

Article

« Cirque et approches artistiques en Chine »

Ludmilla Choplin

L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 32, 2002, p. 61-74.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041505ar>

DOI: 10.7202/041505ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

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 Wuqiao, 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 transparait 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 *xiaogang* 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.

rejetent 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.