, celui de la femme guerrière : « Une Amazone montée debout sur les étriers » (p. 23). La violence primitive est ainsi associée à une figure mythique féminine. Dans *Cendres de cailloux*, elle ne bouleverse pas la verticalité des rapports de force dans la famille québécoise, puisqu'elle s'inscrit dans la filiation matrilineaire à l'origine des Amazones. Émergeant à l'intérieur d'une structure sociale par essence hiérarchique, la famille matriarcale, elle est indissociable des structures de la parenté à la base de la société québécoise. Loin de prendre ses distances avec la Culture (l'ordre social), elle signe un pacte fusionnel avec elle : comme l'écrit Gilbert David dans la préface, les personnages « se mesurent à un destin amoureux où se mêlent l'énergie chaotique des éléments naturels et les figures inquiétantes d'un ordre social » (1992 : 5). Autrement dit, elle ne fait que laisser entrevoir l'avènement d'un univers archaïque dans le théâtre québécois.

Mais à la longue, la violence perpétrée par la Nature finit par éliminer toute structure hiérarchique et prépare la mise en échec du social dans le théâtre québécois. Se mouvant à l'horizontale, à ras de sol, elle a tendance à abolir les rapports verticaux entre parents et enfants. En cela, la disposition de l'espace dans *Celle-là* est révélatrice de la persistance de la structure familiale,

4. Le personnage de Coco ne manque pas de soulever ce paradoxe : « Shirley gagne son pain / à l'endroit où la forêt est la plus raffinée. / À la bibliothèque de la ville ! A sûrement lu dans sa vie / deux forêts au complet » (Danis, 1992 : 22).

5. À propos du zoomorphisme de Shirley, voir l'analyse de Patricia Belzil, « Le rituel de la vie » (1994 : 103).

en plaçant le Vieux, père de substitution, au deuxième étage et la Mère au premier⁶, comme si la scène se modelait sur le « droit paternel ». Alors que la violence infligée par la Nature a à peine fait apparaître des lézardes dans le « logement d'une ville de province » (Danis, 1993 : 8) où se déroule l'action de la pièce, elle va jusqu'à abolir la hiérarchie familiale dans *Le chant du Dire-Dire*. Surgissant sous forme d'un « Orage », elle décapite la famille Durant en tuant les parents adoptifs de Fred-Gilles, William et Rock et provoque la constitution d'une cellule fraternelle libérée des symboles destinés à marquer l'appartenance des fils à la société civile : le père, « enterré au sud », symbolisait leur inclusion dans le Québec moderne, urbain ; tandis que la figure de la mère, « la nôtre chérie, [enterrée] au nord » (Danis, 1996 : 18), renvoyait à un territoire primordial, conformément à la théorie du peuple primordial de Bachofen, qui associe terre et femme (Borgeaud, 1999 : 135-141 ; Magli et Conti Odorisio, 1983 : 43). Désignée comme élément destructeur de la société civile, la violence infligée par la Nature représente la *genèse* (« Après plusieurs années, le jour arriva où tout a commencé » – Danis, 1996 : 12) d'une communauté fraternelle utopique, réunie autour de la Parole : « Toujours, ils sont reliés-soudés. Depuis toujours. Trois frères et une sœur reliés par un objet, le même, dans leurs mains : le Dire-Dire » (p. 11).

Comme l'indique le titre du premier tableau (« Le Dire : Émerger pour le temps des partages »), l'« Orage » donne naissance à une communauté de partage où s'abolissent les inégalités imposées par la structure familiale. Il instaure le règne de la Parole, symbolisé par le Dire-Dire, règne qui est représenté comme la condition de communion des trois frères ; d'où le rôle prépondérant du récit collectif, qui permet aux frères de mettre la Parole en commun tout en réduisant le souvenir de la famille à une simple *référence* identitaire. Comme le relève Nadine Desrochers, « cette voix commune est en quelque sorte la caractérisation de la parole originelle » (1999 : 128). En faisant place à une Parole commune, qui met tous les locuteurs sur un pied d'égalité, l'Orage se trouve à la base d'une mystique du Verbe.

L'avènement de la violence rituelle

Mais la création d'une communauté égalitaire autour d'une mystique du Verbe ne dépend pas seulement de la violence causée par la Nature ; elle dépend aussi d'un autre type de violence : le sacrifice. Dans *Le chant du Dire-Dire*, la

6. Pour une analyse plus détaillée, voir celle de Christian Guay, « La mise en espace de *Celle-là* » (1994 : 110-119).

brebis sacrificielle s'incarne dans le personnage de Noéma. Les frères sacrifient symboliquement la sœur en l'excluant de leur communauté du Verbe : « On a garroché Noéma en dehors de la chambre pour qu'elle rejoigne nos amours de cadavres » (p. 17). Elle est en fait la victime de deux sacrifiants symboliques : d'une part, la cellule fraternelle ; d'autre part, la société, relayée par l'agresseur qui l'a précipitée dans un état comateux. Depuis son « vol » Noéma se trouve inapte à prononcer le moindre mot ; on ne l'entend dire que « Et... Et... ». La répétition anaphorique de la conjonction souligne son rôle de tisseuse de relations, tout en mettant en évidence la réification du féminin que nécessite la création d'un sentiment de solidarité entre garçons.

Mais le sacrifice d'un être vivant, symbolique ou non, peut être envisagé non seulement comme un don, mais comme une demande. Défini par Roger Bastide comme se constituant de « deux pôles : d'un côté, on offre et, de l'autre, on se prive de ce que l'on offre » (1990 : 464), le sacrifice sert également à compenser cette même privation par l'appropriation de « la force vitale contenue dans [le] sang » de l'être sacrifié (p. 465). Au théâtre, force vitale rime souvent avec inspiration artistique. Dans *La contre-nature de Chrysippe Tanguay écologiste*, le personnage éponyme joue le rôle du sacrifiant : après avoir fait une fausse couche imaginaire, il finit par se déclarer coupable du meurtre de son petit Sébastien : « Je viens de tuer notre enfant. Je saigne, je saigne. Je suis en train de perdre Sébastien » (p. 55). Selon une lecture réaliste de la pièce, le sacrifice n'a pas lieu, puisque Chrysippe n'a jamais réellement été *enceint* et Sébastien n'a jamais existé. En fait, le héros commet le véritable infanticide en tuant Alice, sa femme :

Quand la police est arrivée, y t'ont trouvé caché dans l'placard, raconte Laïos. Y'ont dessiné le profil d'Alice avec une craie sur le plancher. Toé, tu t'es garroché su'a craie pis t'as dessiné su'l'profil les yeux, le nez, la bouche, les seins, le ventre d'Alice. T'as rajouté un pénis pis des testicules pis t'as écrit su'l' ventre du profil *Sébastien*. Après tu t'es mis à brailler devant ton chef-d'œuvre (p. 71).

Le meurtre d'Alice, mère potentielle, n'est qu'une façon détournée d'évoquer le sacrifice du fils réel au profit d'un fils imaginé. Si ce fils imaginé porte le nom de la muse de la communauté gaie – saint Sébastien –, c'est qu'il est la représentation même de l'œuvre d'art. Investi d'une fonction esthétique qui sera reprise dans *Les Feluettes*, le sacrifice symbolique de la fécondité naturelle au profit de la fécondité « artificielle » qu'est la création artistique permet à Chrysippe de conquérir les forces inspiratrices de la muse saint Sébastien et

d'assurer ce faisant l'autogénération de son œuvre, traduite sur le plan formel par la mise en abyme.

Les sacrifices qui ont lieu dans *Le petit Köchel* ont également partie liée avec un programme esthétique. Coupables d'avoir voué un culte à Mozart tout en négligeant leur progéniture, les quatre « mères dévorantes » (Godin, 2000 : 17) offrent les jumelles Heifetz en holocauste afin d'apaiser les rugissements de leur fils jaloux. Mystérieux, redoutable, éminemment désirable, ce dernier a l'allure d'un dieu caché. Que le violoniste américain Jascha Heifetz se métamorphose en jumelles dans le texte est significatif, car le propre du gémellaire est le caractère exponentiel des forces primordiales qui s'en dégagent par-delà toute structure sociale :

D'autres cultures, pourtant, moins centrées sur la notion de personne recourent à l'image des jumeaux, non plus pour mettre l'accent sur le repliement dans la ressemblance mais, au contraire, pour insister sur les bénéfices que procure la multiplication de l'identique. Dans cette perspective de sous-estimation des relations de couple qui est celle du clan, c'est bien la vision euphorique de la fertilité initiale symbolisée par la naissance double qui préside à la fantasmagorie gémellaire (Boyer, 1988 : 630).

En mangeant les jumelles Heifetz, que l'on pourrait tenir pour les figures emblématiques de la fécondité, le fils anthropophage veut accaparer les vertus créatrices de la féminité et de la musique à la fois. Le sacrifice cannibale des jumelles musiciennes permet *a fortiori* de donner chair à la musique : « L'âme de notre monde musical est en vie, animé d'un souffle, et constitué de chair humaine » (Chaurette, 1999 : 14). Le sacrifice des jumelles permet à cette musique « charnelle » de s'autogénérer, d'où « l'éternelle reprise en si bémol » (p. 16). La circularité formelle de la pièce, emportée par un incessant mouvement analeptique comme dans *Les reines*, traduit non seulement un souci de musicalité, mais aussi une volonté de placer le théâtre sous le signe du sacré, assuré par la « messe noire » (Godin, 2000) qui s'amorce dès le suicide de l'enfant-dieu : « Nous devons commémorer sa mort, et répéter cette soirée pour que jamais son souvenir ne disparaisse » (p. 49). Le culte qui s'ensuit sert à remplacer celui qui, naguère, fut voué à Mozart : « Depuis le berceau notre fils était acclimaté à la prépondérance de Mozart, dit Lili. Il s'est endormi dans la paix, avec la certitude que nous saurions réparer l'exagération d'un culte par une offrande » (p. 51). L'intervention de Lili ne saurait être plus explicite : elle est l'aveu d'une communion rituelle qui aplanit les relations

entre les personnages de la pièce : la distinction entre l'« aînée » et la « cadette » est estompée et la question de la légitimité écartée. Chacune étant considérée comme légitime, les quatre mères se trouvent égales devant la figure divinisée du fils.

La déification du fils sonne le glas de la scène familiale telle qu'on l'a connue jusque dans les années 1980. Tandis que *Les belles-sœurs* présente une image mythifiée – et théâtralisée par le chœur – de la société à laquelle appartient le spectateur, caractérisée par ses rivalités et ses injustices, la violence dans le théâtre de la fin du xx^e siècle rend impossible toute représentation cohérente du social. Tout comme *Le petit Köchel*, de Chaurette, *Catoblépas*, de Soucy, sape la base de la scène familiale en faisant sans cesse référence au rite sacrificiel. En mettant en scène l'obsession de deux mères – la Religieuse et la mère biologique Alice – à l'égard de leur fils anthropophage, *Catoblépas*, dans cet avatar du mythe de l'ogre, éloigne le sacré de celui auquel avait donné lieu la liturgie chrétienne au Moyen Âge. Alors que l'enseignement judéo-chrétien met un terme à la pratique primitive de l'immolation, la Religieuse avoue idolâtrer son fils mortel et raconte avoir déposé, telle une païenne, des offrandes humaines à l'autel de l'enfant-dieu : « Mais ma communauté [religieuse] ne signifie plus rien pour moi. Je n'ai plus que d'anciennes habitudes, des habitudes de petite fille, comme de sucer des retailles d'hostie. (Petit rire las.) Mon Dieu désormais, c'était lui. Appelez cela mon idole, si vous préférez » (Soucy, 2001 : 36). Le titre lui-même suggère que le théâtre, ayant retrouvé ses origines primitives, entre en symbiose avec la Nature : décrit dans *La tentation de saint Antoine* de Gustave Flaubert comme un « buffle noir, avec une tête de porc tombant jusqu'à terre et rattachée à ses épaules par un cou mince long et flasque comme un boyau vidé » (Brunel, 1988 : 229), le *Catoblépas*, présenté dans la pièce de Soucy sous la forme d'une poupée à laquelle le fils Robert, nouveau « Barbe-Bleue », sacrifie des petites filles, est « doté du regard mortel de Méduse » (Brunel, 1988 : 229).

Alors que la fonction rituelle de la violence s'exerce par l'ouïe dans *Le petit Köchel*, le sacrifice cannibale prend donc dans *Catoblépas* la forme d'un regard dévorant : « Je guettais l'éclat des yeux de Robert caché sous le masque, son regard de mouche. Ah ! que je n'aimais pas ça. Et il voulut la revoir [la fillette], la voir le plus souvent, il voulut ne plus voir qu'elle » (Soucy, 2001 : 41). La recherche de la fillette rejoint le thème du jumeau. Pratiquant « une religion de semblables pour les semblables » (p. 36), Robert cherche à ressusciter l'autre moitié de sa personne, sa sœur jumelle Ghislaine, tuée par la

mère Alice. En dévorant des yeux les fillettes que lui livre la Religieuse, en s'accouplant avec l'une d'entre elle, Robert tente de rétablir le lien charnel qui l'unissait à sa sœur jumelle dans le ventre d'Alice, comme cette dernière le révèle à la fin de la pièce : « Ces petites filles que tu réclamaï[s] sur ton oreiller, en souvenir des saisons passées dans mon sein, ton petit cœur battant contre le cœur de ta petite sœur » (p. 58). Comment ne pas voir dans cette volonté de retrouver un état embryonnaire un refus du social et la nostalgie d'un état de nature mythique ? Le sacrifice symbolique des fillettes apparaît de ce point de vue comme un désir de reconquérir un univers primordial dans lequel tous les vivants sont normaux et se ressemblent tels des jumeaux.

La quête d'expériences qui rappellent la vie intra-utérine arrache le fils à l'emprise du temps et, comme dans *Le petit Köchel*, l'introduit dans un univers « naturel » qui, circulaire, n'évolue pas. Le titre lui-même renvoie au règne de la Nature dans la pièce de Soucy. Car l'étymologie grecque du nom Catoblépas, *katoblepein* ou « regarder par-dessous », met en lumière l'aspect proprement souterrain du regard que porte le fils-ogre sur les enfants. En cela, l'ogre représenterait moins une « figuration mythique à la fois de la voracité de l'autre (la mère dévorante) et de celle de l'enfant lui-même » (Sindzingre et This, 1990 : 895) que l'incarnation des forces souterraines qui émanent des quatre éléments fondamentaux. La référence romaine (le mythe de Catoblépas est connu grâce à l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien) fait du sacrifice un acte fusionnel entre Homme et Nature, aux antipodes de la communion des quatre mères avec la Culture (Mozart) dans la pièce de Chaurette.

Mais dans *Le petit Köchel* comme dans *Catoblépas*, la violence place la mère à genoux devant le fils, ce qui constitue un curieux renversement par rapport à la tradition matriarcale du théâtre québécois. Toutefois, les offrandes humaines rituelles que la mère fait au fils dans *Le petit Köchel* et *Catoblépas* sont rendues significatives non pas par le renversement, voire l'abolition, des structures familiales – et par ricochet, politiques – qu'elles supposent mais, par-delà la question des filiations, par ce qu'elles représentent au sens théâtral du terme : aussi bien le désir de reconquérir l'innocence de l'homme à l'état de nature que la peur d'une chute violente dans le désordre. Bref, la violence rituelle ressuscite le fils qui a été tué dans le drame de Grandmont : il incarne désormais, selon la perspective, une énergie vitale à vénérer ou un monstre à craindre comme Dieu. En affermissant le pouvoir symbolique du fils, la violence primitive rapproche en même temps le théâtre québécois de l'esthétique du conte de fées, où l'enfant est roi : Oreste s'est métamorphosé en Barbe-Bleue.

Devenue partie intégrante d'un univers fictif antérieur à l'état de société, la violence est exploitée non plus comme l'affirmation d'une solidarité *civique* mais comme l'expression d'une appartenance *cosmique*. En occultant toute référence nationale, elle redéfinit la fonction identitaire de la scène familiale : entendue comme une relation de similitude et d'interchangeabilité⁷ entre êtres humains, l'identité ne s'affirme plus en réaction contre l'Autre (l'« Anglophonie » de Robert Gurik, extérieure à la Cité) ni par rapport à l'Autrefois (l'*oikos* matriarcal propre à la mythologie québécoise), mais plutôt en communion avec le Cosmos, négation de tout particularisme.

Alors que l'engagement social semble n'avoir plus de sens, le théâtre québécois fait du sacrifice le ressort d'un engagement esthétique. Tout en rendant impossible un retour à une forme de théâtre politico-identitaire, la violence rituelle sert à affirmer la double spécificité du théâtre. Spécificité par rapport au roman, qui a eu tendance ces dernières années à glorifier un quotidien mimétique – ne serait-ce que dans un contexte historique, comme dans les succès de librairie de Laberge⁸. Que la référence intemporelle au sacré dans *Catoblépas* fasse suite à un roman, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, est significatif : l'inscription du thème du sacrifice dans la pièce de 2001 marque le passage logique du narrateur effacé des récits gothiques du XIX^e siècle au règne de la Parole annoncé par le théâtre de Danis. Ensuite, il y a une spécificité par rapport au cinéma, qui se prête mal au rituel en raison de la frontière étanche qu'il impose entre le spectateur et les acteurs. Alors que l'esthétique cinématographique diffère du théâtre « par l'absence d'interaction physique entre les acteurs et le public et par le degré élevé de réalisme qu'il peut atteindre » (Hatchuel, 2001 : 68), le récit oral d'un sacrifice rend possible le partage d'une mémoire commune : la Parole réunit scène et public autour du souvenir de ce que Soucy appelle la communauté unanime, corollaire du rite sacrificiel (2001 : 84). Sans faire de l'univers théâtral un temple et de l'espace scénique le ciment d'une communion entre les spectateurs, les sacrifiants et leur destinataire – c'est l'objectif du théâtre sacré –, des pièces telles que *Le petit Köchel* et *Catoblépas* peuvent être envisagées comme une quête de la communauté unanime originelle dans laquelle règne l'égalité entre individus. En soulignant la distance entre le temps de l'intrigue et le moment du crime, le recours au récit montre toutefois qu'il ne s'agit que d'une simple

7. L'identité se définit d'abord comme le caractère de deux êtres ou choses *identiques*.

8. Dans une entrevue avec Diane Paplovic qui figure dans le « Dossier » consacré à *Pierre ou la consolation* de Marie Laberge (1992), l'auteure déclare d'ailleurs que « le vrai péché consiste à fuir la chair, le concret, le quotidien » (Paplovic, 1992 : 135).

référence, une référence non pas à une subjectivité particularisante – la référence canadienne-française, par exemple, étudiée par Fernand Dumont (1995 ; 1996) et tout récemment par Joseph Yvon Thériault (2002) –, mais plutôt à un paradis perdu. En fin de compte, c'est grâce à cette nouvelle référence, l'autel, que la violence parvient une fois pour toutes à sortir le théâtre québécois de son ancien terrain d'élection : la cuisine familiale.

La représentation sur une scène de la violence filiale remonte au théâtre grec, qui met en scène le meurtre de Clytemnestre dans l'*Orestie* d'Eschyle. Comme la trilogie d'Eschyle, diverses pièces québécoises créées dans les années 1980 et 1990 mettent en scène le meurtre symbolique de la mère (*Vie et mort du roi boiteux* de Jean-Pierre Ronfard, *Soirée bénéfice pour tous ceux qui ne seront pas là en l'an deux mille* de Michel Marc Bouchard), ce qui, d'un point de vue anthropologique, pourrait être envisagé comme marquant le passage d'une filiation matrilinéaire (*Les belles-sœurs*) à une filiation patrilinéaire. Cet article cherchera à montrer qu'à la différence du traitement mythologique de la violence, l'évolution de la violence dans la scène familiale québécoise ne saurait se réduire à l'opposition matrilinéaire/patrilinéaire, car, dès les années 1990, la structure verticale parents-fils cède peu à peu la place à une cellule horizontale qui renverse le pouvoir des parents. Comment les atteintes à l'ordre familial fictif se traduisent-elles sur les plans sociopolitique et esthétique ?

Filial violence in drama originates in Ancient Greek theatre, which stages the murder of Clytemnestra in Æschylus's *Oresteia*. As in Æschylus's trilogy, several Québec plays of the 1980s and 1990s (Jean-Pierre Ronfard's *Vie et mort du roi boiteux*, Michel Marc Bouchard's *Soirée bénéfice pour tous ceux qui ne seront pas là en l'an deux mille*) stage the symbolic murder of the mother, which, from an anthropological perspective, could be seen as the transition from a matrilineal filiation (*Les belles-sœurs*) to a patrilineal filiation. In the present article, it will be argued that, unlike mythological violence as narrated by Greek mythological characters, the evolution of filial violence in Québec drama calls into question the traditional matrilineal/patrilineal dichotomy in plays which replace an authoritarian vertical family cell with a horizontal family cell, thus freeing the son from parental authority. What does the toppling of vertical family structures in Québec theatre reveal about the evolution of theatrical aesthetics and of Quebecers' representation of the idea of polity ?

David Blonde est étudiant au deuxième cycle de l'Université d'Ottawa. Il prépare une thèse qui porte sur le traitement poétique de la langue chez Claude Gauvreau, Michel Tremblay et Daniel Danis. Intéressé par l'inscription du mythe dans le théâtre contemporain, il a déjà publié un article sur la modernisation du mythe de Faust dans Faust, Chroniques de la démesure de Richard J. Léger (Discours social, vol. VII, 2002, p. 35-44).

Bibliographie

- BASTIDE, Roger (1990), « Sacrifice », dans *Encyclopædia Universalis*, Paris, Encyclopædia Universalis, t. 20, p. 464-466.
- BELZIL, Patricia (1994), « Le rituel de la vie », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 74, p. 98-104.
- BORGEAUD, Philippe (1999), *La mythologie du matriarcat. L'atelier de Johann Jakob Bachofen* (collab. Nicole Durisch, Antje Kolde et Grégoire Sommer), Genève, Droz. (Coll. « Recherches et rencontres ».)
- BORELLO, Christine (1990), « Oublier », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 57, p. 195-196.
- BOUCHARD, Michel Marc (1984), *La contre-nature de Chrysippe Tanguay écologiste*, Montréal, Leméac.
- BRUNEL, Pierre (dir.) (1988), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions Du Rocher.
- CHASSAY, Jean-François (1983), « La passion comme un désert », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 27, p. 95-99.
- CHAURETTE, Normand (1999), *Le petit Köchel*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud. (Coll. « Papiers ».)
- CHAURETTE, Normand (1991), *Les reines* (préface de Paul Lefebvre), Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud. (Coll. « Papiers ».)
- DANIS, Daniel (1992), *Cendres de cailloux* (préface de Gilbert David), Montréal/Arles, Leméac, Actes Sud. (Coll. « Papiers ».)
- DANIS, Daniel (1993), *Celle-là*, Montréal, Leméac.
- DANIS, Daniel (1996), *Le chant du Dire-Dire*, Paris, Recherche-Action/Théâtre Ouvert. (Coll. « Tapuscrits ».)
- DAVID, Gilbert (1992), « Les âmes tatouées », dans *Cendres de cailloux*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, p. 5-6.
- DESROCHERS, Nadine (1999), « Le récit dans le théâtre de Daniel Danis », *L'Annuaire théâtral*, n° 26 (automne), p. 119-131.
- DUMONT, Fernand (1995), *Raisons communes*, Montréal, Boréal. (Coll. « Papiers collés ».)
- DUMONT, Fernand (1996), *Genèse de la société québécoise*, Montréal, Boréal. (Coll. « Compact ».)
- DUPONT, Florence (2001), *L'insignifiance tragique*, Paris, Le Promeneur.
- GAGNON, Dominique, Louise LAPRADE, Nicole LECALIER et Pol PELLETIER (1979), *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine*, Montréal, Éditions du remue-ménage.
- GÉRIN-LAJOIE, Antoine (1969), *Le jeune Latour, tragédie en trois actes*, Montréal, Réédition-Québec.
- GODIN, Jean Cléo (2000), « Messe noire en si bémol », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 97, p. 17-19.
- GRANDMONT, Éloi de (1950), *Un fils à tuer, drame en trois actes et cinq tableaux*, Montréal, Éditions de Malte.

- GUAY, Christian (1994), « La mise en espace de *Celle-là* », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 70, p. 110-119.
- HATCHUEL, Sarah (2001), « Shakespeare, de la scène élisabéthaine au cinéma : une perspective historique et esthétique », *L'Annuaire théâtral*, n° 30 (automne), p. 59-74.
- HUFFMAN, Shawn (2000), « Ici comme ailleurs : le territoire de la traduction dans *Les reines* de Normand Chaurette », *Voix et images*, vol. 25, n° 3 (printemps), p. 497-509.
- LABERGE, Marie (1995), *L'homme gris* suivi de *Éva et Évelyne*, Montréal, Boréal. (Coll. « Théâtre ».)
- LABERGE, Marie (2000), *Oublier*, Montréal, Boréal. (Coll. « Théâtre ».)
- LABERGE, Marie (1992), *Pierre ou la consolation, poème dramatique*, Montréal, Boréal. (Coll. « Théâtre ».)
- LADOUCEUR, Louise (2000), « Des tableaux d'une rare intensité », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 94, p. 55-56.
- LAFON, Dominique (1991), « Entre Cassandre et Clytemnestre : le théâtre québécois, 1970-90 », *Theatre Research International*, vol. 17, n° 3, p. 236-245.
- LEFEBVRE, Paul (1991), « L'anarchie des ombrages », dans Normand CHAURETTE, *Les reines*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, p. 5-6.
- LEMIRE, Maurice (1978), « *Le jeune Latour*, tragédie d'Antoine Gérin-Lajoie », dans Maurice LEMIRE (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Montréal, Fides, t. I, p. 415-417.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1968), *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris, Mouton & Co.
- MACCORMAC, Carol et Marilyn STRATHERN (dir.) (1980), *Nature, Culture and Gender*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MAGLI, Ida et Ginevra CONTI ODORISIO (1983), *Matriarcat et/ou pouvoir des femmes* (trad. Mireille Zanuttini et Josette Vermiglio), Paris, Des femmes.
- PAPLOVIC, Diane (1992), « Autour de Pierre [entretien avec Martine Beaulne et M. Laberge] », dans Marie LABERGE, *Pierre ou la consolation, poème dramatique*, Montréal, Boréal, p. 125-136.
- PETITJEAN, Léon et Henri ROLLIN (1982), *Aurore l'enfant martyr* (histoire et présentation par Alonzo Le Blanc), Montréal, VLB.
- PERRON, Dominique (1996), « Dire ce que l'on sait : la "docte ignorance" dans le théâtre de Marie Laberge », *Voix et images*, vol. 21, n° 3 (printemps), p. 490-506.
- RONFARD, Jean-Pierre (1999a), *Vie et mort du roi boiteux*, Montréal, Leméac, tome I.
- RONFARD, Jean-Pierre (1999b), *Vie et mort du roi boiteux*, Montréal, Leméac, tome II.
- SHAKESPEARE, William (1967), *Richard III* (préface de Israël Gollancz, introduction de Henry Norman Hudson), New York, Funk & Wagnalls.
- SINDZINGRE, Nicole et Bernard THIS (1990), « Cannibalisme », *Encyclopædia Universalis*, Paris, Encyclopædia Universalis, t. IV, p. 894-897.

SOUCY, Gaétan (2001), *Catoblepas*, Montréal, Boréal. (Coll. « Théâtre ».)

TODD, Emmanuel (1999), *La diversité du monde : famille et modernité*, Paris, Seuil. (Coll. « L'Histoire immédiate ».)

VIGEANT, Louise (1998), « Les reines shakespeariennes revisitées », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 86, p. 142-144.

Jane Koustas
Université Brock

Tu faisais comme un appel : les enfants de Duplessis

Le récit post-traumatique

La série *Les orphelins de Duplessis* est une œuvre de fiction. L'histoire qu'elle raconte, bien qu'inspirée par des récits de certaines personnes, n'est pas une reconstitution de ces récits. Les institutions, les dialogues, les actes des personnages sont, dans tous les cas, y compris à l'égard des personnages historiques, le fruit de l'imagination des auteurs (*Les orphelins de Duplessis*, 1998, Les Productions Télé-Action Inc.)

Cet avertissement plus ou moins habituel qui ouvre la production de Télé-Action, en souligne la tension centrale : alors que les auteurs ne doivent pas prétendre représenter la vérité dans son ensemble, pour éviter les poursuites judiciaires, l'intérêt même du docudrame réside dans sa représentation d'événements « réels ». Comme le fait remarquer Barry Grant dans sa définition du genre :

[...] souvent [il s'agit d']un film télévisuel ou d'une pièce qui dramatise à l'aide de stratégies fictionnelles des événements réels ou la vie d'une personne réelle. [...] le docudrame peut mettre en scène des événements actuels, des moments marquants dans l'histoire ou la vie de personnes célèbres et moins célèbres. Qu'à cela ne tienne, on croit le sujet d'un intérêt suffisant pour mériter sa récréation. Hybride du documentaire et du drame, le docudrame

réunit des éléments fictionnels et factuels, mais on même temps on s'attend à ce que les faits soient respectés, ce qui le distingue, après tout, de la fiction. [...] Toutefois, la ligne qui sépare le fait et la fiction est bien mince¹ (Grant, 2001 : 73).

Ce brouillage des frontières entre la fiction et la non-fiction constitue également une des composantes des récits post-traumatiques. Comme l'affirme Ross Chambers², l'écriture sur les séquelles d'un événement traumatique, bien qu'elle soit subjective, se veut aussi factuelle :

Sa vérité n'est ni celle, vérifiable, de l'histoire (qui tâche de rendre compte du réel), ni celle, invérifiable même si crédible, de la fiction (qui traite de l'imaginaire), et ni celle qui résulterait d'une combinaison des deux, ce qui équivaldrait à la fiction historique, mais bien une vérité, reconnaissable, qui découle de la lisibilité du figural³ (2000 : 23).

L'heureuse combinaison du registre de la fiction et de celui de l'histoire plus factuelle, et l'acquisition d'un équilibre délicat entre ceux-ci furent le dilemme de Marthe Mercure, metteuse en scène de *Tu faisais comme un appel*. Tout comme ce qu'on a fait dans le cas du docudrame télévisuel, Mercure a cherché à mettre en scène une pièce qui relate le traumatisme des orphelins de Duplessis. Et comme les auteurs mentionnés par Chambers, dont Jamaica Kinkaid, elle a cherché à créer un équilibre entre les critères artistique et historique. Le présent article jette un éclairage sur la manière dont le docudrame de Mercure, une écriture sur les séquelles d'un événement traumatique, rejoint les objectifs et de la performance théâtrale et du documentaire.

1. « [...] often a television film or drama that dramatizes actual events or an actual person's life with fictional devices [...] docudramas may deal with either topical events, important moments in history, or the lives of famous or obscure people. Whichever the case, the subject is deemed to be of sufficient interest to warrant recreating. A hybrid of the documentary and drama, docudramas purport to be factual but staged. Audiences accept as a convention of the genre that dramatic elements will be infused into the factual material, but at the same time expect that known facts will not be violated in the process which is what distinguishes it from fiction, after all. [...] However, the space between fact and fiction is vague ».

2. L'auteure tient à remercier le professeur Ross Chambers, Marvin Felheim Distinguished University Professor of French and Comparative Literature à la University of Michigan, Ann Arbor, pour la permission de s'inspirer de son manuscrit, et de le citer.

3. « Its truth is neither the verifiable truth of the historical (which attempts to deal with the real) nor the unverifiable, if believable, truth of the fictional (which deals with the imaginary) nor yet the combination of the two that would make it historical fiction, but the recognizable truth that arises from the readability of the figural ».

Il convient de signaler, de prime abord, le lien essentiel entre la performance et le récit post-traumatique. Comme l'explique Mieke Bal, le souvenir personnel d'un événement traumatique n'a ni témoin ni public. La victime, trop blessée par l'expérience traumatisante, se trouve incapable d'exprimer ou de narrer sa détresse et, par conséquent, de l'assumer. C'est grâce à la performance de cette expérience que le souvenir traumatique s'avère légitimé et que le sujet en est libéré (1999 : vii-x). L'auteur du récit post-traumatique joue le rôle du médiateur, dans un processus de légitimation au cours duquel la blessure traumatique, individuelle et privée, une fois narrée et mise dans un contexte social, collectif et culturel, appelle une réponse qui la ratifie et qui incite à la solidarité. Il s'ensuit que le traumatisme personnel, antérieur à la narration, s'intègre à la mémoire collective et culturelle du présent, d'où le sous-titre de l'étude de Bal : « Le rappel culturel dans le présent ».

La notion de mémoire sélective est centrale à la théorie du récit post-traumatique. C'est l'idée développée par Cathy Caruth, dans son ouvrage *Unclaimed Experience : Trauma, Narrative, and History*. Tel le soldat qui témoigne d'un massacre et qui n'arrive ni à décrire ni à oublier l'horreur, la victime d'un traumatisme ne parvient pas à comprendre suffisamment les événements pour les interpréter, les articuler ou les assimiler. Pourtant, les images restent, non intégrées et non assumées, de sorte que la victime est toujours hantée par elles. Caruth cite le témoignage ci-dessous à titre d'exemple :

C'est la guerre qui nous a appris que nous étions aussi responsables de ce que nous avons vu que de ce que nous avons fait. Mais le problème était que nous ne comprenions ce que nous avions vu qu'après, peut-être des années après, qu'il y en avait beaucoup qui ne rentrait pas mais qui restait néanmoins gravé dans nos yeux⁴ (1996 : 10).

Cela invite, comme le suggère Caruth, à repenser la façon de considérer l'Histoire comme étant purement référentielle. Ne vaudrait-il pas mieux réfléchir à l'histoire post-traumatique (p. 15) ? Elle étudie, parmi un large choix dans la filmographie mondiale *Hiroshima mon amour*, de Marguerite Duras et d'Alain Resnais. Dans quelle mesure ce film, en principe fictif, mais qui narre le traumatisme et l'angoisse des victimes, ne s'avère-il pas plus « vrai » que tout document ou documentaire prétendument factuel et historique, qui insiste

4. « It took the war to teach it, that you were as responsible for everything you saw as you were for everything you did. The problem was that you didn't always know what you were seeing until later, maybe years later, that a lot of it never made it in at all, it just stayed stored in your eyes ».

sur les faits scientifiques ou vérifiables, tout en passant sous silence la question de la souffrance humaine ? C'est de cette perspective qu'il convient d'étudier l'œuvre de Mercure, car si le cinéaste se trouve dans l'obligation d'insister sur l'aspect fictif, la dramaturge se donne le droit de faire parler ses personnages, en laissant au public la responsabilité de distinguer, s'il le faut, entre réalité et fiction, et, surtout, le choix de privilégier l'une ou l'autre.

Le docudrame de Marthe Mercure : mode historique et mode dramatique

Élaboré tel un « mémoire de création », sous la direction de Josette Féral du Département de théâtre de l'Université du Québec à Montréal, *Tu faisais comme un appel* a été lu pour la première fois au Centre d'essai des auteurs dramatiques, en 1989. Par la suite, on l'a mis en scène dans diverses Maisons de la culture à Montréal, de même qu'à l'Hôpital Rivière-des-Prairies – l'ancien hôpital/orphelinat Mont Providence –, le 8 mars 1990. Après avoir été brièvement à l'affiche au Théâtre Denise-Pelletier, à Montréal, en 1991, la pièce a été en nomination pour le prix de l'Association québécoise des critiques de théâtre, et a été publiée par les Éditions Les herbes rouges, en 1991. Elle fut inscrite sur la liste des prix du Gouverneur général en 1992, et a été mise en scène au Festival international des francophonies de Limoges la même année. Ensuite elle a tourné au Québec. Une traduction anglaise signée Maureen LaBonté, *Blood Sisters*, a été montée en collaboration avec le Projet Interact, au Factory Theatre, à Toronto, en 1992. Une version vidéo a été présentée par Marthe Mercure au congrès de l'American Council for Quebec Studies, à Washington, en 1994.

De toute évidence, la production de Mercure obtint un certain succès. Malgré cela, elle fut particulièrement ignorée en dehors du milieu théâtral. Hormis les recensions élogieuses dans *La Presse* (Beaunoyer, 1991) et dans *Le Devoir* (Pontaut, 1991), les critiques se sont très peu attardés sur la pièce. En outre, Jane Moss est l'une des rares universitaires à avoir discuté de l'œuvre et à avoir souligné l'habileté de Mercure à réunir le mode historique et le mode dramatique :

Le docudrame de Marthe Mercure relate l'histoire de quatre femmes réunies par un passé commun [...]. En se rappelant les souvenirs doux et amers de leur enfance, elles rappellent aux spectateurs les attitudes sociales et sexuelles qui prévalaient au Québec sous le régime Duplessis. Alors que leurs paroles évoquent une réalité sociale, le traitement dramatique accordé par Mercure

perturbe à bon escient le réalisme théâtral afin d'éviter le misérabilisme⁵ (2000 : 106).

Si la pièce de Mercure n'a pas reçu toute l'attention qu'elle méritait, c'est sans doute parce que le docudrame semblait en porte-à-faux comparativement à d'autres créations de l'époque, comme celles hautement imaginatives et imagées de René-Daniel Dubois ou de Michel Marc Bouchard. Cela dit, cette pièce est intéressante en raison de l'honnêteté avec laquelle elle tente de préserver la vérité historique, tout en s'adaptant aux formes contemporaines du drame.

Nulle part dans la version publiée ou dans la version vidéo de *Tu faisais comme un appel*, on ne parle de pièce théâtrale ni de Mercure en tant que dramaturge. Qualifiée de « metteuse en scène » ou de « réalisatrice », Mercure insiste sur le statut de docudrame : « Je n'ai fait qu'une chose : j'ai structuré leurs paroles. Je n'ai rien écrit » (Lefebvre, 1991 : 91). Par « leurs paroles », elle renvoie aux récits de Françoise, d'Irène, de Thérèse et de Rita, quatre enfants de Duplessis, autrefois internées/patientes à l'hôpital Mont Providence. Après s'être rencontrées tous les mercredis soirs pendant plusieurs années, les femmes se sont réunies pour une entrevue enregistrée sur cassettes. De cette façon, et même si ce sont des actrices professionnelles qui y jouent leurs rôles, le texte constitue un document authentique inspiré d'un enregistrement. De plus, la mise en scène reproduit la situation originelle de l'entrevue : un magnétophone remplace la personne qui pose les questions, et les quatre femmes, assises pendant toute la production, parlent avec le public comme s'il s'agissait de cette personne.

Dans un langage familier, les femmes relatent leur soi-disant enfance, en commençant par les circonstances entourant leur arrivée à l'orphelinat. Thérèse et Françoise avaient au moins un parent. Le père de Françoise était alcoolique. Quant à Irène, elle a découvert qu'elle était bâtarde, comme la plupart de ces enfants. On l'a battue pour avoir prononcé ce mot dont elle ignorait d'ailleurs le sens. Le spectateur suit l'entrevue où on raconte aussi les bons moments, comme le pique-nique sur l'île Sainte-Hélène qui a réuni 52 orphelines vêtues de maillots de bain identiques, à motifs floraux. Mais plus fréquemment, il s'agit de moments horribles, comme lorsqu'on se fait battre régulièrement

5. « Marthe Mercure's docudrama takes the form of four women bonded by a shared past. [...] As they recall the bitter and sweet memories of childhood, they remind the spectators of the social and sexual attitudes that prevailed in Quebec under Duplessis. While their words evoke reality, Mercure's dramatic structure deliberately disrupts theatrical realism in order to avoid miserabilism ».

ou, encore, lorsqu'on perd une amie en raison de négligence ou d'abus. Thérèse s'exclame :

Y en a qui sont mortes dans ça
y en a ben qui sont mortes
ah, y en qui sont mortes
aussi r'garde not' groupe c'ta rien qu'ça astheure
qu'on est restées (Mercure, 1991 : 102).

Quoiqu'ils soient douloureux, ces souvenirs lient ces femmes, et c'est leur survivance, leur force et leur solidarité qui s'en dégagent plutôt que leur misère. Thérèse ajoute : « Nous aut' on est collées à vie pis on dit qu'on va pas s'trouver à l'hospice en même temps pis à même place » (p. 133).

Contrairement au documentariste orthodoxe, Mercure n'a pas eu recours aux faits pour expliquer les événements. Le nom de Duplessis n'est mentionné qu'une seule fois. Elle se fie plutôt à la mémoire culturelle collective pour fournir le contexte historique. Comme l'explique Bal :

Le terme mémoire culturelle laisse entendre que la mémoire est à la fois un phénomène culturel et individuel ou social [...]. Ni vestige, ni document, ni relique du passé, la mémoire culturelle, bon gré mal gré, lie le passé à un présent et à un futur [...]. Plus particulièrement, on invoque le discours de la mémoire culturelle afin de négocier et de modifier des moments difficiles ou tabous du passé, des moments qui empiètent, parfois de manière mortelle, sur le présent⁶ (1999 : vii).

Chambers relie cette notion à celle de l'écriture post-traumatique dans sa description des récits de l'Holocauste, lorsqu'il souligne que :

Il n'est pas nécessaire que je « connaisse » l'Holocauste, dans le sens d'avoir été présent ou comme un historien le connaîtrait ; je dois seulement reconnaître sa réalité et me la communiquer, ce que je fais, de toute évidence, sur la base de mes propres expériences douloureuses, dont je me souviens. Lire *Fragments* [un

6. « The term cultural memory signifies that memory can be understood as a cultural phenomenon as well as an individual or social one [...] Neither remnant, document nor relic of the past, cultural memory, for better or worse, links the past to the present and future [...]. Most particularly, we invoke the discourse of cultural memory to mediate and modify difficult or tabooed moments of the past, moments that nonetheless impinge, sometimes fatally, on the present ».

« faux » mémoire de l'Holocauste] et compenser de la sorte pour ses « trous », nous fait puiser dans la mémoire culturelle que nous avons toujours eue de l'Holocauste⁷ (2000 : 22).

On fait appel aussi à la mémoire culturelle pour évoquer la « Grande Noirceur », c'est-à-dire la période pendant laquelle Duplessis et l'Église catholique ont asservi le Québec, et qui a vu l'émergence de scandales comme celui des enfants de Duplessis. Des milliers d'enfants abandonnés ou, pire encore, illégitimes dans un Québec catholique et conservateur, ont été régulièrement placés dans des orphelinats dirigés par les communautés religieuses. Cela rappelle Tit-Coq, « un enfant d'amour », et la condamnation de tante Clara : « Quoique ces enfants-là conçus directement dans le vice, ça me surprendrait qu'ils deviennent du monde aussi fiables que les autres. Autrement, il n'y aurait pas de justice pour les gens faits dans le devoir comme toi et moi » (Gélinas, 1968 : 101). Peu importe leur statut, ces enfants ont été étiquetés et stigmatisés quand Duplessis a déclaré, en 1954 : « L'État a trop d'enfants pour être bon père ». Comme l'explique Louise Leduc :

Des années 40 jusqu'au début des années 60, les orphelins ou les enfants abandonnés parce qu'ils étaient nés en dehors des liens du mariage étaient dirigés vers les crèches jusqu'à l'âge de six ans puis vers les orphelinats ou les écoles d'industrie jusqu'à 16 ans. Sous Duplessis, quantité d'orphelins se retrouvèrent sans raison médicale dans des hôpitaux psychiatriques. Selon le rapport du Protecteur du citoyen datant de janvier 1997, 13,4 % des enfants placés dans les orphelinats étaient des orphelins de père et de mère, dans les années 40 ; 21,8 % de ces enfants avaient leurs deux parents et les autres n'avaient qu'un parent (1999 : 1).

Alors que l'État continuait à subventionner l'internement des enfants handicapés mentaux, les communautés religieuses n'avaient pas assez d'argent pour héberger et pour éduquer les orphelins. Par conséquent, tous ont été diagnostiqués handicapés mentaux : ainsi, non seulement ils n'avaient pas d'éducation, mais ils étaient forcés de travailler dans des institutions assurant le soin de ceux qui étaient véritablement malades et subissaient des épreuves terribles. Leduc poursuit :

7. « I need not to have "known" the Holocaust in the sense of having been there, or in the way that a historian might know it ; I need only to recognize its reality and *relate it to myself*, which presumably I do on the basis of personal experiences of pain that I remember [...]. Reading *Fragments* [a Holocaust memoir by Benjamin Wilkomirski that was proven to be a hoax] then, and compensating in this way for its gaps, we draw on the cultural memory we've always had of the Holocaust ».

Le sort des enfants abandonnés n'était pas rose. Vivant dans les institutions surpeuplées et aux ressources humaines insuffisantes, ils n'allaient pas à l'école, déjà obligatoire depuis 1943, et étaient souvent laissés à eux-mêmes. Plusieurs personnes internées, étiquetées à tort comme malades mentaux, ont alors subi des traitements destinés aux véritables malades : électrochocs, lobotomie, isolement en cellule, bains glacés, enchaînement, camisoles de force, surmédication (1999 : 1).

On compte jusqu'à 3 000 enfants dans cette catégorie. Lorsque cette pratique a cessé après la Révolution tranquille, les orphelins ayant atteint l'âge adulte ont été incapables de fonctionner à l'extérieur des murs. Plus encore, leur histoire est restée largement inconnue jusqu'à récemment, lorsqu'on a publié dans les journaux des témoignages de ce passé non reconnu et de ces souffrances non assimilées, ce qui a déclenché de nombreuses poursuites judiciaires et des émissions spéciales à la télévision. Comme le note *Mercury* : « Ce sont les témoignages d'une partie de l'histoire québécoise que j'ignorais » (1991 : 8). Au moment de la production, toutefois, elle pouvait tenir pour acquis que l'histoire des enfants de Duplessis était familière au public. Comme elle l'a affirmé dans sa conférence à l'*American Council for Québec Studies*, en 1994 :

Dans cette perspective, la dynamique entre les personnages et les spectateurs peut prendre deux tangentes : soit propulser le spectateur dans un univers entièrement fictif [...] soit le renvoyer à sa mémoire affective et élargir la perception qu'il a de sa propre culture. Je précise que cette deuxième voie s'applique à un auteur qui, comme moi, a choisi d'insérer son propos dans une réalité sociale tout en faisant de l'art.

Mercury compte donc sur un public au courant des souffrances des enfants de Duplessis et des conséquences de leur silence. Elle participe alors à ce que Chambers nomme une « écriture adoptive » :

L'écriture adoptive prend en charge alors dans les deux sens du terme. Elle sert de substitut et offre une sorte d'hospitalité ou de pseudo-maison à ce qui est culturellement sans abri et elle agence de la sorte une sorte d'existence culturelle fantomatique. Mais ainsi elle encourage l'entrée du sans-abri dans la culture⁸ (2000 : 14).

8. « Foster-writing then fosters in the double sense of the word. It's surrogate, offering a form of hospitality or pseudo-home to that which is culturally homeless and agencing a phantom cultural existence

Les événements traumatiques font partie d'un savoir désormais partagé mais les souvenirs restent orphelins, « non revendiqués » (Caruth), dans le sens qu'ils restent largement inarticulés. En « adoptant » ces souvenirs, Mercure leur prête une voix dans un geste qu'on peut qualifier de « création adoptive ». L'événement traumatique non assimilé et non transmis devient, avec *Tu faisais comme un appel*, un double aveu, c'est-à-dire un témoin historique (Caruth, 1996 : 7) qui constitue à la fois une réparation pour les survivants et un témoignage pour ceux qui ne supportent plus le poids de l'événement. Bal note que « l'on suggère qu'advenant l'incapacité du sujet dont le trauma ou la blessure exclut la mémoire comme processus de réparation peut seulement être surmontée dans l'intersubjectivité⁹ » (1999 : x). Dans la postface de *Tu faisais comme un appel*, René-Daniel Dubois parle de l'importance du témoignage et sa capacité à guérir :

Le titre est clair à lui tout seul : ce dont parle cette pièce c'est de cette chose dont nombre d'entre nous rêvent, parfois sans plus espérer en découvrir un jour le secret, refusant même, souvent, d'accepter que son souvenir nous hante encore. Mais, ici, trouvée. Simple. Et payée cher. [...] Cette pièce n'est pas un reportage sur les horreurs qui avaient cours dans certaines institutions du passé québécois récent, mais en est une sur l'écoute de l'autre (Dubois, 1991 : 147).

De fait, la pièce se termine par un appel, un « appel » à et pour ceux qui sont morts aux mains des religieuses et qui, par conséquent, ne peuvent pas être guéris par l'acte de témoigner : « Irène Plante, Francine Taupier, Claudette Brière, Yolande Hébert : toutes les sœurs de sang » (Mercure, 1991 : 136).

Un art contre l'oubli

S'il est vrai que le docudrame et l'écriture du témoignage dérangent parce qu'ils se situent entre deux genres et rendent ainsi problématiques la « vraie histoire », ils dérangent aussi parce que, comme le fait remarquer Chambers dans un autre contexte, ils évoquent des fantômes qui refusent l'oubli. Ce sont des textes qui refusent la résolution et qui parlent à la conscience du public et à sa sensibilité envers l'injustice (Chambers, 2000 : 8). Tout comme

for it. But thus it fosters, i.e. encourages the entry of the culturally homeless into culture, albeit in the uncanny form it owes to the highly mediated act of its presencing ».

9. « it is suggested that the incapacitation of the subject whose trauma or wound precludes memory as a healing integration can be overcome only in interaction with others ».

la douleur d'un membre amputé, celle des « souvenirs orphelins » persiste dans le présent, et ceux qui l'ont occasionnée n'existent plus. Les souvenirs « perdurent dans le témoignage de blessures oubliées¹⁰ » (Caruth, 1996 : 5). Bal souligne que « le besoin d'une deuxième personne qui joue le rôle de témoin d'un passé fuyant évoque une conception de la mémoire qui n'est pas réduite à la psyché individuelle, mais constituée à l'intérieur de la culture où vit le sujet traumatisé¹¹ » (1999 : x).

Dans *La Presse*, Jean Beaunoyer accole les notions de témoignage, de responsabilité partagée et de douleur, lorsqu'il conclut sa recension de la pièce : « Un spectacle touchant, révoltant quand on pense aux victimes du régime de Duplessis et une enveloppe de tendresse et d'espoir qui permet un spectacle réussi. En somme, une expérience qu'il faut partager, une histoire qu'il faut connaître, même si elle fait mal » (1991 : C10). Sans équivoque, Beaunoyer qualifie la pièce de « spectacle », ce qui rejoint les affirmations de Mercure quand elle dit qu'elle souhaitait non seulement élargir la compréhension qu'a le public de sa culture, mais « faire de l'art ». Comment le documentaire, la prise de parole et le témoignage deviennent-ils de l'art ? En premier lieu, peu importent leurs aspirations de vérité, les récits de la mémoire sont « colorés par l'affect, entourés d'un aura émotionnel qui les rendent précisément mémorables » (Bal, 1999 : viii)¹². Par ailleurs, leur dramatisation se range inexorablement sous le signe du drame, entendu ici comme un genre littéraire, d'où la remise en question du genre ; comme le remarque Chambers : ni imaginaire ni réel, « dans le sens lacanien du terme, le récit du trauma est une anomalie¹³ » (2000, 15). Il parle d'une « vérité symbolique », puisque ces récits ne sont ni factuels ni imaginaires. Dubois abonde dans ce sens lorsqu'il avoue sa méfiance devant ce genre : « Je vis un sérieux malaise à l'égard du docudrame, qui tient à la référence à la *vérité vraie* qui constituerait, feint-on de croire, son fondement » (Dubois, 1991 : 148). Au regard de *Tu faisais comme un appel*, il ajoute :

Si c'est ça du docudrame, j'en veux d'autres. Marthe Mercure joue sur un terrain où les différences entre la vérité vraie et la vérité

10. « [...] and stubbornly persist in bearing witness to some forgotten wound ».

11. « the need for a second person to act as a confirming witness to a painfully elusive past confirms a notion of memory that is not confined to the individual psyche, but is constituted in the culture in which the traumatized subject lives ».

12. « affectively coloured, surrounded by an emotional aura, that precisely, makes them memorable ».

13. « neither imaginary nor real in the Lacanian sense of the word, trauma narrative is "anomalous" ».

virtuelle ne comptent guère parce que la profondeur de ce dont elle nous parle ne peut pas être mise en doute : c'est celle du combat pour la survie et pour la dignité, celle du courage [...] L'art sert à ça : à témoigner, à conserver la mémoire et à promouvoir le possible (Dubois, 1991 : 148-151).

En plus de décrire cette pièce comme de l'art, Dubois met en relief une autre caractéristique qui distingue la création de la documentation pure, c'est-à-dire non seulement son intention de documenter le passé, mais l'insistance qu'elle met sur la survivance. Chambers souligne que dans toute écriture de témoignage, survivre à l'événement l'emporte sur l'événement proprement dit :

Dans l'écriture de témoignage [...], la question la plus importante est celle de connaître le sens de la survie à un événement ou à une expérience traumatique, c'est-à-dire de survivre à ceux qui ont été détruits par celui-ci tout en se trouvant plus près des morts en ce qui a trait à l'expérience, au savoir et aux sympathies que de ceux dont la vie a continué et continue encore¹⁴ (2000 : 1).

Leur récit des abus vécus sous l'emprise de religieuses sadiques, des travaux forcés et d'une négligence à peu près totale pendant la « Grande Noirceur » ne constitue pas un témoignage ; il constitue plutôt une relation réparatrice non seulement de l'horreur mais, et c'est ce qui est le plus prégnant, de la capacité des femmes à y survivre. Cela devient alors une « voix émouvante, marquée de douleur, qui crie, une voix qui paradoxalement se fait entendre à travers la blessure¹⁵ » (Caruth, 1996 : 2). Mercure note que « ce texte est une prière. Thérèse, Françoise, Irène et Rita y parlent d'espoir » (1991 : 7). Bruno Roy, lui-même enfant de Duplessis, a commenté cet aspect : « Par cet essai personnel et documenté, j'espère que mes compagnons d'enfance ont pu faire entendre ce qu'il y a derrière leurs cris parce que, comme le dirait René-Daniel Dubois, "ça fait du bien à l'espoir, malgré l'horreur" » (1994 : 207). De fait, le témoignage des femmes laisse croire qu'il était peut-être moins difficile d'endurer l'horreur de l'orphelinat que de faire face au monde extérieur sans y être préparé.

14. « In aftermath writing, however, [...] the paramount question is that of what it means to survive a traumatic event or experience, that is, to outlive those who have been destroyed by it while finding oneself, nevertheless, closer to the dead in experience, knowledge and sympathy, than to those whose lives have gone on and continue to go on ».

15. « [...] a moving sorrowful voice that cries out, a voice that is paradoxically released through the wound ».

Le documentaire rencontre le drame sur la scène quand les souvenirs partagés, leur récurrence et leur influence sur le présent, sont traduits par des routines chorégraphiées par quatre adolescentes mal habillées, en uniforme d'écolières. Les souvenirs de la mémoire partagée qui hantent le sujet sont mis en performance dans le présent par la danse et la musique. À l'époque, disent les femmes, « on était bonnes quand même, nous aut' on croyait qu'c'tait la vie normale » (Mercure, 1991 : 105). Toujours est-il que cela laisse émerger des souvenirs qui hantent, une réaction en différé du traumatisme qui était resté inassimilé à l'époque. Par ces quatre adolescentes qui se tiennent derrière les quatre femmes, Mercure montre cette « expérience envahissante d'un événement catastrophique où la réaction à l'action opère souvent en différé sous la forme d'hallucinations incontrôlées, répétitives ou autres phénomènes envahissants » (Caruth, 1996 : 11)¹⁶. Ce souvenir est placé à l'arrière-plan comme s'il s'agissait d'un événement au présent. La qualité musicale du texte est aussi mise à contribution. Dans les entrevues enregistrées, Mercure a découvert un rythme et une certaine musicalité : « Je leur offre la musique que j'ai pu entendre dans leur propos » (1991 : 7). Une première version de la pièce était sous-titrée : « Docudrame ou cantate à huit voix », et des recensions ont pour titre « La petite musique de l'horreur » (Pontaut, 1991) ou « Admirable cantate de douleur » (Beaunoyer, 1991). Mercure a ainsi identifié des passages dans lesquels des femmes reprennent ou terminent les phrases des autres, ce qui donne l'impression que les souvenirs partagés continuent de les hanter. Ces souvenirs sont scandés ou chantés pour les quatre adolescentes, parfois en harmonie, parfois sous la forme d'un canon évoquant la nature fragmentaire et répétitive de la mémoire associée aux récits du trauma (Chambers). Ce canon implique également que la récurrence d'un « trauma envahissant et répétitif », même s'il n'est pas synchronisé, est néanmoins partagé. Il s'agit d'un « acte de mémoire dans le présent », demeurant pour tous un « acte non assimilé du trauma qui revient et qui hante le survivant¹⁷ » (Caruth, 1996 : 4).

Ce qui hante le présent c'est aussi le souvenir des uniformes. Les tuniques identiques menacent la liberté individuelle des filles, en les identifiant comme des patientes, et aussi en sacrifiant leur transition de l'adolescence à l'âge adulte. L'une des expériences les plus difficiles, qui n'aura cessé de les

16. « [...] overwhelming experience of sudden or catastrophic events in which the response to the event occurs in the often delayed, uncontrolled repetitive hallucinations or other intrusive phenomena ».

17. « repetitive intrusive trauma », « an act of memory in the present », « an unassimilated act of trauma that returns to haunt the survivor later on ».

hanter, est leur ignorance dans la préparation à leur sexualité, dans son acquisition :

on connaissait rien du corps de l'homme, rien du corps de la femme
on nous lance comme ça pis : Bonjour, soyez bonnes filles
(1991 : 112).

Ces femmes habillées en petites filles, le vêtement occultant toute conscience et toute reconnaissance sexuelles, étaient dissociées de leurs émotions et de leur corps adulte. De la sorte, alors que la présence des danseuses et des actrices ajoute un élément de fiction, car elles ne sont pas « réelles », le récit que relatent Irène, Françoise, Thérèse et Rita, lui, est bien réel. Document et drame se rencontrent dans un récit.

Une question émerge en conclusion à cet article. D'abord, ces femmes ne furent jamais vraiment des enfants, puisqu'elles n'ont pas bénéficié d'une enfance innocente et sans tracasseries, qu'elles n'ont pas eu d'éducation et qu'elles étaient obligées de travailler aux soins d'autres enfants. Paradoxalement, comme elles n'ont jamais été des enfants, dans un contexte social ou affectif, on leur a refusé la connaissance et l'accès à l'âge adulte et à la sexualité. Ces femmes habillées en jeune fille, qui n'ont pas eu d'enfance, sont restées des enfants sur le plan de la compréhension de leur vie de femmes, sur le plan de la préparation à cette vie aussi. Par ailleurs, et en dépit du fait que ces femmes étaient, au moment de la production, dans la cinquantaine, elles resteront toujours, dans l'esprit de la société, les « enfants de Duplessis ». Comme une statue qui représente le héros figé dans le temps et dans l'espace, cette étiquette continue de les définir comme un acte de mémoire dans le présent. En outre, le mot enfant vient du latin *infans*, qui veut dire celui qui ne parle pas, qui n'a pas de voix et qui, dès lors, ne peut témoigner. À travers cette puissante création adoptive, Mercure accorde à l'*infans* une voix qui sera finalement entendue. Les lecteurs comme le public peuvent reprendre à leur tour les mots de Dubois : « Tu faisais comme un appel. J'sais pas si la sœur t'a entendue, mais moi, en tout cas, j't'ai entendue. La preuve c'est que j'ai compris de quoi tu parlais » (Dubois, 1991 : 150).

Traduit par Shawn Huffman et Pierre-Éric Villeneuve

Cette étude se veut une analyse de la pièce *Tu faisais comme un appel*, signée Marthe Mercure, selon la théorie de récit post-traumatique élaborée par Cathy Carruth, Mieke Bal et Ross Chambers. L'auteur propose que, tout comme le docudrame qui se veut « vrai » tout en étant une création dramatique, la pièce de Mercure se situe à la frontière entre la fiction et la non-fiction. Il s'agit donc d'un événement théâtral qui met sur scène la « vraie » histoire de quatre orphelines de Duplessis et qui engage le public tant sur le plan théâtral que sur le plan social et politique.

In this article the author considers Marthe Mercure's play *Tu faisais comme un appel* from the point of view of trauma narrative as developed by Cathy Carruth, Mieke Bal and Ross Chambers. The article illustrates that, similar to the docudrama that blurs the line between fiction and non-fiction as it endeavours both to represent the « truth » and to respect the conventions of drama, Mercure's play stages the « true story » of four of Duplessis' orphans while remaining an act of creation for the theatre. Consequently, the audience reflects on the women's story as both a theatrical event as well as an historical or social moment.

Bibliographie

- ATELIER STUDIO KALÉIDOSCOPE (1994), « *Tu faisais comme un appel* : docudrame de Marthe Mercure », Cahier de presse, Montréal.
- BAL, Mieke (1999), « Introduction », dans Mieke BAL, Jonathan CREWE et Leo SPITZER (dir.), *Acts of Memory : Cultural Recall in the Present*, Hanover, Dartmouth College, p. vii-xvii.
- BEAUNOYER, Jean (1991), « *Tu faisais comme un appel* : admirable cantate de douleur », *La Presse*, 24 mars, p. C10.
- CARUTH, Cathy (1996), *Unclaimed Experience : Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, Johns Hopkins Press.
- CHAMBERS, Ross (2000), « Orphaned memories, phantom pain : The writing of aftermath ». Inédit.
- DUBOIS, René-Daniel (1991), « Postface. Saillie : *Tu faisais comme un appel* », Montréal, Les Herbes rouges, p. 150-152.
- GÉLINAS, Gratien (1968), *Tit-Coq*, Montréal, Les Éditions de l'homme.
- GRANT, Barry Keith (2001), « Docudrama », dans Steve BLANDFORD, Barry Keith GRANT et Jim HILLIER (dir.), *The Film Studies Dictionary*, New York, Oxford Press, p. 73.
- LEDUC, Louise (1999), « C'est l'ultime humiliation », *Le Devoir*, 5 mars, p. 1.
- LEFEBVRE, Paul (1991), « *Tu faisais comme un appel* », *Le Magazine NCT*, printemps, Cahier de presse, p. 12.
- MERCURE, Marthe (1991), *Tu faisais comme un appel*, Montréal, Les Herbes rouges.
- MOSS, Jane (2000), « Women, history and theatre in Quebec », dans Paula Ruth GILBERT *et al.* Plattsburgh State University, p. 97-109.
- PONTAUT, Alain (1991), « La petite musique de l'horreur », *Le Devoir*, 4 avril, p. B-3.
- ROY, Bruno (1994), *Mémoire d'asile : la tragédie des enfants de Duplessis*, Montréal, Boréal.

Filmographie

- PREGENT, Johanne (1998), *Les orphelins de Duplessis*, film 1/2 po., coul., 184 min., Montréal, Les Productions Télé-Action Inc.

Marie Frankland

La charge de l'original épormyable : une dramaticité sauvage

Les toutes premières représentations de *La charge de l'original épormyable* ont laissé le public perplexe. Le 6 mai 1970, après trois représentations, la salle du Gesù ne comptait que 16 spectateurs¹. La violence du propos comme la démarche transgénérique de l'œuvre ont pu en effet désorienter le récepteur de cette « fiction dramatique ». *La charge* se compose de couches génériques, c'est-à-dire que, pour construire son drame, Claude Gauvreau a fait appel à plusieurs architextes² qui se distinguent qualitativement. Il pige dans le répertoire des genres de telle sorte que le drame s'organise autant autour d'architextes élémentaires qu'autour d'architextes métadialogiques. Bien qu'elles soient diamétralement opposées, ces formes dramatiques trouvent une cohésion et une signification dans *La charge*. Je me propose ici de rendre compte du substrat générique de l'œuvre, et de comprendre dans quelle mesure l'articulation de ses éléments participe d'une visée dramaturgique précise.

Après un survol de la réception critique de l'œuvre, nous constatons rapidement l'hétérogénéité des interprétations. On parle tout à la fois de théâtre de l'ambiguïté, de théâtre narratif lyrique, onirique ou même épique³. Comment

1. Le spectacle a été interrompu après deux actes ; certains des acteurs ont décidé de quitter. Toutefois, si *La charge* n'a pas joui d'un grand succès en 1970, en revanche, quatre ans plus tard – après le suicide de l'auteur – elle est reçue avec force enthousiasme au Théâtre du Nouveau Monde, qui l'avait rejetée en 1956.

2. J'entends par « architexte » toute convocation plus ou moins directe d'un genre – dramatique, en l'occurrence – consacré (Genette, 1979).

3. Voir respectivement Marchand, 1979 ; Duciaume, 1972 ; Gobin, 1978 ; Bourassa, 1986 : 259-262.

d'ailleurs classer un objet si curieux ? S'agit-il d'un spectacle élémentaire, d'une pièce bien faite ou d'un événement métadialogique ? Cette disparité chez la critique suggère donc une étude intergénérique grâce à laquelle il devient possible de conférer à l'œuvre, bien qu'elle ait été écrite au Québec en 1956⁴, une dimension résolument moderne. C'est en la présentant comme un assemblage impur de strates génériques que je peux l'inscrire dans une modernité dramaturgique caractérisée par le métissage, l'hybridation, qui marque la fin du mythe de la pureté.

Jaillissements élémentaires

Il y a aussi dans la pièce quelque chose de sauvage, de primitif, car la maison est entourée d'une nature barbare et indisciplinée

Claude GAUVREAU, *La charge de l'original épormyable, fiction dramatique*

Nous le savons, Gauvreau est poète avant d'être dramaturge ; malgré cela, *La charge* n'est pas une performance lyrique pure. Certes, quelques monologues de Mycroft sont composés de langage exploréen (ils sont toutefois validés par l'intrigue, en s'insérant dans un délire causé par l'absorption de médicaments, dans une lecture de poèmes ou dans un mouvement d'agonie exalté), mais l'exploréen n'est pas le mode premier de la pièce, il ne prend pas en charge la parole : il y est seulement mis en scène, thématiqué. Contrairement aux « objets dramatiques » presque tous monologués du recueil *Les entrailles* (1944-1946), cette œuvre dialoguée est construite de façon ordonnée, selon une fable intelligible. Mais la structure de la pièce demeure étourdissante et cela, à cause de certaines collisions. D'abord, deux architextes élémentaires sous-tendent le dispositif actoriel de *La charge* : le mystère et le Grand-Guignol. Bien entendu, leurs figures centrales respectives font radicalement contraste. Cependant, c'est précisément la convocation parallèle de ces deux genres qui assure l'équilibre actoriel de *La charge*. Les deux architextes semblent s'appeler l'un l'autre : la figure clé du mystère, le sacrifié, trouve dans celle du Grand-Guignol son sacrifiant complémentaire. L'inscription de Mycroft Mixeudeim et de Letasse-Cromagnon dans les deux genres élémentaires est signifiante. Il s'agit des deux personnages les plus purs du drame, au sens où il y a coïncidence parfaite de leurs motivations et de leurs actions. Chacun est original, non domestiqué. L'un se présente comme un animal résolument sauvage, l'autre est un criminel évadé de prison. Ils portent en eux une volonté primitive : une soif primale de liberté fait avancer l'un ; une voracité

4. N'oublions pas que sa composition suit de six années celle de la pièce de Gratien Gélinas. Seulement, Tit-Coq est interprétée par la critique beaucoup plus unanimement.

barbare, celle d'un véritable fauve, mène l'autre. La forme élémentaire non seulement est nécessaire, mais est la seule possible quand il s'agit de mettre en scène toute la force du héros gouvrien – et, en l'occurrence, de l'anti-héros gouvrien –, une force élémentaire, brute et, somme toute, originelle.

Le héros de *La charge* a une allure franchement mythique. Il semble aussi que l'intrigue de la pièce concerne un événement initial, immémorial, dont l'origine floue va au-delà de l'inscription historique et participe de l'ordre actuel des choses. Le meurtre de Mycroft s'inscrit dans une série de meurtres fondateurs, dont le plus célèbre est sûrement celui du Christ lui-même. Le Christ comme Mycroft sont la cible d'une fureur collective, de l'appétit de violence de la foule. « Ils m'ont haï sans cause » (Psaume 35, 19), pourrait dire Mycroft. Le personnage rappelle une autre figure de la Bible victime d'une immolation collective, très familière au public québécois : *La charge* fait surgir le mythe de Jean Baptiste. Il s'agit du sacrifice de celui qui parle, de celui qui bouleverse l'ordre par sa parole. En se débarrassant de Mycroft, le groupe obéit à un besoin d'occultation. Cette force va le pousser à sacrifier celui qui menace de diffuser un savoir gênant. Dans cette perspective, la parole poétique dans *La charge* est envisagée comme une vérité à cacher. Le meurtre semble nécessaire. Il est d'autant plus grave qu'il passe par l'intervention d'une figure de la pureté. Salomé comme Dydrame Daduve occupent une place importante dans la mise en oeuvre du sacrifice. Toutes deux agissent selon le mécanisme d'une violence mimétique : Salomé adopte la suggestion de sa mère et demande la tête de Jean Baptiste, Dydrame demande à voir le spectacle de la charge.

La violence et l'orientation spectaculaires de *La charge* réveillent un souvenir primitif : l'exhibition du sacrifice devant la communauté archaïque. Le quatrième acte de *La charge* apparaît comme un rituel collectif, sous l'égide du Grand-Guignol. En tant que maître du rite, Letasse-Cromagnon franchit les diverses étapes cérémonielles qui doivent ordonner le supplice. Cet officiant sinistre s'assure que la mise à mort est spectaculaire. Il implique sa victime dans un numéro de cirque aussi sensationnel que monstrueux. La foule (Lontil-Déparey, Laura Pa, Becket-Bobo et Marie-Jeanne Commode) ivre – soulignons l'aspect festif et convivial du rite sacrificiel – prononce différentes incantations, au moment du meurtre et après ; le groupe semble ni plus ni moins dans un état de transe. Plus que la simple mémoire d'un spectacle élémentaire, cette convocation du mythe sacrificiel participe du propos sensible de *La charge*.

Tout cela paraît pour le moins surprenant. Le sacrifice d'une figure christique par un personnage tout droit sorti du théâtre d'horreur du XIX^e siècle produit une collision transgénérique inattendue et brusque. La présence simultanée dans le drame de deux figures figées appartenant à des univers irréconciliables montre la volonté de l'auteur de créer une œuvre pour le moins impure. Tout n'est pas en ordre. Et non seulement Gauvreau convoque ensemble des figures qui appartiennent à des genres élémentaires radicalement antinomiques, mais il alterne aussi une forme avec l'autre pour mettre en échec l'homogénéité dramatique.

La grimace dialogique

Quelqu'un met-il aux choses des costumes qui les métamorphosent ?

Claude GAUVREAU, *La charge de l'original épormyable, fiction dramatique*

La charge entend donc révéler le camouflage de cette origine, du meurtre fondateur de l'ordre en place. C'est dans cette perspective que la forme dialogique intervient chez Gauvreau. Dans *La charge*, comme dans *Les oranges sont vertes* (1958-1970), la forme dialogique, c'est la forme du construit, du factice, bref, du victorien⁵ ou de l'hypocrisie duplessiste⁶. Le recours à cette forme relève d'une volonté de mettre en scène le caractère préfabriqué d'une cohésion sociale, et le sous-entendu concerne ici la fragilité du consensus. Évidemment, le groupe des tortionnaires, les quatre « thérapeutes » : Lontil-Déparey, Laura Pa, Becket-Bobo et Marie-Jeanne Commode, sont ceux qui assurent cette présence dialogique dans le drame. Certaines séquences ont à première vue l'allure d'une pièce de conversation⁷. Au troisième acte, les opposants de Mycroft, autour d'une table, se livrent à une entretien dialogué qui semble tout à fait inoffensif. Le nombre de sous-entendus qu'il comprend est révélateur de l'aspect mensonger de la cohérence dialogique. Peut-être que le titre même du troisième acte, « Étiquette », fait référence à l'ensemble des codes qui assurent l'harmonie sociale. Aussi, au deuxième acte, l'interrogatoire mené par les conseillers est si creux qu'il va dégénérer en pantomime. Le caractère

5. Le caractère conventionnel et protocolaire de certains dialogues, l'attitude puritaine du groupe, ainsi que la menace de l'interdit social dans la pièce évoquent le conformisme aliénant de l'ère victorienne.

6. Appelée aussi la « Grande Noirceur », l'époque duplessiste au Québec fut celle du règne de l'Union nationale, dans les années 1940 et 1950. Elle fut caractérisée par un climat régressif et rigoureux, par le monolithisme puritain de l'Église catholique et par la censure, un thème certainement important dans *La charge* : n'oublions pas que Mycroft est poète.

7. La mise en scène d'André Brassard, au Quat'Sous, en 1989, témoignait du fait que la fiction dramatique permet une orientation plus réaliste. L'esthétique en était sobre, le décor assez neutre et l'ensemble semblait faire référence à un réel précis, celui de l'ère duplessiste (Villeneuve, 1990).

franchement artificiel de telles séquences met en évidence la volonté de l'auteur de représenter le subterfuge, le mensonge immémorial.

Dans *La charge*, la cohérence dialogique est donc un piège. Tout un réseau de figures de l'illusion s'installe dans l'univers du sujet, un univers géré par ses opposants. Le supposé drame psychologique construit sur le dialogue des thérapeutes est un trompe-l'œil, une mise en scène, bref un pseudo-drame psychologique. Le jeu des apparences abuse les sens du héros et du spectateur, et l'ambiguïté s'installe. Mais *La charge* n'est pas un drame psychologique. D'abord, le premier acte s'élabore sous le signe de la feinte. En fait, dans les trois premiers actes, on façonne volontiers des leurres pour confondre Mycroft. Le « collin-maillard » (Gobin, 1978 : 182), la pseudo-apparition et le jeu d'ombres sont autant de « capes que l'on agite devant le taureau dans la corrida » (p. 187), d'appâts pour traquer la bête. En somme, le « pseudo » gère l'action dramatique en général. Les opposants se présentent comme des pseudo-aidants (des thérapeutes en réalité malveillants), de sorte que Letasse-Cromagnon est un faux docteur, un médecin de comédie pour ainsi dire. Encore, l'espace montre des pseudo-portes : dépourvue de poignée, la porte n'est plus une sortie et, dès lors, n'est plus une vraie porte. Même la tâche de Mycroft semble fabriquée : on lui assigne une activité sans signification, le port de seaux d'eau, pour qu'il ait l'impression de faire quelque chose. Enfin, le jeu dans le jeu est un motif récurrent dans *La charge*. Au premier acte, Marie-Jeanne contrefait la voix de la fille d'Ebenezer Mopp ; au troisième acte, Laura Pa se travestit en homme ; et au dernier acte, Letasse-Cromagnon joue le « docteur ». Le monde apparaît comme un théâtre, et la forme privilégiée du théâtre, la forme dialogique, est disqualifiée en tant qu'agent de vérité. Le monologue – et avec lui toute la forme élémentaire – est crédité d'un potentiel de vérité plus grand. Seul Mycroft, le personnage le plus entier du drame, l'emploie (miroir, frénésie chimiothérapeutique, agonie).

Au-delà du drame : le *sur*drame

La réalité n'est pas seulement ce qu'elle semble être [...] il faut introduire des éléments purement imaginaires pour tenir compte de tous les aspects de la réalité qui ne sont pas apparents mais qui sont tout à fait existants quand même.

Claude GAUVREAU, cité par André-G. Bourassa (1992 : 224)

En face de ce montage, dans cette souricière, Mycroft est isolé. Sa nature sauvage le pousse à enfoncer le décor. L'original flaire la supercherie. Aussi l'idée d'une révolte est-elle au centre du drame. L'ampleur extraordinaire de ce principe dans *La charge* attribue à cette « fiction dramatique » un horizon

assurément métadramatique. En sapant l'illusion théâtrale, Gauvreau va au-delà du théâtre : son assaut se dirige vers un territoire bien réel et bien tabou. En se rappelant que la révolte contre l'ordre en place est constitutive du drame expressionniste allemand, il devient intéressant de faire un rapprochement entre ce type de dramaturgie et *La charge*. Comme le surdrame expressionniste, *La charge* mime le cauchemar et dévoile encore toute la violence de la psyché humaine. Comme l'expressionnisme allemand des années 1910 et 1920, la pièce de Gauvreau adopte une posture d'insoumission, celle de quiconque entend semer le désordre dans l'ordre social établi. Cette démarche participe d'une volonté de montrer la face cachée d'un ordre, d'une société, qui en surface semble solide, inébranlable, mais dont les organes sont en réalité viciés. Nous verrons qu'il devient possible, en insistant sur le fait que l'œuvre se construit sur l'opposition d'une individualité face à un monde étrange et sur une distorsion qui reste ambiguë, d'inclure l'œuvre, provisoirement, dans la définition que Peter Szondi donne du drame expressionniste dans *Théorie du drame moderne*⁸.

Gauvreau adopte une stratégie rhétorique bien expressionniste : il s'agit de la distorsion caricaturale. De façon générale, les traits de toutes les figures qui composent le drame sont très marqués, volontiers caricaturaux. À travers cette lunette grossissante, le sujet en quête de liberté devient littéralement un animal sauvage, l'original du titre ; son « besoin obsessionnel » (Gauvreau, 1992 : 178) d'expression s'est transformé en un réel assaut dans l'espace ; l'homme est devenu une poupée, un pantin : quelque chose le fait bouger sans qu'il ne sache trop pourquoi. La force de la manœuvre d'exagération réside ici dans le fait qu'elle mime précisément le mécanisme du besoin persécuteur (la caricature raciste est un bon exemple de ce phénomène). Ainsi, la comédie des « Étiquettes » au deuxième acte s'interprète comme la caricature d'une caricature.

Surtout, le lieu du drame est complètement distordu. Il s'aborde comme l'espace du poète exilé dans un monde étrangement hostile. L'auteur, peignant à grands coups une caricature des travers d'une époque gangrenée, installe le sujet dans un univers souvent cauchemardesque, sinon grotesque. La caricature

8. « [The expressionist drama] mirrors the confrontation between the isolated I and a world become strange [...] its exclusive focus on the subject finally leads to the undermining of that same subject, this art, as the language of extreme subjectivity, loses its ability to say anything essential about the subject » (Szondi, 1987 : 64). (« [Le drame expressionniste] reflète la confrontation entre le "Je" isolé et un monde devenu étrange [...] son attention exclusive sur le sujet le mène finalement à sa chute, cet art, en tant que langage d'une extrême subjectivité, perd sa capacité à dire quoi que ce soit d'essentiel à propos du sujet ») (je traduis).

reliée à l'imagerie psychiatrique est sûrement la plus suggestive sur ce plan. La distorsion est telle qu'un renversement complet a lieu. Dans un contexte de réadaptation thérapeutique, le seul individu qui semble lucide est précisément celui qu'on interne et qu'on taxe de folie. Les intervenants présumés lucides et libres de circuler sont les véritables fous. Le spectateur verra toute l'ampleur de leur démente au quatrième acte. Les aliénés soignent l'homme sain. Parce que les actions de ces fous sont légitimées par une certaine caution morale, « on a [pu] fouill[er] dans [l]a tête [de Mycroft] avec des instruments » (p. 109). Grâce encore à la garantie morale que l'institution accorde aux tuteurs de Mycroft, la furie du quatrième acte pourra avoir lieu. Ainsi, s'il y a folie, elle vient *a posteriori*. Le sujet est dénaturé par sa domestication. Si l'esprit de Mycroft titube, c'est précisément à cause de l'intervention prétendument thérapeutique de ses « bienfaiteurs ». Voilà encore un renversement. C'est le séjour à l'institution qui saccage un esprit naturellement raisonnable. Du reste, dans le document *Réflexions d'un dramaturge débutant*⁹, rédigé par l'auteur et distribué le soir de la première en 1970, Gauvreau y postule d'emblée l'exclusion de l'art et de la folie. C'est *a priori* que l'hypothèse du drame psychologique est rejetée. J'ai postulé précédemment que la charge est un pseudo-drame psychologique ; c'est le moment de signaler qu'il s'agit précisément de l'envers d'un drame psychologique. En effet, l'interprétation psychologique du drame est brutalement mise en échec par une série d'événements invraisemblables (manigances extravagantes, mutilation, meurtres, etc.). Autrement, le caractère labyrinthique et séquestrant de l'espace ajouté à la métaphore de l'animal évoque l'examen de laboratoire, dans tout ce qu'il a d'odieux et de cauchemardesque. S'il y a folie, elle est collective et non individuelle.

Gauvreau récupère, amplifie et tord les images de l'univers psychiatrique pour fonder un diagnostic social. « Le sacrifice d'une victime désignée comme maudite, telle est fonction de la folie dans le corps social » (Gobin, 1978 : 171). Peut-être que le sacrifice arbitraire d'un individu est nécessaire pour le bien de la communauté. Dans une société qui se veut ordonnée, on instaure un individu en fou pour rassurer le reste de la collectivité sur sa propre lucidité. Mycroft apparaît donc comme la figure du bouc émissaire¹⁰ dans une communauté où il faut un coupable (la chasse aux sorcières procède de ce mécanisme et, dans un tout autre contexte, ce sont les Juifs qui sont rendus responsables d'empoisonner les rivières). Bien qu'elle soit arbitraire, la désignation d'un

9. Cet écrit sur l'art met en exergue cette citation de Michel Foucault : « Là où il y a œuvre, il n'y a pas folie » et, plus largement, traite la question du théâtre québécois de l'époque. Déjà nous voyons là un souci de l'auteur d'aller au-delà du drame.

10. Au sens où l'entend René Girard dans *Le bouc émissaire* (1982).

bouc émissaire est fondée sur certains critères de sélection. Plus on s'éloigne de la norme, plus le risque de persécution est grand. Mycroft est différent. Il se démarque d'abord physiquement : il est démesurément grand et fort, puis il se déplace singulièrement. Aussi, il se distingue par son emploi du temps. Il n'a pas d'occupation normale, c'est-à-dire qu'il est poète. Pendant l'interrogatoire du deuxième acte, on prend un ton accusateur pour le questionner sur son gagne-pain. Il n'en a pas : c'est du coup un original. Sa différence, son originalité, est mise en symbole : il a l'allure d'un animal sauvage. L'original fera une bonne victime.

Ce besoin sacrificiel concerne avant tout la nécessité d'une cohérence dans le groupe. En regardant avec un œil accusateur dans une même direction, on crée une convergence et, ainsi, une harmonie. Les membres du groupe sont d'accord, aux dépens de la victime. L'unité dans le groupe composé de Lontil-Déparey, Laura Pa, Becket-Bobo et Marie-Jeanne Commode est assurée par leur volonté commune de détruire Mycroft. Cette unité est menacée quand Marie-Jeanne sous-entend qu'elle a trop de pudeur pour exécuter le plan de Lontil-Déparey (« Qui imagine le pire Marie-Jeanne, Mycroft ou toi ? » – Gauvreau, 1992 : 132). Elle se raviserait bientôt pour ne pas chavirer du côté du bouc émissaire. Cette crainte explique alors l'adhésion aveugle d'une collectivité à des accusations extravagantes. L'acquiescement peut même dégénérer en enthousiasme délirant. Comme la foule hue énergiquement le Christ en croix, les quatre opposants de Mycroft jubilent, se répandent en insultes à la dernière séquence de la pièce. Il s'agit dans les deux cas de l'une de ces « foudres collectives » dont parle René Girard (1982 : 31).

Ce qui est encore plus alarmant dans ce diagnostic, c'est que les accusateurs – hormis Letasse-Cromagnon – ne sont pas présentés comme des individus spécialement cruels ou pervers. Ils ne sont pas absolument dépourvus d'humanité. Voilà justement pourquoi, dans un deuxième temps, le sacrifice de Mycroft regarde aussi l'exorcisme d'un refoulé. En purgeant leur univers de Mycroft, les opposants procèdent au nettoyage d'un désir originel, sauvage. Cette purge est sûrement cathartique. Les quatre compagnons de Mycroft veulent regarder en face ce désir primitif dont il est porteur, pour ensuite l'occultier à jamais. Toute forme de désir est perçue comme une maladie. Mycroft est un « maniaque sexuel » (Gauvreau, 1992 : 118). Le désir charnel doit impérativement être évacué. Comme dans la pièce *Frühlings Erwachen* (*L'éveil du printemps*) de Frank Wedekind, il semble y avoir eu un pacte du silence. Les héros des deux textes sont soumis à une conduite asphyxiante, dans un contexte où le désir lié à une expression brute et désordonnée est

considéré comme infâme. Ainsi, la poésie de Mycroft devient une « invention [...] une dégoûtante propension [...] à s'attendrir sur lui-même » (p. 39). L'énergie vitale de Mycroft, comme celle des adolescents Melchior, Moritz et Wendla de la pièce de Wedekind, est sacrifiée par leurs proches, dont le mandat d'éduquer dans un cas, de réadapter dans l'autre. Les deux œuvres trouvent leur aboutissement dans la mort du personnage principal. Qu'un tel rapprochement soit possible met en lumière la dimension expressionniste de *La charge*, alors que l'on a pris l'habitude de classer la dramaturgie de Gauvreau dans le camp surréaliste.

Autrement, *La charge* est métadialogique dans la mesure où il s'agit d'une accusation furieuse et totalisante. La pièce de Gauvreau n'attaque pas un tiers absent – un bouc émissaire. D'abord, elle dirige son grief, sa charge – au sens juridique du terme – vers son interlocuteur immédiat : le public¹¹. La salle est un « égout » (Gauvreau, 1992 : 212), le « reposoir de l'abjection » (p. 209). Sa sentence est la suivante : le public doit supporter toute la cruauté qui déborde du drame. Gauvreau « souhaitai[t] en rendre le climat irrespirable » (Marchand, 1979 : 328). En effet, l'auteur ne fait preuve d'aucune pudeur reliée la souffrance. Celle-ci est montrée sans vergogne, et abondamment. L'intrigue concentrationnaire allie brutalité physique et supplice psychologique. Il y a réellement surenchère de la cruauté au quatrième acte (puissance du pathétique, lente agonie, trois meurtres). « La communion théâtrale s'établit dans le dégoût ». (Gobin, 1978 : 171). Le spectateur en sort bouleversé, intimidé et certainement épuisé. Cet assaut vers le public serait, selon Jean-Marcel Duciaume, « une dernière tentative de rendre opérante la catharsis aristotélicienne » (1972 : 339), de la part de l'auteur. Mais ce n'est pas tout. Impitoyable et dévastatrice, *La charge* commande une brutalité entre les personnages des plus effrayante pour un acteur. Enfin, le texte se fait lui-même violence. Par exemple, l'instance didascalique s'investit dans le texte et souffre avec Mycroft quand il tente de se suicider. Comme Mycroft qui charge sur toutes les portes de la scène avant sa mort, Gauvreau frappe sur tous les plans dans sa pièce. En fait, Gauvreau procède lui aussi à une immolation. Il porte le spectacle au bûcher. Seul un sacrifice de cette ampleur peut arrêter le cycle d'une vengeance infinie.

Sans oublier que *La charge* reste en quelque sorte une mise en scène exacerbée et dénonciatrice des obstacles au rêve de l'Égrégoire, comme le suggère André-G. Bourassa (1986 : 259-260), ajoutons que Gauvreau entend surtout

11. C'est aussi le cas de la pièce *Les oranges sont vertes*, du même auteur, où les hommes de Batlam procèdent à une fusillade dirigée vers le public au dernier acte.

semer le désordre. C'est par le recours à l'hybridité qu'il y parvient. Comme le groupe de tortionnaires qui sacrifient Mycroft, Gauvreau immole la forme conventionnelle. *La charge*, bien qu'elle enchâsse une fable décomposable, un enchaînement causal perceptible et un dialogue régulier, n'a rien d'une pièce bien faite. L'unité est envisageable, mais elle reste fuyante, fantomatique. Cette cohérence séquentielle mime l'apparence d'ordre qui maintient la société du plessiste. En réalité, ce drame, brutal, disqualifie immédiatement les nombreux architextes qu'il convoque. Impossible de domestiquer le texte, de le cadrer gentiment dans une forme consacrée. Pas question de flatter le lecteur avec du prêt-à-jouer. C'est la confusion dans une logique apparente, le chaos dans l'ordre. Cette hétérogénéité générique confère à l'œuvre sa puissance prismatique et soumet le lecteur ou le spectateur à un effet de vertige. Le va-et-vient d'une forme à l'autre, de la plus élémentaire à la franchement méta-dialogique (du mystère au surdrame), contribue certainement à déstabiliser le réseau systémique des formes et, par conséquent, le récepteur de l'œuvre. Gauvreau, autant comme poète que comme dramaturge, adopte une posture presque anarchiste : il manifeste une volonté de secouer une tradition robuste (l'homogénéité dramatique, le langage, l'ordre social), mais pas incassable.

La charge de l'original épormyable est un objet curieux. Il convoque une série anarchique d'architextes consacrés et met ainsi en échec l'homogénéité dramatique. Le drame, composé des figures clés d'architextes élémentaires, reproduit le dialogisme le plus traditionnel et déborde enfin le cadre de la représentation par sa dimension expressionniste. C'est pour ébranler le système des conventions dramatiques que Gauvreau ne respecte pas le pacte théâtral.

La charge de l'original épormyable is a strange piece. It summons a anarchical set of established architexts and consequently undermine the dramatic homogeneity. The play, having the key stances of elementary architexts for main characters, reproduces the traditional dialogism and finally break out of the stage bounds with an expressionnist angle. Gauvreau differs from the dramatic pact to disturb his conventionnal system.

Diplômée de l'Université de Montréal en 1998, Marie Frankland se consacre présentement à son mémoire maîtrise en traduction littéraire : elle achèvera en 2003 la traduction d'un recueil de poésie. Elle poursuit parallèlement des recherches sur la dramaturgie contemporaine et travaille notamment sur Claude Gauvreau et Heiner Müller.

Bibliographie

- BEAUNOYER, Jean (1989), « *La charge de l'original épormyable* : du théâtre absolu, dangereux, monstrueux, éclatant et génial », *La Presse*, 14 novembre 1989, p. B-4.
- BÉLAIR, Michel (1970), « Mycroft Mixeudeim : une voix prophétique ? », *Le Devoir*, 4 mai, p. 8.
- BOURASSA, André-G. (1986), « La charge de l'original épormyable », dans *Surréalisme et littérature québécoise. Histoire d'une révolution culturelle*, Montréal, Typo, 1986, p. 259-260.
- BOURASSA, André-G. (1992), « Note sur *La charge de l'original épormyable* », dans Claude GAUVREAU, *La charge de l'original épormyable, fiction dramatique*, Montréal, L'Hexagone.
- CHANCEREL, Léon (1955), *Panorama du théâtre. Des origines à nos jours*, Paris, Librairie Armand Colin.
- CHRISTOUT, Marie-Françoise (1965), *Le merveilleux et le théâtre du silence*, Paris, Éditions Mouton.
- CORVIN, Michel (1998), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse.
- DAVID, Gilbert, « *Les oranges sont vertes* de Claude Gauvreau », dans *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. V : 1970-1975, Montréal, Fides, p. 628-632.
- DUCLAUDE, Jean-Marcel (1972), « Théâtre narratif lyrique », dans *Livres et auteurs québécois*, p. 336-340.
- GAUVREAU, Claude (1992), *La charge de l'original épormyable, fiction dramatique*, Montréal, L'Hexagone. (Coll. « Œuvres de Claude Gauvreau ».)
- GAUVREAU, Claude (1996), « Réflexions d'un dramaturge débutant », dans Claude GAUVREAU, *Écrits sur l'art*, Montréal, L'Hexagone.
- GENETTE, Gérard (1979), *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil.
- GIRARD, René (1982), *Le bouc émissaire*, Paris, Grasset.
- GOBIN, Pierre (1978), *Le fou et ses doubles : figures de la dramaturgie québécoises*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.
- GRUSLIN, Adrien (1974), « À une répétition de l'original... », *Le Devoir*, 9 mars, p. 20.
- GRUSLIN, Adrien (1974), « Quelle pièce épormyable » *Le Devoir*, 16 mars, p. 25.
- LE ROUX, Delphine (2000), « Théâtre de la cruauté et langages de la folie chez Artaud et Gauvreau ». Mémoire de maîtrise, Université de Montréal.
- LÉVESQUE, Robert (1989), « Le retour fulgurant de Claude Gauvreau : *La charge de l'original épormyable* », *Le Devoir*, 10 novembre, p. 11-12.
- LILORE, Michel (1963), *Le drame*, Paris, Librairie Armand Colin.
- MARCHAND, Jacques (1979), *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*, Montréal, VLB Éditeur.
- PAVIS, Patrice (1996), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod.

- ROUSSET, Jean (1954), *La littérature de l'âge baroque en France, Circé et le paon*, Paris, Librairie José Corti.
- SAINT-DENIS, Janou (1978), *Claude Gaultier, le cygne*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec.
- SZONDI, Peter (1983), *Théorie du drame moderne*, trad. Patrice Pavis, Lausanne, L'Âge d'homme.
- THOMAS, Manuel (1999), « Un poète sur le théâtre de la société ». Mémoire de maîtrise, Université de Montréal.
- VILLENEUVE, Rodrigue (1990), « *La charge de l'original éprouvable* », dans *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 54 (mars), p. 179-183.

Filmographie

- LABRECQUE, Jean-Claude et Jean-Pierre MASSE (1975), *Claude Gaultier, poète*, film (57 min.), son., coul., avec séquences n&b, 1/2 po., Montréal, Office national du film.

BEAUCHAMP, Hélène, *Introduction aux textes du théâtre jeune public*, avec la collaboration de Pascal Belleau pour le choix des extraits, Outremont, Les Éditions logiques, 2000.

Le titre du dernier livre d'Hélène Beauchamp pêche sans doute par excès de modestie. Car, loin de nous offrir une simple introduction aux œuvres théâtrales pour la jeunesse ou, encore, un choix arbitraire de textes pour fin d'information culturelle, elle nous offre un ouvrage de référence à la hauteur des attentes que suscite sa réputation de chercheur universitaire de premier plan dans un domaine de recherche pointu, celui du théâtre pour jeunes publics. Quoique l'ampleur matérielle de la monographie puisse sembler modeste, soit quelque 200 pages, il n'en reste pas moins vrai que l'ensemble s'impose grâce à sa cohérence et à sa polyvalence. Le plan impressionne par sa rigueur : un avant-propos justificatif sur les avantages et les aléas du genre de l'anthologie ; une solide introduction à la dramaturgie destinée aux jeunes spectateurs ; un bref liminaire sur l'omniprésence, la pérennité et la variété des histoires (car, à la source de toute pièce pour les jeunes, il y a une donnée fondamentale, l'histoire) ; ensuite, le corps principal de l'ouvrage, une sélection de 22 extraits tirés d'autant de pièces ; enfin, un guide bio-bibliographique des auteurs et une bibliographie détaillée. Ce qui retient le plus l'attention, c'est l'orientation du choix des extraits. Rejetant les approches et les repères habituels, comme

l'ordre chronologique ou la disposition selon la notoriété des dramaturges, Hélène Beauchamp privilégie un regroupement original échafaudé à partir des particularités des histoires à la base des pièces. Les titres des huit recoupements d'extraits pourront certes sembler quelque peu fantaisistes à première vue, et fort peu redevables à la sémiotique ou à la narratologie : *Histoires d'histoires*, *Histoires d'enfance*, *Histoires de rencontres*, *Histoires retrouvées*, *Histoires étonnantes*, *Histoires de différences*, *Histoires d'épreuves*, *Histoires d'espoir*. On peut s'interroger sur la logique des intitulés, sur son arrière-plan méthodologique, mais, à la lecture, les rapprochements reposent sur des « atmosphères et des thématiques représentatives » qui amènent le lecteur à « tisser à loisir des liens entre les extraits, les textes et les auteurs ». L'anthologie devient ainsi en soi un travail de création, qui prolonge l'effet que suscitent les extraits et leur confère de nouvelles résonances. À cet aspect littéraire s'ajoute une dimension critique évidente puisque chacun des extraits, généralement fort courts, est précédé d'un pertinent commentaire sur l'intrigue, la thématique et la dramaturgie de la pièce, qui confirme la validité des recoupements opérés entre les fragments choisis. Les notes sur les auteurs à la fin de l'ouvrage tout comme la bibliographie sur le théâtre de la jeunesse viennent enrichir cette dimension critique et historique de l'ouvrage. Par ailleurs, l'examen de la théâtralité ou de la dramaturgie n'est aucunement négligée, car l'introduction offre une excellente propédeutique aux particularités esthétiques de la production théâtrale pour la jeunesse et se

clôt sur une réflexion sur les conditions matérielles d'une écriture qui, bien souvent, est le résultat d'une collaboration d'intervenants (auteurs, acteurs, metteurs en scène), dont le produit, le texte écrit, ne précède pas mais succède à la représentation. Enfin, il importe de souligner le fait que cette anthologie va modifier la perception du théâtre pour la jeunesse et contribuer à lui donner la place qui devrait lui revenir dans l'institution littéraire, comme forme d'art aussi légitime que l'autre théâtre, celui que l'on enseigne, que l'on subventionne et que l'on récompense. L'ouvrage d'Hélène Beauchamp aura réussi à confirmer l'importance de dramaturges comme Jasmine Dubé et Susanne Lebeau, à découvrir ou redécouvrir bien d'autres auteurs. Enfin, on pourra conclure qu'à la lumière de cet ouvrage, le travail théâtral pour enfants d'un René-Richard Cyr ou d'un Roland Lepage est aussi important que celui pour les adultes.

Daniel Chouinard
Université de Guelph

même esthétique québécoise d'une dramaturgie du ratage. Le sous-titre éclaire dans la mesure où l'auteur introduira au vocabulaire théâtral le néologisme « théâtritude » expliquant l'aspect moribond d'un théâtre qui se livre à l'auto-sabotage. La notion de théâtritude est née de l'observation que la théâtralité québécoise « a tendance à se manifester comme une non-théâtralité » (p. 246). La dénegation du théâtral, soit « la mise en impasse du dédoublement du regard entre le spectateur et l'acteur » et la « négativisation du mécanisme de la théâtralité » sont des éléments constitutifs de l'esthétique théâtrale québécoise.

L'ouvrage s'articule sur deux axes. La première partie s'intéresse à la nature synthétique du milieu théâtral québécois et l'auteur y dresse – inspiré par la théorie du discours social d'Angenot et empruntant au système de cartographie théâtrale de Pavis et surtout de van Maanen – une topographie fragmentaire à partir de « chiffres, des faits et des échantillons de discours relatifs à l'institution » afin de préparer « le lecteur à l'idée centrale du travail » (p. 16). La seconde partie, de nature plutôt analytique, permettra à l'auteur d'aborder « la question de la différence de la théâtralité locale par rapport au modèle de la théâtralité proprement dite » (p. 17) et de dégager son modèle – à notre avis crédible et vraisemblable – de la « théâtritude » bien québécoise.

La première partie, sommairement menée et souvent frustrante par ses généralités, n'est que la présentation en chaîne dossiers contextuels : description des réseaux scolaires, résumés des organismes oeuvrant dans le milieu théâtral : organismes

PRZYCHODZEN, Janusz, *Vie et mort du théâtre au Québec. Introduction à une théâtritude*, Paris et Montréal, L'Harmattan, 2001.

D'abord le titre : il dérange puisqu'il présuppose que le théâtre entier sur le territoire du Québec est déjà mort. Inquiétant constat, lorsqu'on connaît le dynamisme apparent du milieu. Théâtre « au Québec » : non pas « théâtre québécois », ni

d'auteurs, de comédiens, périodiques et brève récapitulation des systèmes d'émulation. À la limite, il s'agit là d'une riche matière à alimenter de nombreuses notes en bas de page et renvois.

Malgré des fouilles herculéennes, les recherches ne sont pas toujours d'actualité (on ne tient pas compte de la fermeture du *Festival des 20 jours du théâtre à risque*, on survole trop hâtivement les politiques gouvernementales du fédéral sans les comprendre et l'on préfère les articles anciens de Colbert sur l'élasticité du spectateur à ses révisions récentes plus justes).

L'ouvrage ne débute, en réalité, qu'à la page 203, soit avec la seconde partie qui vaut, à elle seule, d'être lue et débattue. Dès qu'il délaisse son « système » (ou plutôt qu'il l'assimile à sa démarche) et qu'il s'intéresse de plus près aux textes, l'auteur focalise enfin sa réflexion. Le corpus est restreint (*Tit-Coq*, *Zone*, *Les belles-sœurs*, *Un reel ben beau ben triste*, *Jocefyne Trudelle trouvée morte dans ses larmes*, *Provincetown Playhouse*, *juillet 1919*, *j'avais 19 ans*, *Ha! Ha!*, *La répétition*). L'échantillonnage serait anémique s'il n'était pas examiné avec rigueur à la lumière de tant d'influences paratextuelles aussi bien saisies. Les conclusions tirées de ces textes par le chercheur permettent de s'interroger sur les avenues possibles du théâtre québécois par suite de son implosion sur tous les plans : ceux de la dramaturgie (spatio-temporalité évincée, identité trouble et esquissée des personnages, conflictualité pauvre et drame ayant lieu principalement hors de la scène), de la représentation (théâtritude), du milieu (auto-référentiel, replié sur soi) et du discours social (omniprésent).

Le travail d'envergure de Przychodzen aurait mérité une attention éditoriale plus soignée. Les multiples coquilles agacent et les fautes factuelles invraisemblables minent la crédibilité de la thèse (*Six personnages en quête d'auteur* de... Goldoni!). Malgré les faiblesses éditoriales et l'inutilité d'une première partie fragmentaire et parsemée, la seconde partie de l'ouvrage mérite à elle seule d'être étudiée de près. Elle présage l'émergence d'un observateur lucide et perspicace de la dramaturgie québécoise, un observateur qui sait lire le texte dramatique à la lumière de ses enjeux critiques et sociaux.

Patrick Leroux

*Doctorant, Université de Paris
III-Sorbonne nouvelle*

HÉBERT, Chantal et Irène PERELLI-CONTOS, « *La face cachée* » du théâtre de l'image, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2001.

DONOHUE, Joseph I. Jr. et Jane M. KOUSTAS (dir.), *Theater sans frontières. Essays on the Dramatic Universe of Robert Lepage*, East Lansing, Michigan University Press, 2000.

La recherche universitaire sur l'œuvre de Robert Lepage paraît, par rapport à son impact international et à son importance de tout premier plan au sein de la création théâtrale contemporaine, en singulier décalage, si l'on tient compte

notamment des monographies ou ouvrages collectifs publiés. Ceci est certes dû aux spécificités de son écriture scénique, largement détachée du support de l'écrit et ne reposant généralement pas sur un texte fixe de référence, de caractère foncièrement évolutif et mouvant ; mais également à un certain traditionalisme des études littéraires et théâtrales qui ont des difficultés à prendre toute la mesure, sur le plan théorique et méthodologique, des changements intervenus dans l'écriture théâtrale moderne et postmoderne.

Les deux livres dont il est question ici visent à combler, au moins partiellement, ces déficits concernant la recherche sur l'œuvre de Lepage, en se consacrant essentiellement à deux dimensions majeures, l'écriture scénique de son théâtre, et son ancrage interculturel. L'ouvrage de C. Hébert et d'I. Perelli-Contos, qui enseignent au Département des littératures de l'Université Laval, est en premier lieu consacré à la dimension scénique et visuelle. Fondée sur la thèse que le théâtre de Lepage se caractérise d'abord par le fait qu'il a su se détacher de l'assujettissement du théâtre à l'écriture, de « l'impérialisme du texte » (p. 8), les deux auteurs cernent dans leur étude à la fois les spécificités de son écriture scénique et ses fondements épistémologiques. À partir notamment de l'exemple de la pièce *Vinci*, dont l'analyse se trouve au centre du livre, et de l'analyse très détaillée de certains éléments scéniques particulièrement significatifs – le photomaton dans *Les sept branches de la rivière Ota*, la Joconde et le verre dans *Vinci*, l'écran dans *La géométrie des miracles* – se dégagent ainsi les éléments constitutifs de l'écriture

scénique de Lepage (qu'on aimerait toutefois voir illustrés plus à travers ses grands spectacles scéniques, surtout par exemple l'évolution de l'écriture des *Sept branches* qui n'est ici que très sommairement traitée) : telle la réappropriation, la réinterprétation et la transformation de données informationnelles et d'artefacts culturels comme la Joconde qui se voit littéralement « sortie de son cadre » (p. 68) ; la centralité de la dimension visuelle et sonore ; et le remplacement du mode horizontal et linéaire de l'écriture dramatique traditionnelle par un mode de représentation vertical et hypertextuel. Ce dernier paraît fortement influencé par le langage vidéographique et ses principaux procédés de mixage d'images et, plus généralement, par les conséquences de la révolution informatique et électronique que les deux auteurs analysent en particulier à partir de la pensée d'Edgar Morin et de sa notion de « complexité ».

Le second ouvrage, un livre collectif comportant une brève introduction des éditeurs, professeurs respectivement à la Michigan State University (États-Unis) et à la Brock University (Ontario, Canada) et treize contributions (qui se recoupent malheureusement de manière répétitive, ce qui aurait dû être évité), met davantage l'accent sur les dimensions interculturelles et intermédiaires de l'œuvre de Lepage, même si les spécificités de son écriture scénique y jouent aussi – nécessairement – un rôle important. Si trois contributions concernent des aspects particuliers de sa réception en France (Guy Tessier), à Stockholm en Suède (Willmar Sauter) et à Toronto (Jane M. Koustas), les autres sont, en effet, d'une part focalisées

sur différents éléments de l'écriture scénique : les représentations du corps (Piet Defraeye), la réécriture visuelle de pièces de Shakespeare, notamment *Hamlet* (dans *Elsinor*), la place du cinéma dans l'œuvre de Lepage, traitée à travers l'exemple des films *Le confessionnal* et *Le polygraphe*, ainsi que, dans une contribution mêlant de manière très subtile témoignage personnel et analyse, le processus de création au sein de la troupe de Lepage, illustré à travers l'exemple de la *Géométrie des miracles* et de ses états successifs (Michael Hood). La problématique de l'interculturalité se trouve, d'autre part, traitée dans quatre contributions du volume qui s'attachent à des points très divers. La perception d'autres cultures, reposant à la fois sur la déconstruction de clichés collectifs ou leur réarticulation sous d'autres formes, est traitée de manière très différente dans les articles de Jennifer Harvie et de Christie Carson consacrés à l'image des Anglais, des Japonais et des communautés chinoises au Canada dans *la Trilogie des dragons* et dans *Les sept branches de la rivière Ota*. Le multilinguisme du théâtre de Lepage, notamment dans ses « shows scéniques » qui constituent un théâtre transnational et cosmopolite non seulement par ses thèmes, mais aussi par le recours simultané à différentes langues et à différentes formes de traduction langagière et culturelle fait l'objet des contributions de Sherry Simon et de Jeanne Bovet. James Bunzli, enfin, analyse la présence de la dimension autobiographique dans les pièces solo de Robert Lepage – notamment *Vinci* et *Les aiguilles et l'opium*, à compléter par sa plus récente pièce *La face cachée de la lune* qui n'est pas traitée dans le volume – la question

de l'interculturalité complexe et contradictoire de l'identité personnelle même de Lepage, qui aurait trouvé son expression artistique appropriée dans « *the paradox of performing a multi-character one-man show* » (p. 36).

Trois points critiques sur cette riche et inspirante moisson d'études qui renouvellent l'approche du théâtre de Lepage et complètent bien le livre de Chantal Hébert et d'Irène Perelli-Contos : ses éditeurs auraient dû éviter des recoupements entre différents articles menant à des répétitions – que l'on trouve également dans le premier ouvrage, notamment pp. 138 suiv. et p. 167 –, voire la reprise textuelle, à plusieurs reprises même, de citations identiques ; la contribution de Shawn Huffmann (p. 155-169 dans le second livre évoqué) risque de rester assez hermétique pour des lecteurs non initiés à la sémiotique de J. Greimas dont la méthode doit encore faire ses preuves pour l'approche d'un théâtre à la fois scénique et profondément interculturel comme celui de Lepage ; enfin, les ouvrages de H. Bhabha (1990) et de J. Clifford (1996) cités page 228 manquent dans la bibliographie finale de l'ouvrage.

En clair, ces deux livres dessinent finalement les défis posés par le théâtre de Lepage et certaines perspectives de la recherche : la nécessité, d'abord, de le détacher d'une singularité parfois un peu trop accentuée, et de l'insérer dans l'histoire du théâtre contemporain, en le mettant en relation avec des œuvres comme celles de Denis Marleau au Québec, de Jérôme Savary en France, de Claus Peymann en Allemagne et de Peter Brook en Angleterre (comme le

suggère S. Simon dans une note p. 230) ; celle ensuite de saisir systématiquement les rapports intermédiatiques entre l'écriture scénique et les médias modernes contemporains, notamment le cinéma, la photographie, l'opéra, la vidéo, la télévision et la radio – un questionnement pour lesquels les deux présents ouvrages fournissent de bonnes bases de réflexion ; et, enfin, d'essayer de cerner mieux, sous l'angle à la fois de l'anthropologie et de la philosophie de l'histoire, le traitement extrêmement créatif, mais aussi parfois problématique que Lepage fait subir à des événements, des lieux et des figures « mythiques » de la modernité, de Léonard de Vinci à Frank Lloyd Wright, une approche qu'il partage notamment avec le « Grand Magic Circus » de J. Savary dont il se distingue pourtant par une écriture scénique et une esthétique profondément différentes.

Hans-Jürgen Lüsebrink
Université de Saarbrücken,
Allemagne

***Alternatives théâtrales*, n°s 69, 70-71, 72 et 73-74**

***Cahiers de théâtre Jeu*, n°s 99 à 103**

***Études théâtrales*, n°s 20 à 23**

***Théâtre/Public*, n°s 157, 158, 159, 160-161 et 162**

Le numéro 69 d'*Alternatives théâtrales* est consacré à Jean Louvet, fondateur du Studio Théâtre de La Louvière. D'entrée de jeu, Nancy Delhalle, responsable du dossier, définit le dramaturge et universitaire belge comme étant « proche de l'archétype de l'écrivain engagé ». C'est ce militantisme qui servira de fil conducteur au dossier. Son engagement a pourtant de multiples facettes que le numéro cherchera à nous présenter, traçant ainsi un portrait complexe de cet homme de théâtre dont l'engagement remonte aux débuts années 1960. Théâtre politique certes, comme en témoigne l'interview avec Marc Liebens et l'essai-témoignage de Jean-Marie Piemme, mais dont les enjeux font parfois écho à des préoccupations d'ordre régional, et notamment au combat pour le soutien de la culture wallonne, ce que souligne avec intérêt un entretien avec Jacques Dubois. Un inédit, *Le sabre de Tolède*, et d'autres textes de Louvet sont également publiés dans ce numéro.

Délaissant le théâtre politique au profit d'un thème tout aussi brûlant, l'imposant numéro double qui suit est, comme son titre l'indique, entièrement consacré aux *Penseurs de l'enseignement*, de Grotowski à Gabyly. Sous-

divisés en trois sections (« Positions », « Réflexions », « Portraits »), les textes publiés dans cette livraison sont, pour une part, issus des interventions présentées au colloque tenu à l'Odéon en juin 2000. La sélection que propose ici Georges Banu et son collaborateur Christophe Triau accorde une large place aux réflexions de praticiens reconnus mondialement : Brook, Vassiliev, Mnouchkine ou Delcuvelierie, pour ne nommer que ceux-là. Regroupés sous la section « Positions », on remarquera que, malgré les différences qui les opposent, ces metteurs en scène ont en commun de traiter longuement de leurs propres années de formation, comme quoi penser l'enseignement, c'est nécessairement repenser le rapport à la tradition : « L'enseignement a toujours à voir avec l'origine », écrit d'ailleurs Banu dans l'introduction du numéro.

La section « Réflexions » propose quant à elle une série d'études qui abordent de manière plus synthétique la question de la pédagogie dans l'enseignement du théâtre. La pédagogie aujourd'hui « cesse d'être généraliste » et prend la forme que lui imprime l'expérience et la pratique d'un metteur en scène donné, souligne Banu. Dans un effort de classification, ce dernier propose néanmoins deux grandes approches dans l'enseignement théâtral dispensé par les metteurs en scène : celle de la « pédagogie-processus », qui mise sur la continuité et un long mûrissement dans la formation de l'acteur et celle de la « pédagogie-événement », laquelle favorise une multiplicité de courtes rencontres avec des praticiens-spécialistes,

sous forme de « *Master Classes* » par exemple. La question de la formation institutionnelle est abordée par Béatrice Picon-Vallin dans « Treize questions pour une école » où, s'appuyant sur les expériences des praticiens du xx^e siècle, elle propose des éléments de réflexion permettant de situer la problématique de l'enseignement du théâtre, de sa légitimité (enseigner est-il possible ?) jusqu'aux méthodes écrites qui en émergent parfois.

Depuis Kleist ou Craig, nombre de réformateurs de la scène se sont tournés vers la marionnette pour repenser le rôle de l'acteur de théâtre et pour explorer les codes de la représentation au-delà du réalisme. Le numéro 72 d'*Alternatives théâtrales* prend plutôt le parti d'interroger la marionnette dans son rapport au texte de théâtre : « Qu'est-ce que les auteurs contemporains disent à la marionnette ? Qu'est-ce que la marionnette dit à ces auteurs ? ». Telles sont les grandes questions qui traversent ce dossier sobrement intitulé *Voix d'auteurs et marionnettes*. Comme toujours dans *Alternatives théâtrales*, une large place est ici faite aux praticiens, dont plusieurs prennent la plume pour exprimer leurs vues sur le sujet (Novarina, Visniec, etc.). Si peu d'entre eux écrivent spécifiquement pour la marionnette, tous reconnaissent qu'elle remet radicalement en cause non seulement le réalisme scénique, mais plus largement encore les notions de voix et de personnages, c'est-à-dire le cœur même d'une certaine écriture dramatique. Fait important à souligner, les réflexions qu'ils livrent ici à l'attention des lecteurs ont été inspirées par leurs étroites collaborations avec des marionnettistes, d'où cette idée fort

intéressante d'une écriture qui assume pleinement la spécificité d'un théâtre contemporain de la marionnette. Les marionnettistes eux-mêmes voient dans ce travail dialectique avec les auteurs un moyen d'explorer de nouvelles voies de création en incorporant la parole dans une forme de théâtre plus traditionnellement tournée vers une recherche sur le corps et l'espace scéniques.

Sans s'éloigner tout à fait du domaine de la marionnette et profitant sans doute de la récente création européenne du spectacle *Les aveugles* du théâtre Ubu, *Alternatives théâtrales* réunit en un seul volume les numéros 73 (Denis Marleau) et 74 (*Modernité de Maeterlinck*), volume qui ne manquera pas d'intéresser le lectorat québécois de la revue. Yannic Mancel, responsable du dossier sur Denis Marleau, a d'ailleurs fait appel à plusieurs collaborateurs québécois, au nombre desquels on compte Paul Lefebvre (l'adjoint artistique de Marleau au Théâtre français du CNA), Gaétan Soucy et Normand Charette (deux des trois dramaturges québécois dont Marleau a monté les textes) ou Robert Lévesque (critique montréalais qui a plus d'une fois soutenu le travail d'Ubu, et cela dès les débuts de la compagnie). Pas ou peu de critiques, il va sans dire, dans ce numéro où l'on trouve en revanche d'excellentes études, dont celle d'Olivier Asselin sur les rapports référentiels qu'entretient le travail de Marleau avec l'histoire de l'art, et notamment avec les avant-gardes de la modernité. On y trouve également un témoignage fascinant de Stéphanie Jasmin sur la création des masques employés pour la fantasmagorie technologique *Les Aveugles*. Regard

intérieur sur la création donc que nous propose également Sophie Proust dans « Le ventre des répétitions », texte qui nous fait part de son expérience d'assistante à la mise en scène chez Ubu, sur la production de *Nathan le sage* notamment. Soulignons par ailleurs l'extraordinaire richesse iconographique de ce numéro 73 qui illustre avec clarté le propos des auteurs.

La seconde partie de ce numéro double est consacrée à Maurice Maeterlinck. Dans la foulée des textes précédents, les collaborateurs ont pris le parti d'aborder la modernité du dramaturge belge à travers les propositions scéniques que certains metteurs en scène ont su tirer de ses textes symbolistes de la fin du XIX^e siècle. Béatrice Picon-Vallin nous montre ainsi que Maeterlinck était au centre des préoccupations de Meyerhold et que : « l'expérience [de la mise en scène de *La mort de Tintagiles*] [a] constitu[é] le point de départ de ses recherches ultérieures ». Si Meyerhold s'est appuyé sur les œuvres de Maeterlinck pour remettre en cause les thèses de Stanislavski, Marleau et Claude Régy, à la fin du XX^e siècle, comme le souligne Arnaud Rykner, se nourriront du même corpus pour explorer le dénuement, le silence et le questionnement du sens, traits constitutifs de cette dramaturgie symboliste.

* * *

Plus de quinze ans après avoir abordé le sujet pour une première fois, les *Cahiers de théâtre Jeu* (n° 99) revisitent le costume de théâtre sous l'égide de Philip Wickham qui, en plus de diriger le numéro, signe un texte témoignant de sa rencontre avec Mérédith Caron, Linda Brunelle et Ginette Grenier,

trois conceptrices de costumes qui ont travaillé récemment sur des productions de Molière. Michel Vaïs ouvre le dossier par une revue étymologique des termes « vêtement », « tenue », « habit » et « costume » qu'il analyse en mettant au jour les implications sociologiques de ces divers vêtements dans le rapport à l'autre et à soi. Un numéro sur le costume au Québec serait évidemment incomplet s'il n'y était fait mention de l'incontournable François Barbeau. Sophie Pouliot s'acquitte de cette tâche en proposant un survol du travail du « maître », depuis la Roulotte de Buissonneau jusqu'à la Comédie-Française, à l'époque de la direction de Jacques Lasalle. Mais le texte le plus instructif est sans doute celui de Véronique Borboën, « Le chemin du costume : de l'idée à la scène », qui retrace les nombreuses étapes entrant dans la conception et la confection du costume de théâtre. Des textes sur le maquillage, la perruque et le masque, mais aussi sur le vêtement au cinéma, viennent tout naturellement compléter ce tour d'horizon des multiples facettes du costume dans les arts de représentation.

Il est tout de même rare qu'une revue spécialisée en théâtre suscite l'intérêt au point de s'assurer une longévité plus qu'enviable. C'est pourquoi il importe de souligner le centième numéro des *Cahiers de théâtre Jeu* qui marque la vingt-cinquième année d'existence de la revue. Sans discours apologétique et surtout sans complaisance, ce numéro anniversaire retrace un quart de siècle de critique théâtrale montréalaise. L'occasion était trop belle pour ne pas faire le point sur la situation actuelle du théâtre au Québec, vingt-cinq ans après que Michel

Beaulieu, Claude des Landes, Gilbert David, Lorraine Hébert et Yolande Villemare ont fondé la revue précisément en réponse aux médias qui « témoignaient mal, ou insuffisamment » de l'effervescence qui animait les scènes de l'époque. Cette fonction critique de *Jeu*, à propos de laquelle on lira avec plaisir l'article à teneur historique de Diane Godin, « Variations du discours critique », est pleinement assumée dans le temps présent. En témoigne l'important texte de Gilbert David qui analyse la présence du répertoire québécois sur les scènes de Montréal et de Québec, en insistant tout particulièrement sur le peu de reprises dont ils font l'objet, statistiques et noms de compagnies à l'appui. Pour sa part, Pierre L'Hérault dresse un portrait ouvertement subjectif des voix « significatives » de la dramaturgie québécoise des dix dernières années. Parmi celles-ci figure notamment Wajdi Mouwad, aussi présent dans « Le "top" 5 des chouchous de *Jeu* », un texte signé Marie-Andrée Brault dans lequel la direction de la revue, non sans humour, assume clairement ses coups de cœur, voire ses biais.

Si elle offre un témoignage de l'activité théâtrale québécoise, la revue est aussi, comme le rappelle Michel Vaïs, l'instigatrice de projets qui lui sont directement ou indirectement reliés, tels la fondation de l'Association québécoise des critiques de théâtre, l'organisation de conférences et de rencontres, l'édition d'ouvrages. *Jeu* fut et est toujours un lieu d'échanges où l'on invite volontiers les praticiens du théâtre à prendre la parole, que ce soit sous forme d'entretiens ou encore à titre de collaborateurs. Ces derniers ont bien sûr leur place au sein de

ce numéro anniversaire et ils nous dévoilent ici ce qu'ils aiment (ou pas) de la revue. Enfin, soulignons le travail de Michel Vaïs et de Philip Wickham pour l'insert dépliant intitulé *L'arbre du théâtre québécois* où, en l'espace d'un coup d'œil, il nous est donné de voir l'ensemble des institutions, des personnalités, des compagnies et des événements constitutifs de notre histoire du théâtre.

Les festivités terminées, *Jeu* lance un coup de griffe avec ce 101^e dossier intitulé *Le risque, à quel prix ?* et dont le texte d'ouverture est en fait un long compte rendu d'une « Entrée libre » organisée par le comité de rédaction autour du thème « Notre théâtre est-il bourgeois ? ». Point de lutte des classes ici ; ce que les intervenants remettent plutôt en question, ce sont les conditions de production « devenues si problématiques qu'elles uniformisent tout, si bien qu'il est normal que les spectacles finissent par se ressembler », d'affirmer le metteur en scène Claude Poissant. Au cours de cette table ronde, la mainmise de l'industrie dite « culturelle » sur la création artistique, la parcimonie ou la mauvaise distribution du financement public, l'influence néfaste de la société du spectacle ont été stigmatisées. Outre ce texte dense et touffu, le dossier propose plusieurs études, dont une « Naissance du drame bourgeois » signée Benoît Melançon ainsi qu'un texte d'Alexandre Lazarides, « De l'injouable », qui s'attache à décrire les « grandes crises » que le septième art a provoquées dans l'art théâtral tout au long du ^{xx}e siècle. L'auteur, en conclusion, attribue la montée en force d'une scénographie outrancière, pour ne pas dire tape-à-l'œil, à la forte pénétration de l'imaginaire

cinématographique et se demande si on doit y voir un enrichissement créatif ou une forme d'abdication, de renoncement à la spécificité du théâtre. Ceux qu'intéressent les expériences pratiquées aux frontières du théâtre liront également avec grand plaisir le journal de bord des *Laboratoires Crête* que présente le codirecteur artistique de la compagnie Momentum, Stéphane Crête.

Deux des pièces les plus remarquées lors de la dernière saison théâtrale montréalaise, l'*Hamlet-machine* de Brigitte Haentjens et l'*(Oncle) Vania* de Serge Denoncourt, sont au cœur du dossier 102 des *Cahiers de théâtre Jeu*. Patricia Belzil, responsable du numéro, justifie ce choix en introduction : « c'est d'abord et avant tout en raison de la parenté de leur matière dramaturgique, les textes de Heiner Müller et de Howard Baker présentant chacun à sa façon [...] une "complication" *provoquée* par les œuvres de Shakespeare et de Tchekhov ». La mise en dialogue de ces deux textes, qui ont *a priori* peu à voir l'un avec l'autre, sinon peut-être le rapport fait de révolte mais aussi de respect qu'ils entretiennent avec les grands auteurs de la tradition (Shakespeare pour l'un, Tchekhov pour l'autre), permet à Marie-Christine Hellot d'interroger la notion pirandellienne de « l'œuvre qui est à refaire ou qui ne s'est pas faite », c'est-à-dire de l'œuvre qui s'ouvre sur un ordre possible, parfois chaotique, mais latent dans les matrices d'où elle tire sa substance. Cette lecture trouve une illustration concrète dans l'entretien réalisé par Diane Godin avec Marc Béland (*Hamlet*) et Denis Bernard (*Vania*) qui réfléchissent au défi que représente, pour un acteur, le fait de revisiter deux

des plus grands rôles de la dramaturgie occidentale. Mais plus qu'un dialogue entre un personnage et son illustre double, les textes de Müller et de Barker proposent surtout un dialogue entre les personnages et leur auteur, mise en abîme dont rend compte Christian Saint-Pierre dans « Une machine et des parenthèses ».

Faut-il attribuer à la réflexion amorcée lors de la publication du centième numéro, le fait que les trois livraisons suivantes semblent faire ouvertement campagne contre l'uniformisation d'un certain théâtre, voire contre un certain théâtre institutionnel. Qu'on en juge. Se sont succédés un numéro sur le risque articulé autour d'une critique en règle du « théâtre bourgeois », un second consacré à deux productions montréalaises des plus audacieuses et enfin un dernier numéro, le 103, qui a pour thème explicite *Oser*. Mais ces réflexions ne sont-elles pas, en fait, inspirées par une revendication plus immédiate, celle d'une réforme des structures de soutien à la création et à la diffusion, comme en témoigne l'éditorial de Louise Vigeant qui prend résolument parti pour les petits producteurs ? Chose certaine, la revue accorde une large place à l'audace et aux petites compagnies émergentes ou qui réussissent à survivre. Et comme pour donner une caution historique à cet engagement éditorial, Philip Wickham présente, dans le dernier numéro, un survol des penseurs et des praticiens de la mise en scène qui, de Craig à Artaud en passant par Meyerhold, Brecht et Grotowski, ont su répondre aux « crises » ou à la sclérose, voire « aux maladies » du théâtre de leur temps. Ce survol trouve en quelque sorte un écho dans les trois articles qui

donnent la parole aux praticiens responsables des audaces actuelles : Olivier Choinière et Sylvie Lachance mais aussi Robert Faguy et Lucie Fradet, deux des fondateurs de la troupe Arbo Cyber théâtre (?), compagnie de Québec qui a mis un terme à ses activités en décembre 2001, faute de financement. Le numéro se termine par des retours sur des mises en lecture ou des représentations, dont certaines pour jeunes publics, qui osent d'une manière ou d'une autre : au niveau formel, comme les improvisations sans canevas, aux frontières de la liberté, d'un Joël Savoie ou encore au niveau de la thématique, comme *Voix du monde : un théâtre pour la paix*, dix soirées de lecture publiques organisées par Jean-Claude Côté du Théâtre de la Récidive.

* * *

C'est un hommage à l'écrivain et professeur Robert Abirached que propose la vingtième livraison d'*Études théâtrales*. Réunissant un certain nombre d'inédits qui lui sont offerts par quelque-uns de ses amis écrivains (Dominique Noguez, Armand Gatti et Hervé Blutsch notamment), de même qu'une vingtaine d'essais et de témoignages, ce copieux volume de près de deux cents pages nous fait découvrir, d'escalas en escalas, les nombreux intérêts du chercheur, lesquelles ont pour nom : Robert Bresson, Beckett, Koltès, Visniec...

Le numéro 21 est quant à lui le résultat de journées d'études organisées par le professeur Georges Banu autour du thème de la tragédie grecque, journées pendant lesquelles les participants étaient invités à fournir des « repères pour définir la place de cette

forme théâtrale première sur la scène occidentale dans la seconde partie du xx^e siècle » ; vaste programme que la résurgence du théâtre antique sur la scène contemporaine rend on ne peut plus actuel. Ce sont donc principalement aux traitements modernes des textes de la tragédie antique que s'intéressent les collaborateurs de ce numéro. Des études de spectacles ou de réécritures (Brecht, Müller, Living Theatre, Vitez, Thierry Salmon, Grüber, etc.) constituent l'essentiel d'un propos qui interroge les rapports de familiarité et d'étrangeté que nous entretenons avec un genre à la jonction de notre histoire et des mythes fondateurs de notre culture.

Disons-le d'emblée, le numéro 22 d'*Études théâtrales*, *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche*, est à tout point de vue un incontournable. Dirigé par Jean-Pierre Sarrazac, ce lexique constitue l'un des résultats des recherches que l'universitaire mène depuis plusieurs années déjà sur la poétique du drame moderne et contemporain à partir d'une relecture critique du texte fondateur de Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, publié en 1954. Le recueil de quelque 54 articles rédigés par plus de 20 auteurs revisite les principales notions employées par les théoriciens et les critiques pour aborder la question du drame. Les termes essentiels issus de la *Poétique* [« Action(s) », « Fable (crise de la) » ou « Mimesis (crise de la) », par exemple] nous sont présentés non pas dans leur sens figé, voire archétypal, mais dans leur mouvance historique. Cette perspective permet de mettre en évidence qu'ils ont été à l'origine de tensions sémantiques et esthétiques qui ont fait

bouger la signification même du drame, de la fin du XIX^e siècle jusqu'à nos jours. Sont également analysées des notions plus modernes, telles que « Mouvement », « Réalisme » et « Théâtralité », ou résolument contemporaines, telles que « Fragment » ou « Matériau », dans un ensemble polyphonique qui trace un large portrait *décomposé*, pour reprendre le terme de Sarrazac, des enjeux qui sous-tendent les manifestations de l'écriture contemporaine. Point de repère essentiel, ce lexique donne un souffle nouveau aux études de poétique qui manquaient jusqu'alors tristement d'outils pour rendre compte des mutations du drame.

Du grec *katastrophé* (« bouleversement », « renversement »), le mot catastrophe entre très tôt dans l'histoire du théâtre. C'est cette notion que se propose d'explorer Hélène Kuntz dans le cadre d'une thèse intitulée *La catastrophe sur la scène moderne et contemporaine* et dont la version remaniée est publiée dans le numéro 23 d'*Études théâtrales*. Prenant appui sur des grands textes théoriques (Aristote, Schiller, Hegel), mais aussi sur des œuvres dramatiques qui reformulent ou remettent en cause la notion, Kuntz montre que la catastrophe, qui engageait chez Aristote ou Hegel le « dénouement et la résolution du drame », c'est-à-dire les lois mêmes de la construction du texte dramatique, occupe à la fin du XIX^e siècle chez des auteurs tels Ibsen, Strindberg ou Maeterlinck, une position en amont du drame ; ces derniers « construisent à partir de la catastrophe des pièces qui fonctionnent à rebours ». Revisitée ensuite par des auteurs contemporains (Beckett, Bond, Müller) pour qui elle devient constitutive de la fiction

dramatique, la notion de catastrophe s'est déplacée du domaine de l'intime à celui de l'Histoire. D'une écriture à la fois précise et subtile, cette thèse solidement argumentée intéressera sans aucun doute ceux qui réfléchissent au drame moderne et à ses origines historiques.

* * *

Les numéros 157 et 162 de *Théâtre/Public* sont entièrement consacrés à des études libres. Dans le premier, on lira avec intérêt « Performers et sociétés contemporaines », texte dans lequel Jean-Marie Pradier attentif aux particularismes culturels propose, loin des simplifications réductrices, un panorama contrasté des différentes formes d'« art performatif », selon l'expression de Grotowski, que l'on a vues surgir au cours des dernières décennies. On y trouvera également un long entretien avec Jacques Lasalle ainsi qu'une courte, mais fort intéressante étude d'Anne Ubersfeld au sujet du « Théâtre de *Hamlet* ». La professeure émérite soutient que la « tragi-comédie tordue » que joue le prince du Danemark à sa mère et au roi, ce que ces derniers interprètent comme sa « folie », est en fait une forme complexe de théâtre dans le théâtre. Dans le numéro 162, on trouvera entre autres un bref compte-rendu du Symposium intitulé *Meyerhold. La mise en scène dans le siècle* qui s'est déroulé à Paris en novembre 2000 ainsi qu'un article d'Odette Aslan que ses recherches sur le bûto japonais conduisent aujourd'hui à réfléchir sur le regard et la frontalité dans le théâtre occidental.

Théâtre/Public a publié en outre trois numéros thématiques dans la période

couverte par notre recension. Le premier (n° 158), conçu par Sylvie Chalaye et intitulé *Afrique noire : écritures contemporaines d'expression française*, propose en ouverture un survol de la production dramatique des dernières années en Afrique subsaharienne. En filigrane de cette présentation, se lit l'influence, parfois paralysante, qu'a pu exercer le célèbre dramaturge et romancier Sony Labou Tansi (décédé en 1995) sur toute une génération de jeunes auteurs. L'éditeur belge Émile Lansman, qui a largement contribué à diffuser la dramaturgie africaine en Occident, y compris celle de Labou Tansi, écrit à ce propos : « Paradoxalement, c'est sans doute à Montréal que j'ai le mieux compris l'influence qu'a pu avoir Sony sur les générations suivantes d'auteurs d'Afrique noire. En établissant un parallélisme (que certains jugeront certes audacieux) avec Michel Tremblay ». En grande partie constituée d'entretiens, la suite du dossier recueille les propos d'une dizaine d'auteurs africains contemporains et de quelques metteurs en scène, dont Gabriel Garran et Françoise Kourilsky, qui ont monté leurs textes. En fin de numéro, une courte bibliographie fournira quelques suggestions de lecture à ceux qui désirent en apprendre davantage.

Profitant de ce que les œuvres complètes de Frank Wedekind soient enfin éditées (sept volumes aux éditions Théâtrales/Maison Antoine Vitez), le numéro 159 de *Théâtre/Public* dresse un portrait en trois volets de l'auteur, acteur et chansonnier allemand. Le premier est consacré à l'influence esthétique du cirque dans son œuvre, tandis que le second, qui fait l'historique de sa contribution artistique au sein des cabarets

allemands, présente en outre plusieurs chansons tantôt guillerettes, tantôt sordides, écrites par Wedekind lui-même. Ces deux approches montrent comment des arts dits mineurs ont imprégné l'écriture dramatique de l'auteur de *Lulu*. Afin de « rappeler l'importance de *Lulu* dans l'imaginaire du xx^e siècle », nous dit le responsable du dossier Jean-Louis Besson, le troisième volet du numéro s'attache aux nombreuses incarnations qu'a connues le personnage, que ce soit au théâtre, au cinéma ou à l'opéra.

Le dernier, et le plus substantiel, des trois numéros thématiques de *Théâtre/Public* est un numéro double (nos 160-161), intitulé *Heiner Müller. Généalogie d'une œuvre à venir*. Outre des témoignages de proches collaborateurs ainsi que de courts articles sur le rayonnement du dramaturge est-allemand tant au Japon qu'à Moscou, ce numéro contient surtout les actes d'un colloque qui s'est tenu à Paris en mars 2000. Réunies sous trois sections différentes (*L'inhumain*, *Les limites de la rationalité* et *La violence et/ou de la communauté*), les communications proposées ici ne peuvent être réduites à l'« une des deux faces pro- ou anti-humaniste, rationalisme ou irrationalisme, communisme ou anticommunisme », pour reprendre les termes du professeur Nikolaus Müller-Schöll. Effectivement, c'est avant tout la complexité de l'œuvre de Müller qui se dégage de ces actes où une attention particulière a été portée à la « poétique de l'interruption » et à « l'ambiguïté indissoluble » qui invariablement la traversent. Soulignons également que sont publiées dans ce numéro des reproductions de manuscrits inédits ayant trait au travail du dramaturge sur son chef-d'œuvre *Hamlet-machine*.

* * *

À la lecture de ces dix-huit parutions récentes, on remarquera l'intérêt considérable que suscite aujourd'hui l'œuvre d'Heiner Müller, à l'honneur dans quatre numéros distincts. On notera également la résurgence des études de poétique dont *Études théâtrales* se fait depuis quelques années déjà l'ardent défenseur. Enfin, force est de constater que les avant-gardes historiques, Maeterlinck et Meyerhold au tout premier chef, ne cessent de nourrir la réflexion des chercheurs en théâtre. Cette attention soutenue de la part des universitaires fait d'ailleurs écho à la pratique de plusieurs metteurs en scène actuels. Partant, il n'est pas rare qu'un numéro dont la visée semble avant tout d'ordre historique trouve sa source dans l'actualité théâtrale la plus contemporaine. Comme quoi revisiter notre mémoire théâtrale est plus que jamais au cœur des préoccupations des théoriciens et des praticiens.

Sylvain Schryburt
Université de Montréal