

Article

« Le cirque classique : entre tradition et récupération »

Sylvestre Barré-Meinzer

L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 32, 2002, p. 93-106.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041507ar>

DOI: 10.7202/041507ar

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

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 maladroït 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 « décultrante » 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 même 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 funambalistes 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-CHEVREIL, 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.
- GOSSIAUX, 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.
- HOBSBAWM, 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 ».)