



Discours et pratiques dans le champ du cirque contemporain en France (2017-2020) : identité(s) artistique(s) d'une génération en quête de légitimité

Léa de Truchis de Varennes

► To cite this version:

Léa de Truchis de Varennes. Discours et pratiques dans le champ du cirque contemporain en France (2017-2020) : identité(s) artistique(s) d'une génération en quête de légitimité. Art et histoire de l'art. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2021. Français. ⟨NNT : 2021MON30029⟩. ⟨tel-03576585⟩

HAL Id: tel-03576585

<https://theses.hal.science/tel-03576585v1>

Submitted on 16 Feb 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization



THÈSE

Pour obtenir le grade de
Docteur

Délivré par **Université Paul Valéry Montpellier 3**

Préparée au sein de l'école doctorale ED58
Et de l'unité de recherche RIRRa21

Spécialité : **ARTS, Études théâtrales et spectacle vivant**

Présentée par **Léa de Truchis de Varennes**

**Discours et pratiques dans le champ du
cirque contemporain en France (2017-2020).
Identité(s) artistique(s) d'une génération en
quête de légitimité**

Soutenue le 09/12/2021 devant le jury composé de

Madame Corine PENCENAT, MCF, Université de Strasbourg	Rapporteur
Madame Gretchen SCHILLER, PR, Université Grenoble Alpes	Membre
Madame Magali SIZORN, MCF, Université Rouen Normandie	Membre
Monsieur Guy FREIXE, PR, Université de Franche Comté	Président
Monsieur Philippe GOUDARD, PR, UPV Montpellier 3	Directeur
Monsieur Pierre PHILIPPE-MEDEN, MCF, UPV Montpellier 3	Membre



Résumé de la thèse

La thèse questionne l'identité du cirque contemporain en France à travers les liens entre discours et pratiques et le langage employé par ses acteurs, qu'ils soient artistes ou responsables d'institutions, pour se définir et se reconnaître. Le corpus principal se compose de 154 spectacles vus entre juillet 2017 et novembre 2020 en France.

Ce travail, en première partie, examine les éléments de langage des artistes de cirque contemporain en vigueur pour la présentation des spectacles du corpus, et propose une étude des termes utilisés dans les dossiers de diffusion, les feuilles de salle et les programmes de saison ou de festival. Leur analyse met en évidence une terminologie propre au cirque, mais aussi à l'esthétique contemporaine, majoritairement tournée vers l'effet de familiarité.

La deuxième partie propose une étude comparative des discours produits par les artistes et les chercheurs sur le cirque contemporain en France à partir d'entretiens réalisés par l'auteure de la thèse ou accessibles via Internet. Elle permet d'analyser différents emplois du terme « dramaturgie » ainsi que de souligner l'importance de la figure de l'auteur dans le processus de légitimation de la contemporanéité au cirque.

La troisième partie questionne ensuite la légitimation des pratiques de cirque contemporain par les institutions en s'intéressant aux pratiques mises en avant par les artistes et les institutions pour rendre identifiables les formes désignées comme contemporaines. Des études de cas sur des dispositifs mis en place en par le Centre national des arts du cirque, Artcena et CircusNext, et une typologie de spectacles mettent en avant l'importance de l'appareil institutionnel dans l'émergence du cirque contemporain et son impact sur ses productions artistiques.

Enfin, la quatrième et dernière partie, par des parallèles entre théories philosophiques et esthétiques et un travail sur les symboles récurrents des corps de cirque, explore la puissance signifiante du cirque, et questionne, entre fragilité, surhumanité et monstrosité, sa force poétique et symbolique à travers l'histoire, pour comprendre ce qu'il raconte de notre humanité.

Mots clefs :

Cirque ; contemporain ; discours ; identité ; légitimation ; dramaturgie.

Summary

The thesis questions the identity of the contemporary circus in France through the links between discourse and practice and the language used by its actors, whether artists or institutional leaders, to define and recognize themselves. The main corpus consists of 154 shows seen between July 2017 and November 2020 in France.

The first part of the study examines the elements of language used by contemporary circus artists in France to present their shows. It proposes a statistical study of the terms used in the presentation files, venue sheets and season or festival programs. Their analysis highlights a terminology that is specific to the circus, but also to the aesthetics of the contemporary circus, which is mainly oriented towards the effect of familiarity.

The second part proposes a comparative study of the discourses on the contemporary circus in France produced by artists and researchers on the circus based on interviews conducted by the author of the thesis, or accessible via the Internet. It allows us to analyse the different uses of the term "dramaturgy" as well as to underline the importance of the figure of the author in the process of legitimizing contemporary circus.

The third part then questions the legitimization of contemporary circus practices by institutions by focusing on the practices put forward by artists and institutions to make the forms identifiable as contemporary. Case studies of the mechanisms put in place by the Centre national des arts du cirque, Artcena and CircusNext, and a proposed typology of shows, highlight the importance of the institutional apparatus in the emergence of the contemporary circus, and its impact on its artistic productions.

Finally, the fourth and last part, through parallels between philosophical and aesthetic theories and a work on the recurring symbols of circus bodies, explores the signifying power of the circus, and questions, between fragility, superhumanity and monstrosity, its poetic and symbolic force throughout history, in order to understand what the circus says about our humanity.

Key words:

Circus; contemporary; discourse; identity; legitimization; dramaturgy.

Sommaire

Résumé de la thèse	2
Sommaire	5
Avant-propos et remerciements.....	7

Introduction 10

Où le voyage de recherche commence.	10
Relation entre pratiques et discours.....	25
Méthodologie de l'enquête.....	27

PARTIE I. Éléments de langage des artistes de cirque contemporain en France..... 36

Chapitre 1. Feuilles de salle et programmes de festivals, les médias destinés au public.	42
1. Présentation de l'étude : des chiffres et des mots.....	42
2. Résultats de l'étude : une grande diversité de termes employés	45
3. Analyse des résultats : comparer deux corpus.....	52
4. Discussion : que veulent dire tous ces mots	57
5. Conclusion de l'étude : nouveauté des pratiques de cirque ou du langage sur le cirque ?	71
Chapitre 2. Dossiers artistiques, ou comment les artistes s'adressent aux institutions culturelles....	74
1. Présentation de l'étude : encore des chiffres et des mots	74
2. Résultats de l'étude : un vocabulaire varié.....	75
3. Analyse des données : ce que l'on constate.....	81
4. Discussion : serait-ce la langue du cirque ?.....	84
5. Conclusion de l'étude : quels éléments de langage pour communiquer auprès des structures culturelles ?.....	95
Conclusion : comparaison des éléments de langage selon le public destinataire.	97

PARTIE II. Discours sur le cirque contemporain en France..... 104

Chapitre 3. Paroles d'artistes et paroles savantes : comment chacun explique le cirque.	108
1. Discours d'artistes de cirque, expliquer le vécu.....	109
2. Discours d'artistes pratiquant d'autres arts, un point de vue extérieur.....	126
3. Discours de chercheurs, discours d'analyses.....	136
4. Étude comparative des éléments saillants des discours sur le cirque.	155
Chapitre 4. Dramaturgie et écriture, outils d'un discours légitimant ?.....	158
1. Introduction à la question des processus d'artification et de légitimation.....	159

2. La dramaturgie, ce qu'elle n'est pas pour comprendre ce qu'elle désigne.....	164
3. Empreintes institutionnelles sur l'idée de dramaturgie ?.....	173
Conclusion des discours sur le cirque.	185
 PARTIE III. Le cirque contemporain français : quelles pratiques mises en avant ?	188
Chapitre 5. Place des institutions dans la composition des formes de cirque contemporain français ?	192
1. L'image du cirque légitime : étude de cas de l'école du CNAC	193
2. Modèles artistique et économique : études de cas des dispositifs de CircusNext et Artcena. 218	
3. Le poids des institutions	235
Chapitre 6. Tentatives de définitions des formes du cirque dit « contemporain »	242
1. Typologie des pratiques artistiques du cirque contemporain en France.....	243
2. Pour comprendre sa pratique, redéfinir le cirque avec toutes ses facettes.....	265
Conclusion de la partie : les formes identifiables du cirque contemporain.....	276
 PARTIE IV. Force symbolique, force poétique. De la puissance signifiante du cirque.	280
Chapitre 7. Potentiel signifiant du cirque : entre résonnances théoriques et symboliques.....	284
1. Quelles théories peut-on appliquer au cirque ?	285
2. Potentiel symbolique du cirque.	311
Chapitre 8. Que raconte le cirque ?	334
1. Formes acrobatiques : quelles images pour quelles époques ?.....	335
2. Le cirque comme regard sur l'humain : entre fragilité, surhumanité et monstruosité.....	354
 Conclusion.....	364
Cheminement et conclusions.....	364
Nouvelles hypothèses et perspectives	370
 Annexes.....	376
Bibliographie.....	452
Index.....	470
Table des matières	490

Avant-propos et remerciements.

L'idée de faire cette thèse est née de nombreuses discussions avec ma sœur. Lorsque nous parlions des spectacles que nous avions pu voir ensemble, je me rendais compte de la différence de vocabulaire qu'il existait entre elle, artiste de cirque, et moi, étudiante en master d'études théâtrales. Nous avions les mêmes mots, mais nous n'exprimions pas les mêmes idées. Des gros mots de la théorie théâtrale comme « dramaturgie » semblaient lui permettre de dire tout autre chose que ce que je comprenais.

Le questionnement de base était donc de déterminer ce que « dramaturgie » voulait dire pour les artistes de cirque. Pourquoi ce mot en particulier est-il utilisé alors que dans son acception théâtrale, il désigne une relation au texte ? Y a-t-il une forme de dramaturgie propre au cirque ? Mais pour questionner la spécificité dramaturgique du cirque, il me fallait aussi interroger la spécificité du cirque en tant qu'art du spectacle. Un raisonnement qui m'a donc amenée plus loin que la question originelle.

Ces questions et leur contexte d'émergence m'ont poussée aussi à me concentrer sur des spectacles programmés durant ma période de thèse. Après deux ans de recherche en études théâtrales pendant lesquelles mon corpus d'analyse reposait sur des textes, il était pour moi nécessaire de repenser mon travail de chercheuse dans une relation avec l'actualité et avec les pratiques du moment.

En réalisant comme une évidence cette envie de faire un travail de thèse sur le cirque, je me suis aussi rendu compte de l'absence d'enseignement sur cet art dans mon parcours qui pourtant était centré sur les arts du spectacle (licence de communication et arts du spectacle, et master d'études théâtrales). Pourquoi le cirque était-il ignoré de l'enseignement universitaire, alors que je réalisais à ce moment-là combien il était présent dans mon expérience de spectatrice¹ ? Faire une thèse et construire un projet d'enseignement supérieur autour du cirque devenait donc un nouvel enjeu, non pas pour donner des lettres de noblesse

¹ Je pratique le cirque amateur depuis l'enfance, sous forme de stages durant les vacances, organisés par une association montée par des proches (Circambulle, en Ariège ; puis renommée Ça cirkule lors de son déménagement en Haute-Garonne). Je m'investis, en grandissant, dans cette association qui nous permet, avec la petite troupe d'adolescents qu'elle a fédérée et vu grandir, d'aller voir des spectacles au festival Circa et de jouer dans des festivals de rue comme Les Chaises qui bougent à Miremont (31). Ce sont ces premières expériences de la scène qui me poussent vers des études de théâtre au lycée, puis en hypokhâgne, khâgne et khûbe, et enfin en master.

au cirque (qui à mon sens n'en a pas forcément besoin), mais pour élargir les perspectives de recherche et d'approche de l'enseignement supérieur grâce à ce sujet absolument transversal.

Pendant quatre ans, les réactions récurrentes que j'ai pu constater lorsque j'annonçais que je faisais un doctorat sur le cirque contemporain étaient : « Mais ça existe ? Je ne savais même pas que c'était possible », « Mais c'est pour faire quoi concrètement ? », « Ah oui ? Comme le Cirque du Soleil ? ». Je pense que je continuerai toujours de répondre avec plaisir que oui, c'est possible de travailler à l'université sur le cirque, que la recherche et l'enseignement sont des vrais métiers, et que le cirque contemporain français est source de nombreuses formes qui dépassent largement les clichés du cirque classique, et qu'il est temps de le découvrir.

Alors, pour m'avoir entourée dans ce parcours de doctorante :

Merci à toute la joyeuse troupe d'Akoreacro et Pierre Guillois pour l'expérience folle de la création de *Dans ton cœur* ; aux équipes de La Brèche, de la Verrerie et OFSCEA 2019 qui m'auront tant appris en stage et qui m'auront ouvert les portes à des rencontres précieuses ; et aux équipes bénévoles de tous ces festivals parcourus pour ces accueils chaleureux. Vous nous avez manqué en 2020. Merci de votre générosité.

Merci à Jérôme Thomas, Airelle Caen, Raphaëlle Boitel, Philippe Vande Weghe, Samuel Mathieu et Guillaume Clayssen de m'avoir accordée ces temps d'échanges, et merci à toutes les compagnies qui ont partagé avec moi leurs dossiers de spectacle.

Merci à Oriaëlle pour ces moments de bibliothèque essentiels, et pour avoir permis la rencontre avec l'équipe de l'Université Toulouse Jean Jaurès. Merci aussi pour l'aide apportée à la relecture, avec Manon, Sarah et Martin.

Merci à Martin pour sa présence et son indéfectible motivation.

Merci à mes parents pour leur confiance et leur soutien, et merci à Camille à qui je dois l'idée de ce travail.

Enfin, merci à Philippe Goudard pour son accompagnement à la fois bienveillant et encourageant. Et merci à Corine Pencenat, Gretchen Schiller, Magali Sizorn, Guy Freixe et Pierre Philippe-Meden d'avoir accepté de faire partie de ce jury de thèse.

Introduction

Où le voyage de recherche commence.

Au tour de la recherche d'entrer en piste pour un nouveau numéro d'acrobatie, celui de la théorisation du cirque. Exercice périlleux, entre théorie et pratique, et bien peu pratiqué dans les universités françaises. En effet, comment parler scientifiquement d'un art qui incite aux réactions les plus instinctives des spectateurs ? Comment faire une thèse sur un art qui a échappé pendant si longtemps aux discours théoriques et savants ? Notre premier problème a été de faire un choix pour cibler le corpus d'étude alors qu'il reste tant de choses à faire dans le champ de la recherche en cirque. Par où commencer pour défricher un nouveau champ de recherche aussi transversal ? Sur quelles méthodes s'appuyer, avec quel champ disciplinaire travailler ? Faut-il proposer une étude du cirque actuel ou du cirque contemporain ? une étude française ou comparative avec le continent américain ? une étude de spectacles précis ou d'un corpus étendu ? Nous avons fait le choix de nous intéresser uniquement à la programmation de spectacles en France¹ entre 2017 et 2020. Et puisque nous avons fait le choix de nous appuyer sur un corpus élargi de spectacles, il était essentiel de s'imposer une limite géographique et temporelle de recherche².

Repères historiques sur les arts du cirque contemporain français

Le cirque contemporain en France émerge au moment de la crise sociale de mai 1968. De nouveaux artistes, non issus de familles de cirque, commencent à s'approprier toutes

¹ Les trois spectacles vus au festival Letni Letna à Prague étaient de compagnies françaises, que nous avons pu, par ailleurs, voir programmés dans des festivals en France durant la période de l'enquête.

² On notera que de nombreux échanges à l'international nous ont cependant permis de constater que des mêmes questions étaient soulevées dans différents pays, et indépendamment les uns des autres. Pour les lusophones, on peut découvrir l'enquête de Rafaella Uhiara qui pose la question à des artistes brésiliens « que signifie dramaturgie dans le cirque actuel ? » : https://www.youtube.com/watch?v=qBk7chdntJM&ab_channel=SescBrasil. Pour les anglophones, Katharine Kavanagh pose la question dans sa thèse « What's so special about circus ? (And who say so) », pour questionner le vocabulaire de cirque (diffusé dans les textes qui entourent les spectacles) dans sa relation entre le cercle professionnel et le grand public au Royaume-Uni : <https://blogs.cardiff.ac.uk/clcrseminars/wp-content/uploads/sites/464/2020/06/Kate-Kavanagh.PGRconf-poster.pdf>.

formes de pratiques artistiques, et notamment les pratiques circassiennes et les pratiques de rue, pour réinventer le théâtre et les arts de la scène d'alors, et leur rapport au public : il s'agit désormais de faire de l'art pour tous. Le cirque, spectacle qui jusqu'alors était plutôt considéré comme un divertissement que comme un art, est donc un moyen idéal pour renouer avec un public populaire. Ces nouveaux artistes proposent de nouvelles conditions de la représentation de cirque. Ils remettent en question la nécessité du chapiteau et de la piste pour faire cirque ; ils refusent les animaux sauvages sur scène (sur ce point, le spectacle du Cirque Plume *No animo mas anima* en 1992¹ fera office de manifeste) ; ils abandonnent la forme du numéro et ses enchaînements basés sur un crescendo émotionnel pour valoriser les constructions en récit ou thématiques ; enfin, parce que cette nouvelle génération est issue de différentes formations, elle prône une ouverture pluridisciplinaire et un mélange des arts. Ainsi, 1968 marque le début d'un nouveau paradigme de cirque qui se forge en opposition à celui du cirque classique (appelé depuis cirque traditionnel, pour marquer le contraste avec la nouveauté), et que l'on appellera Nouveau cirque².

On peut considérer le spectacle *Le Cirque Imaginaire*³ de la compagnie du Cirque Bonjour, créé et présenté au festival d'Avignon en 1971 par Jean-Baptiste Thierrée et Victoria Chaplin, comme la première tentative de renouvellement du genre circassien au sein du mouvement du Nouveau cirque (qui n'existait pas encore à l'époque). Jean-Baptiste Thierrée raconte l'invitation enthousiaste de Jean Vilar au festival de théâtre, après lui avoir exposé ses idées de renouvellement pour le cirque :

"On va s'amuser ensemble" me dit-il. "Je t'invite à Avignon avec ton cirque ! (qui n'existait toujours que dans mon imagination, mais il l'ignorait). Tâche de trouver d'autres points de chute. Ah ! On va bien rigoler ! Un cirque à Avignon, ça va me changer, c'est rafraîchissant. Tu monteras le chapiteau (lequel ?) Place Montfleury. Nous prendrons en charge la publicité, l'électricité, la place. Tu auras du public... et de l'argent ! Alors, c'est entendu ?" ⁴

Cette invitation permet donc d'initier la compagnie du Cirque Bonjour, qui est construite selon une organisation novatrice en choisissant d'être une coopérative ouvrière. Cette organisation administrative permet à la compagnie d'être programmée par des Maisons de la

¹ Cirque Plume, *No animo mas anima*, 1992, <https://www.cirqueplume.com/no-animo-mas-anima.html>.

² On choisit de garder la capitale de l'expression « Nouveau cirque », devenue une appellation reconnue dans le monde entier. Par exemple, au Japon l'expression est utilisée en français faute de traduction en japonais.

³ *Le Cirque Imaginaire*, Cirque Bonjour (Jean-Baptiste Thierrée et Victoria Chaplin), 1971, https://data.bnf.fr/fr/39496900/cirque_imaginaire_spectacle_1971/.

⁴ Jean-Baptiste Thierrée, *Le Cirque Invisible*, Paris, Les carnets du Rond-Point, n°11 et 12, 2007.

culture ou des comités d'entreprise. Même si elle sera de courte durée (1971-1974), l'aventure du Cirque Bonjour pose les bases d'un nouveau système économique.

Le Nouveau cirque, outre ces expériences artistiques ponctuelles, se développe et se fédère notamment grâce à la mise en place d'écoles de cirque. Philippe Goudard rappelle dans l'ouvrage *Trente ans de cirque en France (1968-1997). Chroniques de Jacques Richard, journaliste* que le journaliste en question, spécialiste de cirque, « appelle très tôt de ses vœux la création d'écoles de cirque en France¹ ». Dans un article datant de 1973, Jacques Richard défend la mise en place d'écoles en France : « Les trois jeunes voltigeurs et leurs porteurs sont sortis en 1971 de l'école de Moscou. La qualité éblouissante de leur numéro plaide pour un enseignement rationnel dans lequel les taloches paternelles n'ont aucune part² ». Aussi, il suit de près l'apparition des premières écoles de cirque, en témoigne son article du 12 juin 1974 intitulé « Enfin en France une école de cirque³ ! ».

En 1974, les premières formations de cirque voient le jour à Paris, celle d'Alexis Grüss et Silvia Monfort (L'école au carré) et celle d'Annie Fratellini et Pierre Etaix (L'école Fratellini, qui deviendra en 2003 l'Académie Fratellini). Alexis Grüss et Annie Fratellini sont chacun issus de grandes dynasties de cirque, mais en ouvrant à tous les portes de leurs écoles, ils permettent de repenser le modèle de transmission familiale jusqu'alors pratiqué, et de s'ouvrir à une diversification des formes, des codes et des modes de représentation de cirque.

Ces changements et innovations sont aussi portés par une politique publique d'État en faveur du cirque que Martine Maleval détaille dans son ouvrage *L'émergence du nouveau cirque (1968-1998)*⁴ : on voit apparaître en 1978 l'Association du cirque Français, qui permet de regrouper les compagnies de cirque pour faire face à la crise économique et donner du poids à la valeur culturelle du cirque. Une opération réussie puisque en 1979, le cirque, jusqu'alors pris en charge par le ministère de l'Agriculture (du fait de la présence des animaux), passe sous la tutelle du ministère de la Culture, et l'Association pour la modernisation des cirques (APMC) est fondée pour permettre d'accompagner la modernisation des cirques avec une aide de gestion des fonds dégagés à cet effet. En 1980,

¹ Philippe Goudard et François Amy de la Bretèque (dir.), *Trente ans de cirque en France (1968-1997). Chroniques de Jacques Richard, journaliste*, Presse Universitaire Libre de Montpellier, 2018, p. 18.

² Jacques Richard, « Au gala de "La Piste" des icariens venus du froid pour aider les vieux du "voyage" », *L'Aurore*, 8 novembre 1973, in *ibid.*, p. 79-80.

³ Jacques Richard, « Enfin en France une école de cirque ! », *L'Aurore*, 12 juin 1974, in *ibid.*, p. 87-88.

⁴ Martine Maleval, *L'Émergence du nouveau cirque (1968-1998)*, L'Harmattan, coll. Logiques Sociales, 2010.

l'Association pour l'enseignement des arts du cirque (APEAC) voit le jour pour favoriser la coordination et l'animation de la politique de formation des deux écoles de cirque de l'époque. Face à l'enthousiasme grandissant et pour coordonner les problématiques de ces deux associations, elles sont regroupées en 1982 autour de l'Association pour le soutien, la promotion et l'enseignement du cirque (ASPEC).

Cet engouement est largement valorisé par Jack Lang lorsqu'il devient ministre de la Culture et annonce, lors de son discours prononcé le 17 novembre 1981 devant l'Assemblée nationale, vouloir donner « libre cours à toutes les formes et dans tous les lieux¹ ». En 1982, le budget du ministère de la culture est donc doublé, et les aides de l'État soutiennent la reconnaissance des formes moins institutionnalisées grâce à des associations comme l'ASPEC². Martine Maleval explique le rapport de l'État face à la défense du cirque au début des années 1980 :

Les premiers engagements de l'État vis-à-vis du cirque s'accompagnent d'une défense de la *tradition* qui, pour certains, s'appuie sur une sauvegarde du patrimoine (au moins architectural). Qui dit conservation d'un lieu, le cirque en dur ou le chapiteau, dit également la nécessité de maintenir la forme spectaculaire qui y est indéfectiblement attachée, et réciproquement³.

Si l'on retient une opposition entre cirque traditionnel et cirque nouveau, il n'en reste pas moins que le début des années 1980 n'est pas encore marqué par cet antagonisme. Lorsqu'en 1984, le Centre national des arts du cirque (que nous nommerons désormais CNAC) est inauguré à Châlons-en-Champagne dans l'un des cinq cirques en dur encore debout en France, il est constitué de la partie formation (le CNAC est d'ailleurs initialement intitulé « Centre national supérieur de formation aux arts du cirque »), mais aussi du Cirque National porté par la famille Grüss. L'idée est donc de redorer l'image du cirque auprès du grand public, et de marquer l'excellence française à un niveau international. Si le CNAC continue d'exister, le Cirque National ne durera pas plus de trois ans⁴. Martine Maleval pointe les contradictions des attentes ministérielles qui espéraient de ce cirque national de tradition,

¹ Jack Lang, Discours devant l'Assemblée nationale, 17 novembre 1981, cité *Ibid.*, p. 52.

² L'Association pour le soutien, la promotion et l'enseignement du cirque regroupe à la fois les objectifs de l'ancienne Association pour la modernisation des cirques (APMC) visant à soutenir financièrement des enseignes privées de cirque, et à la fois les objectifs de l'Association pour l'enseignement des arts du cirque (APEAC) de fédération des nouvelles écoles de cirque.

³ Martine Maleval, *L'Émergence du nouveau cirque (1968-1998)*, *op. cit.*, p. 52.

⁴ *Ibid.* p. 59-63.

d'une part, des propositions artistiques plutôt de l'ordre du Nouveau cirque (qui émergeait à peine), et d'autre part un fonctionnement de compagnie là où il s'agissait d'une entreprise.

Le début des années 1990 peut être considéré comme le moment de rupture entre tradition et nouveauté. D'une part, l'ASPEC, qui aide les entreprises de cirque (des sociétés privées donc) est remplacée en 1988 par l'Association nationale des arts du cirque (ANDAC), à la suite d'une décision ministérielle qui pousse les compagnies de cirque à s'adapter en passant du modèle d'entreprise au modèle associatif. Or, en 1994 le directeur de l'ANDAC vole la caisse de l'association (3 millions d'euros), ce qui met fin à son existence et aux dispositifs d'aides pour les associations de cirque. Les subventions d'État sont donc versées à travers la Direction des théâtres et des spectacles qui les redistribuent selon les spécificités artistiques. Comme le souligne Martine Maleval, « l'existence de deux commissions distinctes instaure une scission et consacre le fait que les *deux* cirques se développent parallèlement¹ ».

D'autre part, l'école supérieure du CNAC, après quelques tâtonnements, définit aussi une ligne de conduite en faveur de cette rupture entre tradition et nouveauté, avec l'arrivée de son nouveau directeur en 1990, Bernard Turin. La mission du CNAC change, puisqu'il s'agit désormais de « participer à l'évolution du cirque contemporain² » tout en formant des étudiants, en soutenant des artistes et en conservant la mémoire du cirque (le CNAC regroupe désormais l'école nationale supérieure des arts du cirque, la section de perfectionnement et de formation professionnelle, et le service de la documentation et de la recherche). Martine Maleval relève également deux nouvelles orientations pédagogiques qui se mettent en place au cours des années 1990 : une mise en place de la pluralité des enseignements qui rompt avec les relations traditionnelles d'apprentissage de maître à élève, et une autonomisation du cirque par rapport à la présentation de numéros (particulièrement à partir du spectacle chorégraphié par Josef Nadj en 1995).

Ce schisme du cirque dans les années 1990 est aussi accompagné de l'apparition d'une nouvelle appellation : « les arts du cirque ». On le voit dans l'acronyme du CNAC, mais aussi chez d'autres instances comme HorsLesMurs (depuis devenu Artcena en 2016), centre national de ressources des arts de la rue et des arts du cirque fondé en 1994, qui parmi ses fonctions édite des revues spécialisées, notamment *Le Goliath*, *guide-annuaire des arts de la*

¹ *Ibid.* p. 68.

² *Ibid.* p. 90.

piste en 1997 (la version initiale des arts de la rue paraît en 1985) et la nouvelle revue *Arts de la piste* en 1996. La mention des « arts de la piste » (ou « du cirque », lorsque la piste n'est plus considérée comme un prérequis du cirque) permet donc de faire valoir la diversité grandissante et foisonnante des propositions artistiques. Cependant, on voit aussi apparaître une autre appellation, celle de « cirque de création ». En 1997, un Syndicat des nouvelles formes des arts du cirque est créé. Martine Maleval détaille que parmi les revendications, il y a la volonté de créer un vrai département cirque à la Direction des théâtres et des spectacles, d'augmenter les aides à la création, au fonctionnement, à la production et diffusion, et à l'itinérance¹. Ce syndicat s'appelle aujourd'hui Syndicat des cirques et compagnies de création (SCC), entérinant par cette expression la distinction avec les cirques de tradition, qui eux, se regrouperont autour de la Fédération des cirques de tradition et propriétaires d'animaux du spectacle et autour de l'Association de défense des cirques en famille depuis 2015, remplaçant le Syndicat national du cirque, actif entre 1981 et 1986.

L'année 2001 marque un tournant pour l'histoire contemporaine du cirque. L'étude menée par HorsLesMurs en 2010 la résume ainsi :

L'Année des arts du cirque, qui s'est déroulée de l'été 2001 à l'été 2002, a constitué une étape importante dans la structuration du secteur et de l'intervention de l'État. Outre la création d'aides spécifiques et l'augmentation de l'aide aux compagnies, ce dispositif a été l'occasion d'une reconnaissance du travail de terrain d'un certain nombre de lieux de résidence et de diffusion focalisés sur le cirque².

En effet, Catherine Trautmann, alors ministre de la Culture, désigne 11 pôles nationaux des arts du cirque (que l'on appellera désormais PNC) durant cette année 2001, pour établir des lieux destinés au soutien à la création, à l'élargissement de la diffusion et à la sensibilisation des publics au cirque, mais aussi à l'accompagnement de la structuration de la profession³.

L'année des arts du cirque permet donc une reconnaissance culturelle à travers la mise en place de politiques publiques durables, que ce soit avec la création d'un diplôme spécifique d'artiste de cirque, ou avec la labellisation des PNC en 2010 qui vient « couronner dix ans de politique volontariste menée par le ministère de la Culture pour favoriser la structuration de

¹ *Ibid.*, p. 72-74.

² Jean Digne (dir.), « Les chiffres clés des arts du cirque et des arts de la rue », in *Memento* #1, HorsLesMurs, coll. études & recherches, Juillet 2010, p. 22.

³ On peut retrouver le Cahier des missions des pôles nationaux cirque sur <https://www.culture.gouv.fr/content/download/44552/file/Cahier%20des%20missions%20des%20p%C3%B4les%20nationaux%20des%20arts%20du%20cirque.pdf?inLanguage=fr-FR>.

cette discipline et accompagner son essor artistique¹ ». Le changement entre Nouveau cirque et ce que l'on nomme actuellement cirque contemporain se joue donc dans le début des années 2000. Selon les auteurs la datation fluctue : Martine Maleval date l'émergence du Nouveau cirque entre 1968 et 1998 et Jean-Michel Guy délimite la période entre 1968 et 1995². La décennie entre 1995 et 2005 serait alors, selon lui, la période de la mise en place de l'identité des arts du cirque dans leur diversité et leur pluralité. Une distinction qui va dans le sens d'une valorisation de l'image innovante du Nouveau cirque, mais qui apparaît peu opérante au regard de l'histoire du cirque de tradition, qui finalement répond aux mêmes critères. Jérôme Thomas, dans un entretien mené pour cette thèse, propose un découpage chronologique par décennie relativement semblable, mais plus axé sur des mouvements de revendications institutionnelles :

Pour résumer cette chronologie de la compréhension du mot cirque : 1970-1980, la réforme du Nouveau cirque [...], 1980-1990 la question de l'art et de l'espace pour le cirque entre Bernard Turin et Johann le Guillerm, 1990-2000 celle des transversalités (hors du cirque ou dans le cirque) et des écritures circassiennes, 2000-2010 la question d'auteur-auteurice et leur répertoire cirque, pour aboutir en 2016 à la réforme statutaire à la SACD³ pour le terme « cirque » plutôt que « arts du cirque⁴ ».

Les années 2000 sont donc le moment de la manifestation de la spécificité du cirque en tant qu'art, avec ses moyens propres. Le cirque se réinvente à travers des croisements et ce sont ces croisements qui obligent les artistes de cirque à réfléchir sur la particularité du cirque en tant que moyen d'expression artistique. On parle donc désormais de cirque contemporain. Mais qu'est-ce que le mot contemporain désigne, en dehors du fait qu'il « appartient au temps actuel⁵ » selon la définition du Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi) ?

Le cirque dit contemporain, au sens où il sera compris dans cette thèse, désigne des spectacles qui s'inscrivent dans un champ économique – le système public de diffusion et de soutien à la création dont les PNC sont les têtes de file – et dont le champ artistique reste large. Le cirque contemporain demeure difficile à définir par ses composantes artistiques, du fait d'une politique culturelle valorisant la diversité et l'originalité. Cependant, on remarque

¹ Ministère de la Culture, « Pôles Nationaux Cirque (PNC) », in *Le théâtre et les spectacles en France, section Théâtre, spectacles*, [consulté le 08/02/2021] <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Theatre-spectacles/Le-theatre-et-les-spectacles-en-France/Poles-Nationaux-Cirque-PNC>.

² Jean-Michel Guy, *Panorama du cirque contemporain*, Artcena, le 19/09/2019, <https://www.artcena.fr/reperes/cirque/panorama/panorama-du-cirque-contemporain>.

³ Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques

⁴ Jérôme Thomas, voir annexe 2.2. Les entretiens, p.373.

⁵ Article « contemporain », TLFi, hébergé par le CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/contemporain>.

que le champ du cirque contemporain – ses productions, ses acteurs et son réseau institutionnel donc – est traversé par des questionnements d'ordre sémantique : insister par exemple sur la notion d'œuvre et d'auteur, ou sur l'appellation « cirque » plutôt que « arts du cirque », comme le souligne Jérôme Thomas, témoigne d'une volonté de se définir par rapport au reste du champ de spectacle vivant et de la culture. C'est d'ailleurs dans ce sens-là qu'apparaît l'expression « cirque de création », pour distinguer le cirque contemporain du cirque classique, pour mettre l'accent sur le spectacle comme œuvre d'art, et plutôt que comme divertissement (reprenant alors la dichotomie mise en place dans les années 1990). Cette multiplication de qualificatifs autour du cirque – nouveau, de création, contemporain, classique, de tradition, à l'ancienne, néo-traditionnel – marque la difficulté du cirque de se définir comme un seul art, face à l'hétérogénéité de ses formes, caractère omniprésent dans l'histoire du cirque et des formes acrobatiques.

Approche du champ institutionnel actuel en France

Pour autant, malgré la difficulté à poser une définition du cirque (en tant qu'art), désormais éclaté par l'ouverture et la porosité des formes, pratiques et arts, il n'en reste pas moins que le champ du cirque contemporain français est soutenu par un certain nombre d'institutions. Le repérage du champ institutionnel que nous proposons mêle des écrits publiés, des études en cours et des résultats personnels. Ces éléments d'approche permettent d'assurer une actualité aux données avancées.

Jacques Richard montre bien dans ses chroniques l'importance des premiers festivals pour le renouvellement de l'image du cirque, comme le festival de Monte Carlo (1974), le festival du Cirque de demain (1977) ou encore le festival Circa, premier festival dédié à la rencontre des écoles de cirque (1988). Ces événements sont l'occasion de faire valoir le cirque aux yeux des institutions : « l'État s'intéresse au cirque, le pouvoir veut un rayonnement nouveau¹ ». La place des festivals pour la diffusion du cirque aujourd'hui en France reste essentielle pour continuer à faire valoir le rayonnement de la création contemporaine, et ces

¹ Jacques Richard, « Le prince Rainier crée à Monaco le premier Festival International (du Cirque) », *L'Aurore*, 16 novembre 1973, in Philippe Goudard et François Amy de la Bretèque (dir.), *Trente ans de cirque en France (1968-1997). Chroniques de Jacques Richard, journaliste, op. cit.*, p. 81-82.

temps de diffusion sont inscrits dans le cahier des charges des PNC, d'où l'importance des festivals de ces structures dans le paysage de diffusion de cirque en France.

Selon la carte interactive¹ de Territoires de cirque, une association des lieux de diffusion et de soutien à la création de cirque², on compte déjà en France une cinquantaine de structures culturelles tournées vers l'émergence de cet art.

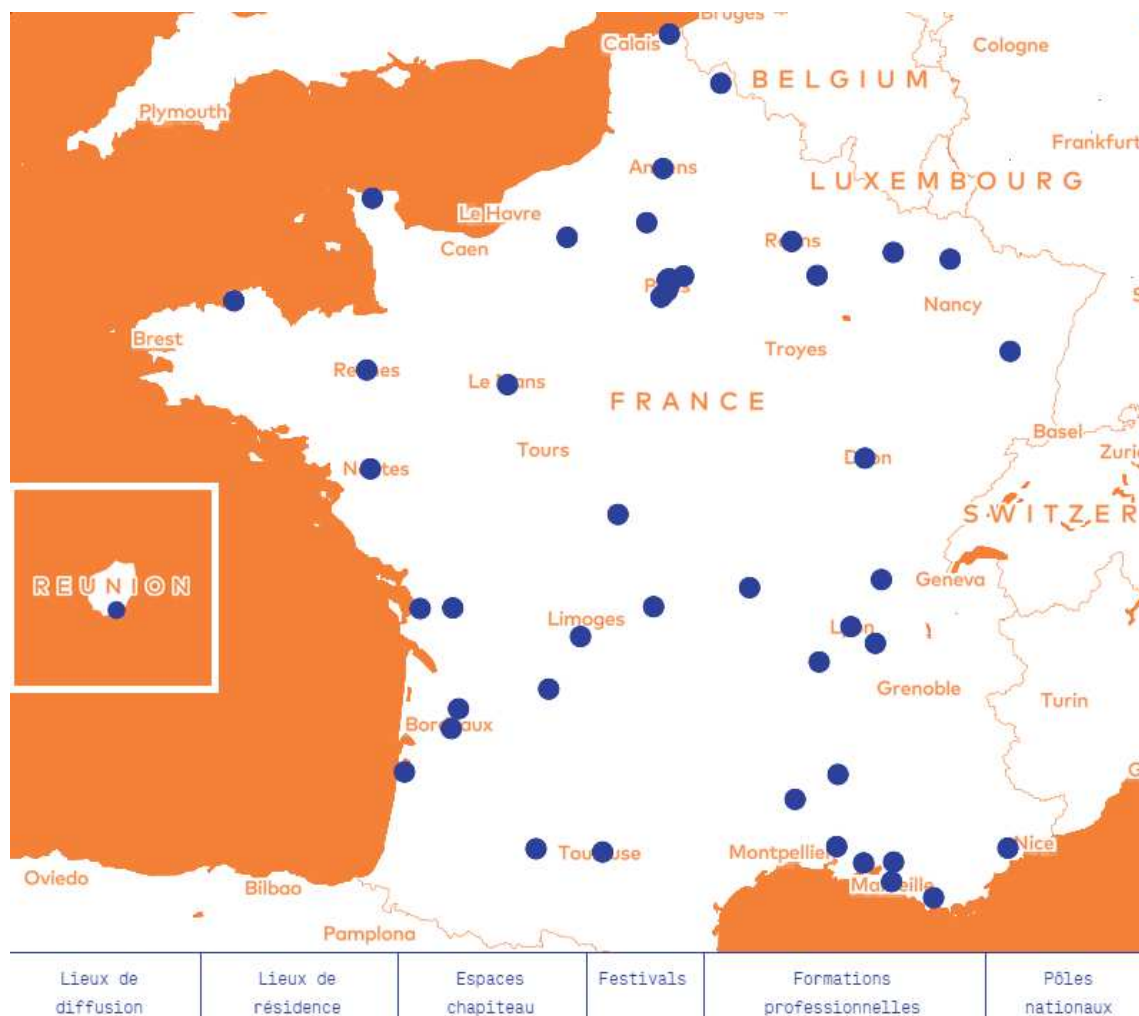


Illustration 1. Carte des membres de l'association Territoires de cirque.

On y retrouve les PNC dont nous avons déjà parlé, mais aussi d'autres lieux qui se spécialisent dans la diffusion, ou l'accueil en résidence, dans l'accueil de chapiteaux, ou proposant des formations professionnelles, mais aussi des lieux de diffusion proposant des temps de festivals. On identifie parmi eux une petite dizaine de scènes conventionnées, et des

¹ Carte interactive à retrouver sur le site de l'association : <https://territoiresdecirque.com/membres/les-membres>.

² Selon les termes de l'association, « Le réseau Territoires de cirque compte près de 48 structures engagées dans le soutien à l'émergence, la création et la diffusion du cirque en France ». On peut trouver la liste de ces membres sur le site de l'association, *ibidem*.

scènes nationales comme celle de Châteauroux, de Dunkerque, de Maubeuge ou encore d'Aubusson. Parmi la cinquantaine d'acteurs du réseau, relativement bien étalée sur l'ensemble du territoire (malgré quelques zones sous dotées), on compte donc moins d'une vingtaine de structures d'envergure nationale (PNC et scènes nationales) pour programmer régulièrement du cirque.

Mais la liste des structures de diffusion de cirque ne se limite pas aux membres de l'association de Territoires de cirque. Dans son étude du début des années 2000, Gwénola David repère, en plus des PNC, les différents partenaires de diffusion pour le cirque contemporain, comme les scènes nationales, des structures de diffusion subventionnées et des municipalités. Elle explique notamment les difficultés du marché du cirque contemporain en France :

Pour les compagnies contemporaines, le mode d'exploitation dominant est la vente du spectacle à une structure culturelle ou à une municipalité. Elles jouent rarement à la billetterie en France. [...] Du fait des coûts fixes liés au transport et au montage/démontage du chapiteau, les compagnies itinérantes doivent jouer sur des séries plus longues et dégager des recettes de diffusion plus importantes. Elles rejoignent en cela la problématique des cirques classiques. Bien qu'une amélioration se dessine, les réseaux institutionnels sont encore peu ouverts aux cirques contemporains. Les structures de diffusion subventionnées et les municipalités constituent leur premier marché, mais ils sont peu programmés dans les scènes nationales. La création de festivals, qui s'est nettement intensifiée à partir de 1994, a cependant ouvert de nouveaux débouchés. Les compagnies ont d'ailleurs diversifié leurs lieux de diffusion (festivals de rue, cabarets, music-halls ou dans le cadre d'événements privés) et leurs marchés : entre 1999 à 2002, 70 % ont joué à l'étranger au moins une fois¹.

Gwénola David note donc l'ouverture du marché au cirque contemporain sur les scènes publiques. Mais cette ouverture reste relative, puisque sur la saison 2001-2002, le cirque représente 5% de la programmation sur les scènes nationales françaises, et « une seule œuvre de cirque (*La Tribu iOta*, de Francesca Lattuada, spectacle de fin d'année de la 12^e promotion du CNAC) a été diffusée dans plus de six scènes nationales² ». Les structures dédiées au cirque et les municipalités sont donc en 2006 les principaux programmeurs, par rapport aux scènes nationales. On a voulu vérifier si en presque 20 ans, cette part de

¹ Gwénola David-Gibert, Jean-Michel Guy et Dominique Sagot-Duvaurox, « L'archipel économique du cirque », in *Développement culturel*, Bulletin du département des études, de la prospective et des statistiques du Ministère de la culture et de la communication, n°152 – Octobre 2006, <http://www.culture.gouv.fr/culture/editions/r-devc/dc151.pdf>, p. 6-7. Extrait de Gwénola David-Gibert, Jean-Michel Guy et Dominique Sagot-Duvaurox (dir.), *Les Arts du cirque. Logique et enjeux économiques*, Paris : La Documentation française, 2006.

² *Ibid.*, p. 7.

programmation dans les scènes nationales avait augmenté dans le réseau Territoires de cirque. Artcena nous a partagé les premiers constats de leur nouvelle étude du secteur cirque :

en 2019, les festivals (33%), suivis des scènes nationales (15%), des scènes conventionnées (13%), des théâtres de la ville (13%) et autres structures de production et de diffusion (13%) constituent les importants réseaux de diffusion. Les PNC assurent 6% des représentations à eux seuls¹.

Or on rappelle que les PNC sont également les organisateurs des principaux festivals de cirque en France. De la même manière, même si les scènes nationales programment 15% des représentations de cirque en 2019, on ne peut que constater la disparité des programmations de cirque au sein de ces structures. Après une rapide étude de la saison 2020-2021 des 77 scènes nationales, on constate que le cirque représente 10% de la programmation de ces structures en moyenne. Nous avons pris le temps d'étudier les programmes de la saison de chaque scène nationale, comptant le nombre de spectacles programmés (tous arts confondus), et le nombre de spectacles de cirque programmés pour chacune. Des 77 structures, nous avons pu réunir 63 programmes de saison complets. Le chiffre présenté est donc une moyenne de ces 63 structures, qui programment entre 2% et 29% de cirque dans leur saison. Entre très sollicité dans certains lieux qui proposent des festivals de cirque, et quasiment ignoré par d'autres scènes nationales, qui ne nomment pas les spectacles cirque, mais qui les fondent dans la catégorie danse ou théâtre, on remarque donc que le cirque reste encore en marge des programmations des scènes nationales. Comme le fait remarquer Gwénola David, les méthodes de programmation, de sélection des programmes dépendent de deux enjeux. D'une part des moyens financiers de chaque structure, or mis à part les PNC, les lieux de diffusion et d'aide à la création de cirque ne sont pas les plus soutenus financièrement ; et d'autre part de l'engagement pour l'émergence et la création de cirque de chaque structure.

En fait, les marchés sont traversés par une double segmentation : d'une part, une stratification s'opère selon les moyens financiers des structures culturelles, d'autre part, une césure existe entre les

¹ Les chiffres et les problématiques de cette étude ont été généreusement partagé par les équipes d'Artcena qui nous ont fourni leur document de travail. Cependant, le document n'est pas encore publié au moment de la rédaction de cette thèse et nécessite encore une validation des chiffres avant publication officielle. Les chiffres de 2019 ici présentés par Artcena doivent être pris avec précaution : ils sont issus des premières données d'analyse de la base de données Les Archives du Spectacle (LADS) sur la diffusion du spectacle vivant cirque. Or cette base est incomplète dans l'intégration des programmations d'une partie du réseau labellisé et d'une partie des théâtres de ville.

« pionniers », qui s'engagent sur une création dès le début, puis les « suiveurs », et les structures qui programment occasionnellement des spectacles de cirque renommés¹.

L'accompagnement à l'émergence et la programmation de nouveautés font partie des missions des PNC. Mais pour les autres structures, programmer un spectacle déjà programmé par un PNC est un gage de valeur ; d'où l'importance des festivals des PNC qui sont la vitrine de leurs choix artistiques et qui permettent une première sélection pour les structures diffusant peu de cirque. Les PNC jouent donc un rôle incontournable dans l'aide à la création, mais aussi à la diffusion pour les compagnies de cirque contemporain.

« Selon l'association HorsLesMurs, on compte 450 compagnies de cirque en France, un chiffre qui a quintuplé en vingt ans. Un millier de spectacles sont proposés chaque année dans 130 lieux programmant cette discipline et 160 festivals² » écrit Marine Robert dans un article pour les Échos en 2018. Ces chiffres datent de la publication en 2010 des « chiffres clés des arts du cirque et des arts de la rue » dirigée par Jean Digne :

450 artistes et compagnies d'arts du cirque sont répertoriés, en janvier 2010, dans la base de données de HorsLesMurs. Ce chiffre a quasiment quintuplé en 20 ans (93 en 1990, 219 en 2000). L'augmentation a été constante puisque le nombre a plus que doublé chaque nouvelle décennie. Cependant, au cours de la décennie 2000-2010, l'augmentation a ralenti à partir de 2005. Fin 2009, les artistes et compagnies ayant 5 ans ou moins d'existence représentent 17% des équipes, et ceux ayant de 6 à 10 ans 31%³.

Comme depuis les années 1970, aujourd'hui les outils manquent pour produire une estimation complète du nombre de compagnies de cirque. Pour pallier ce manque de données et mettre à jour les chiffres, la direction générale de la création artistique (DGCA), en partenariat avec le département des études, de la prospective et des statistiques (DEPS) du ministère de la Culture et de la Communication ont commandé une étude d'observation du secteur cirque depuis 2019, avec Artcena (centre national des arts du cirque, de la rue et du théâtre) comme coordinateur de la démarche. Cependant, les équipes du centre national se sont retrouvées face à une double difficulté : d'une part, ils ont relevé une discordance entre le nombre de licences d'entrepreneur du spectacle en tant que compagnie de cirque et la réalité

¹ Gwénola David-Gibert, Jean-Michel Guy et Dominique Sagot-Duvaurox, « L'archipel économique du cirque », *op. cit.*, p. 7.

² Marine Robert, « La France, pays phare pour le cirque », *Les Échos*, 22 août 2018, <https://www.lesechos.fr/industrie-services/services-conseils/la-france-pays-phare-pour-le-cirque-137121#:~:text=Selon%20l'association%20HorsLesMurs%2C%20il,cette%20discipline%20et%20160%20festivals>.

³ Jean Digne (dir.), « Les chiffres clés des arts du cirque et des arts de la rue », *op. cit.* p. 4.

du nombre de compagnies qui font du cirque, entre celles qui jouent sans licence et celles qui ne sont pas sous la catégorie « cirque ». S'ils comptabilisent 430 compagnies de cirque (dont 145-150 sont des compagnies de cirque de tradition), ils remarquent aussi que certaines compagnies de cirque (par exemple le Collectif Petit Travers, compagnie emblématique de jonglage) s'inscrivent dans la catégorie « danse », « pluridisciplinaire » ou encore « sans genre dominant », notamment pour des raisons d'institutions et de financement. Comment donc déterminer le nombre de compagnies de cirque, si certaines ne souhaitent pas être catégorisées à travers le cirque comme genre dominant ? D'autre part, la réforme des licences d'entrepreneur du spectacle de 2019 propose un formulaire en ligne pour obtenir sa licence, qui ne demande plus le genre dominant de la compagnie. Comment donc comptabiliser les compagnies via leur art si la base de données que représente la liste des licences ne traite plus cette donnée¹ ? De nouveaux outils sont donc en cours de construction (comme la nouvelle base de données SIBIL), cependant l'arrêt de la vie culturelle en 2020 à la suite de la crise sanitaire ralentit la mise en place de ces nouveaux outils.

Toutefois, en comparant les données récoltées par Artcena et le Syndicat de cirque de création, on estime entre 500 et 600 le nombre de compagnie et artistes de cirque en France en 2019, dont 110 compagnies avec des structures en itinérance. Une estimation qui suivrait la courbe d'augmentation identifiée par HorsLesMurs depuis 1990. En 2011, on recensait 3 830 compagnies de spectacle vivant actives², le cirque représentait donc 11,7% de ces compagnies. On suppose donc que les compagnies et artistes de cirque représentent aujourd'hui autour de 15% des compagnies de spectacle vivant. Une part qui reste minoritaire, mais pas anecdotique, dans le paysage culturel français.

La moyenne de spectacles de cirque programmés dans les scènes nationales correspond donc relativement à la part que représente le cirque dans le paysage des compagnies françaises. Cependant il faut relativiser cette moyenne (15% de spectacles de cirque programmés par les scènes nationales) en rappelant que le cirque est encore largement

¹ Rappelons tout de même que ce problème est récurrent dans les observations depuis qu'elles existent (la première datant de 1992). Philippe Goudard soulevait déjà cette difficulté : « La variété des ouvrages rend leur classification thématique aussi délicate que le tri des formes et esthétiques du cirque dont les tentatives périodiques de typologie (Strehly, Thétard, Rémy, Hotier...) mettent surtout en évidence que le cirque, art de l'instabilité, échappe sans cesse à l'observateur et aux catalogues », *Le cirque entre l'élan et la chute : une esthétique du risque*, Espaces34, 2010, p. 75.

² Daniel Urrutiaguer et Philippe Henry (dir.), « Territoires et ressources des compagnies en France », rapport pour le Département des études, de la prospective et des statistiques, Ministère de la Culture et de la Communication, Octobre 2011, p. 19, http://www.artfactories.net/IMG/pdf/Compagnies_RapportFinal_nov2011.pdf.

ignoré : 51% des 63 scènes nationales que nous avons observées proposent moins de 10% de spectacles de cirque dans leur programmation de la saison 2020-2021. Par ailleurs, selon les premières observations de l'étude d'Artcena, « en 2019, le cirque représente 6% de l'ensemble de spectacles diffusés et 7% des représentations, loin derrière le théâtre (respectivement 54% et 66%) et la danse (respectivement 19% et 14%) ». Le marché du cirque contemporain repose donc majoritairement sur les scènes dédiées au cirque, puisqu'il est peu programmé au regard de l'ensemble des structures de diffusion. Malgré le fait que le cirque s'inscrive désormais dans une programmation saisonnière, et plus uniquement estivale¹, les temps forts de programmation de cirque restent les festivals (33% de la programmation selon les chiffres actuels d'Artcena). Nous avons pu en compter une cinquantaine dédiés au cirque (magie et clown inclus), ou ouverts au cirque grâce à leur programmation arts de la rue notamment. Si tous ces festivals ne sont pas membres du réseau de Territoires de cirque, on constate tout de même que les festivals de cirque majeurs dans le paysage culturel français font partie de ce réseau. Le marché du cirque contemporain français se partage donc entre une cinquantaine de structures culturelles investies dans une programmation cirque, saisonnière et/ou festivalière.

Mais le champ du cirque contemporain s'accompagne aussi d'institutions telles que les écoles professionnelles et les structures destinées à la promotion et à l'émergence du cirque. On a déjà évoqué la place du CNAC, en tant que pôle de formation et de ressources, dans ce paysage institutionnel, et on ne parlera ici que des trois écoles supérieures en France : celle du CNAC, l'Académie Fratellini, et l'ESAC-TO (École Supérieure des Arts du Cirque de Toulouse, héritée de l'école du Lido). Ces écoles délivrent un diplôme d'État, appelé depuis 2015 le DNSP-AC (Diplôme national supérieur professionnel d'artiste de cirque), qui valide un cursus de trois années d'études, équivalentes à une licence. Ajoutons la nouvelle particularité du CNAC qui permet à ses élèves de l'école supérieure (depuis 2020) de suivre et obtenir une double licence en Arts du spectacle et en STAPS (sciences et techniques des activités physiques et sportives) délivrée par l'université de Reims-Champagne-Ardenne (URCA), en parallèle de leur DNSP-AC. Avec ce dernier – représentant la validation étatique de la formation artistique – les artistes sortant de ces formations ont une certaine visibilité et

¹ Parmi les premiers constats d'Artcena, on note que « la diffusion du cirque connaît une saisonnalité différente de celle des autres genres : les derniers mois de l'année sont en effet une période de programmation de spectacles de cirque plus intense que pour l'ensemble des secteurs. En revanche, on n'observe pas de pic de programmation en été comme pour l'ensemble des genres, qui marque l'augmentation des festivals estivaux. »

jouissent de la réputation de leurs écoles, chacune ayant une certaine image de contemporanéité du cirque. Elles représentent aussi la nouveauté et l'innovation de nouvelles générations d'artistes français sur le plan international, face à d'autres écoles supérieures, comme l'ESAC (École supérieure des arts du cirque) de Bruxelles, ou l'école de Tilburg aux Pays-Bas, qui font partie de la FEDEC (la Fédération européenne des écoles de cirque, créée en 1998).

Dans ce paysage institutionnel, il faut aussi revenir sur la place d'Artcena, plateforme héritière de HorsLesMurs. Né de l'alliance en 2016 du Centre national du Théâtre et d'HorsLesMurs, Artcena est le centre national des arts du cirque, de la rue et du théâtre, et permet avec son portail numérique un partage des fonds, un accompagnement professionnel, et le développement du cirque, des arts de la rue et du théâtre. Ce développement se tourne aussi vers l'international, puisque Artcena coordonne le réseau européen Circostrada, créé en 2003. La reconnaissance du cirque comme art du spectacle au niveau européen s'accompagne également du label CircusNext. Programme créé en 2001 en France sous le nom de Jeunes Talents Cirque pour valoriser des artistes émergents et les accompagner dans la création de nouvelles formes, il s'est ensuite élargi au niveau européen en 2011 sous le nom de CircusNext. Valorisant l'idée d'auteur de cirque et la singularité créatrice, la plateforme est parvenue à s'imposer, recevant même des fonds de la Commission Européenne en 2009, pour devenir l'espace de tremplin des nouveaux artistes de la scène (ou de la piste) européenne du cirque contemporain. Mais cette idée d'auctorialité du cirque n'est pas propre à CircusNext. La Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD), société civile créée par Beaumarchais en 1777 pour défendre les droits des auteurs, a commencé à valoriser les artistes de cirque inscrits comme auteurs (la chose n'était pas nouvelle), sous l'impulsion de Philippe Goudard, administrateur délégué pour le cirque entre 2001 et 2006, puis entre 2012 et 2015, suivi par Guy Carrara (2006-2009) et Jérôme Thomas (2009-2012 puis 2015-2018) et Jani Nuutinen (2018). Ainsi, à la remise des prix annuelle de la SACD s'ajoute en 2002 le Prix des arts du cirque (devenu Prix Cirque en 2018 après une réforme statutaire et surtout sémantique) ; en 2005, les dispositifs « Numéros neufs » avec La Villette et « Films de cirque » avec le CNAC sont mis en place ; puis en 2014 le dispositif de soutien à la recherche¹ et à la création « Processus Cirque » est initié, en partenariat avec l'Académie

¹ Il s'agit à l'origine d'un dispositif pour favoriser la rencontre entre scientifiques et auteurs de cirque. Ce dispositif a élargi la question de la recherche à la recherche artistique, qui est devenu centre de « Processus Cirque ».

Fratellini. Un projet proche de celui de CircusNext donc, qui valorise la nouveauté créatrice et qui plaide pour la reconnaissance des artistes de cirque comme auteurs.

Relation entre pratiques et discours.

Question initiale

Le cirque contemporain, qui fleurit depuis 20 ans dans le paysage culturel français, s'appuie donc sur un champ institutionnel qui se développe autour de la question de la formation, de l'émergence et de la nouveauté. Or ces trois pôles, sous le regard et l'égide du champ institutionnel, se construisent un nouveau vocabulaire pour entrer dans les critères en vigueur par et pour les autres arts. Puisque le cirque est revendiqué comme art à part entière, avec ses spécificités et son langage propre, alors des termes comme « auteur » ou « autrice¹ », « écriture » et « dramaturgie » lui sont appliqués pour pouvoir rendre compte de ces particularités. Pour illustrer cela, cette thèse fait le constat que le mot dramaturgie serait le nouveau mot en cours pour parler d'« écriture » de cirque. La dramaturgie serait alors le mot pour désigner la composition scénique propre au cirque, comme on parle de mise en scène au théâtre, de chorégraphie en danse et de composition en musique.

Quelle(s) identité(s) et quelle(s) pratique(s) pour qualifier le cirque contemporain ?

Cependant, ce constat pose un problème : tout d'abord, parler de dramaturgie pour parler de la composition spécifique au cirque réduit le terme dramaturgie à un seul art, alors qu'il est utilisé dans tous les arts de la scène. De plus, c'est un terme qui a été employé et développé dans le langage théâtral, or les artistes de cirque contemporain incitent justement à ne plus assujettir le cirque au théâtre (tant en termes de création artistique que de reconnaissance sociale et institutionnelle). De ce constat problématique en découle un autre :

¹ Bien consciente de pouvoir utiliser l'écriture inclusive, nous avons pourtant choisi de ne pas le faire pour une lecture plus fluide tout au long de ce manuscrit.

le cirque s'est toujours alimenté de ce qui l'entoure, notamment en termes de vocabulaire, donc il n'a pas de vocabulaire spécifique officiel (même pour les figures techniques de chaque discipline, le vocabulaire peut changer). On en arrive alors à se demander comment définir le cirque, s'il n'a ni vocabulaire spécifique, et si ses formes sont en constant renouvellement. Si c'est la nouveauté qui prime, comment définir un art qui ne cesse de se réinventer ? Comment le distinguer des autres arts, s'il puise dans chacun d'eux pour se redéfinir à chaque nouvelle création ? On aurait pu le définir comme l'art du corps, mais cette tentative ne le distingue pas de la danse ; c'eût pu être l'art de l'exploit ou du risque, mais le Nouveau cirque ayant rompu parfois avec la prouesse pour se centrer sur une pratique artistique sans surenchère technique (voire en dépit d'une exigence technique), cette définition ne peut rendre hommage à la complexité et la richesse des formes actuelles.

Dans l'expression « champ du cirque contemporain français », le mot cirque est finalement le plus problématique à définir. La définition de Philippe Goudard du cirque comme « art du déséquilibre » semble être celle qui exclut le moins de propositions circassiennes. On peut l'identifier dans des lignes grossières, à travers l'imaginaire qu'il invoque ou en creux, en déterminant ce qu'il n'est pas, mais on constate que chaque tentative de définition précise peut se retrouver contrée par un artiste faisant une proposition circassienne qui n'entre pas dans cette définition¹. Si l'on essaie de déterminer les principales caractéristiques de cet art pluriel, on pense à l'espace de représentations, aux corps en mouvements, mais surtout à la diversité des œuvres qui complexifie toute définition de style, de mode par un qualificatif qui identifierait l'identité du courant du cirque contemporain. Qu'est-ce que le cirque contemporain, si on ne peut plus le définir par ses caractéristiques classiques (les numéros, le chapiteau, le dressage d'animaux, etc.) ? Ou plus précisément, comment définir un art aussi pluridisciplinaire ? Car il faut aussi se rappeler que l'acrobatie par exemple n'est pas une pratique uniquement de cirque : on la retrouve aussi en sport et dans des pratiques de loisirs. Qu'en est-il alors de la spécificité du cirque ? Et quels sont les outils de langage mis en place par ses acteurs pour se définir et se reconnaître ? Comment donc les artistes de cirque contemporain parlent-ils de leur art et le définissent-ils, et ces discours correspondent-ils à la réalité de leurs pratiques ?

¹ On se rappelle ici les mots de Philippe Goudard : « le cirque échappe *in fine* à toute approche qui l'installerait dans des limites ou voudrait le dévoiler tout à fait », *Le Cirque entre l'élan et la chute : une esthétique du risque*, op. cit., p. 14-15.

Questions de légitimité.

L'hypothèse de départ est que le cirque contemporain français peut être défini par les discours produits dans un rapport aux institutions culturelles, autant que par les formes produites. En effet, le terme de dramaturgie n'apparaît-il pas surtout dans les discours informels et dans les discours à destination des professionnels du spectacle ? La relation entre discours et pratique semble floue autour de ce terme. Nous faisons donc l'hypothèse que les manières de décrire, pour le public, les spectacles par les artistes mêmes peuvent révéler des constantes, permettant peut-être d'identifier une particularité propre au cirque contemporain.

Nous faisons aussi l'hypothèse que ces discours peuvent soulever des éléments récurrents qui nous permettraient d'apporter une définition plus complète du cirque, quels que soient les courants artistiques. Le cirque serait alors marqué par une batterie de référents communs avec lesquels chacun compose et qui offrent des potentialités de lectures théoriques et symboliques. L'identification de ces référents permettrait de parler de cirque à travers des références élaborées avec précision. Or la capacité d'avoir un discours intellectuel sur le cirque permet de légitimer cet art dans sa reconnaissance par la culture savante et institutionnalisée. Et il nous semble que c'est tout l'enjeu du cirque contemporain : l'utilisation d'un vocabulaire technique et théorique d'arts du spectacle déjà reconnus (théâtre, danse, etc.) pourrait participer à l'élan de reconnaissance du cirque contemporain au sein d'une culture légitime.

Méthodologie de l'enquête.

Imaginer une thèse. Organisation personnelle.

Cette recherche se veut être en lien avec le discours des artistes, pour faire écho aux questionnements et problématiques liées à leurs pratiques. Notre démarche se situe aussi dans la lignée des sociologues du cirque (même si nos études ne portent pas sur le champ de la sociologie) dans l'idée d'apporter une image quantifiée du cirque, malgré sa diversité ; ou plutôt pour démontrer cette diversité et son unité propre au courant actuel. Dans cette volonté

d'inscrire le cirque dans la recherche universitaire, nous ne nous sommes donc pas retrouvée aussi seule que ce que nous imaginions au début, bien que les recherches sur les productions circassiennes se développant depuis les années 1970 restent encore peu nombreuses.

Le questionnement originel était de comprendre ce que « dramaturgie » veut dire pour les artistes de cirque en France. Pourquoi ce mot en particulier est-il utilisé alors que, dans son acception théâtrale, il désigne une relation au texte ? À travers cette question, il s'agissait aussi de questionner une possible forme de dramaturgie propre au cirque. Mais pour interroger la spécificité dramaturgique du cirque, il nous fallait aussi nous intéresser à la spécificité du cirque en tant qu'art du spectacle.

Notre recherche autour des questions de dramaturgie, d'écriture et de la particularité du cirque comme produit artistique s'est donc inscrite dans des travaux tant artistiques que théoriques.

Ce travail doctoral suit la lignée de travaux comme ceux de Marion Guyez et Philippe Goudard qui questionnent leur art à travers leurs pratiques et leur position de chercheurs. Nous faisons aussi par exemple référence à des travaux très récents comme le séminaire *Quand le cirque se raconte : paroles et voix plurielles du cirque. Mémoires, histoires, archives*¹ qui arrive à la fin de ces presque quatre ans de thèse. Ce séminaire met en valeur des paroles d'artistes en leur laissant l'espace de raconter leur relation à la parole et au texte, à la mémoire et à la trace, posant aussi la question de la dramaturgie. Ce séminaire résonne avec notre travail, montrant que la problématique explorée dans cette thèse n'est pas un questionnement isolé et qu'il s'inscrit dans des préoccupations bien présentes dans le milieu des artistes, et chercheurs et chercheuses de cirque.

Dans l'idée de travailler sur des préoccupations actuelles des artistes de cirque, nous avons besoin de reconnecter avec ce qu'il se passait sur le terrain. Après trois ans de classes préparatoires aux grandes écoles et deux ans de master de recherche, un constat (ou une impression ?) de déconnexion entre théories et pratiques dans les études théâtrales rendait la nécessité d'une relation au terrain plus qu'essentielle pour notre démarche. Nous avons donc préféré ne pas faire de demande de contrat doctoral pour garder une liberté totale sur nos déplacements et les projets à venir pour construire notre terrain d'étude. L'envie d'enseigner

¹ Séminaire organisé par l'UMR Litt&Arts - Université Grenoble Alpes et la chaire ICiMa, Centre national des arts du cirque. Première séance « *Tous les vents qui traversent le corps et la tête* » : *Paroles et écritures du cirque*, les 4 et 5 février 2021.

est arrivée au bout de deux ans de lectures et de recherches de terrain, dont on peut suivre les péripéties sur la carte ci-contre.



Illustration 2. Carte des villes et festivals parcourus durant la thèse, entre 2017 et 2020 en France.

Pendant ces deux premières années de recherche de terrain (entre septembre 2017 et septembre 2019), nous avons pu voir une majorité (80%) des spectacles du corpus (22 en 2017, 70 en 2018, 56 en 2019 et 6 en 2020). Mais il a fallu imaginer de nombreuses façons de se déplacer partout en France tout en étant économe et efficace, étant donné une situation financière totalement dépendante. Nous avons donc fait trois stages rémunérés : avec la compagnie Akoreacro en tant qu'assistante à la mise en scène pour la création du spectacle *Dans ton cœur* sorti en 2018¹, avec La Brèche, pôle national cirque de Cherbourg, en tant que

¹ *Dans ton cœur*, Akoreacro et Pierre Guillois, 2018, <https://www.akoreacro.com/dans-ton-coeur/>.

chargée de l'accueil des artistes pour l'édition 2018 du festival Spring, et enfin avec le pôle national cirque de la Verrerie d'Alès, en tant que chargée de production pour les festivals InCIRCus et Occitanie fait son cirque en Avignon 2019. Nous nous sommes également portée volontaire pour les éditions 2017, 2018 et 2019 du festival Circa, en 2018 au festival d'Alba, de Chalon dans la Rue, puis aux Jour(s) et Nuit(s) de cirque, et en 2019 au festival Pisteurs d'Étoiles¹. Toutes ces expériences étaient destinées à alimenter notre parcours de spectatrice et à nous intégrer dans le réseau du cirque contemporain.

Corpus d'étude

Pour tenter de répondre à toutes ces questions et vérifier nos hypothèses nous nous sommes donc attachée à construire notre corpus d'étude en nous appuyant sur un large panorama de spectacles de cirque contemporain. Nous avons fait le choix de composer notre corpus de tous les spectacles de cirque que nous verrions à partir de juillet 2017. Ce choix de date permettait de répondre à l'adjectif contemporain de notre sujet d'étude en termes de temporalité. Et pour y répondre en des termes artistiques, nous avons fait le choix de ne voir que des spectacles programmés dans des structures culturelles publiques, à deux exceptions près². Parmi toute la programmation des spectacles de cirque proposée en France dans les structures publiques, nous avons choisi de ne prendre en compte que ceux dont nous ferions l'expérience. Pouvoir compter sur notre expérience a également permis de faire une étude typologique de ces spectacles en nous appuyant sur notre mémoire de spectatrice, ainsi que sur les dossiers des spectacles en cas de doute.

Cela impliquait donc de voir un certain nombre de spectacles et de se déplacer pour varier les lieux de programmations³. Nous avons donc pu voir 154 spectacles entre juillet 2017 et novembre 2020⁴ – l'objectif initial était de proposer une analyse sur un échantillon de 200 spectacles. Cependant l'année 2020 n'a pas été très propice au monde du spectacle, la

¹ On peut retrouver en Index (p. 469) la liste des festivals auxquels nous avons assisté, avec leurs histoires résumées et le lien de leurs sites respectifs.

² *Speakeasy* de la Rat Pack Compagnie, mais qui a par ailleurs été programmé lors du festival Spring portés par la plateforme des deux Pôles Cirque en Normandie ; et les éditions du Festival mondial du cirque de demain, qui ne seront pas compatibles dans les analyses qui suivent, faute de matériaux textuels correspondants au corpus.

³ Malgré notre volonté de varier les lieux de programmation, nous avons été une fidèle spectatrice du festival Circa, proche de notre lieu de résidence et avec une programmation très riche.

⁴ Voir la liste de tous les spectacles de cirque vus en Annexe 1 : Liste des spectacles de cirque contemporains vus, p. 379.

pandémie obligeant à l'arrêt des activités culturelles notamment. Nous avons donc vu des spectacles aux éditions 2017, 2018, 2019 et 2020 du festival Circa à Auch ; en 2017 et 2018 au festival Alba la Romaine en Ardèche ; en 2018 nous avons aussi été au festival Spring en Normandie, Vivacité à Sotteville-lès-Rouen, à Chalon dans la Rue à Chalon-sur-Saône, au festival Letni Letna de Prague, au festival Arto à Ramonville Sainte Agne), à Jour(s) et Nuit(s) de Cirque situé à Aix-en-Provence, à l'Européenne des Cirques à Toulouse, et aux Temps de Cirque (TdC) dans l'Aude à Cenne-Monestiés. En 2019, nous avons pu profiter de la Biennale des Arts du Cirque (BIAC) à Marseille, des Créatrices à Toulouse, du festival Pisteurs d'étoiles à Obernai, du temps InCIRCus à Alès, de l'espace Occitanie fait son cirque à Avignon (OFSCEA), et du Festival d'Avignon en lui-même. Et enfin, outre ces temps de festivals, nous avons pu découvrir des spectacles en saison, grâce à la programmation toulousaine de la Grainerie, du Théâtre des Mazades et du Théâtre de la Cité, de la programmation parisienne au Théâtre du Montfort, au CentQuatre, au Palais des Glaces et au Cirque Phenix, ainsi que ponctuellement de la programmation lyonnaise aux Subsistances, chalonaise avec le Palc, et de la programmation municipale de Villesèquelande.

Pour questionner les discours des artistes sur leurs spectacles, nous avons récolté 129 dossiers de diffusion (aussi appelés dossier de création, ou dossier de production), que ce soit en faisant la demande auprès des compagnies, ou en les trouvant sur les sites des compagnies à la disposition des internautes. Nous avons également pu rassembler 133 textes décrivant chacun des spectacles dans les programmes de festival ou de saison, et 107 feuilles de salle¹. Et afin de compléter ces discours sur le cirque, nous avons voulu aussi prendre en compte les temps de paroles offerts aux artistes de cirque sur Artcena et sur France Culture². Par ailleurs, nous avons pris le temps d'interroger d'autres artistes que ceux entendus sur ces médias : Airelle Caen (membre co-fondatrice de la compagnie XY), Jérôme Thomas (compagnie ARMO, deux fois administrateur délégué des Arts du Cirque à la SACD), Raphaëlle Boitel (compagnie L'Oubliée, metteuse en scène et chorégraphe), Philippe Vande Weghe (compagnie Les Argonautes, directeur de l'ESAC de Bruxelles entre 2019 et 2020), Samuel Mathieu (compagnie Samuel Mathieu, chorégraphe), Guillaume Clayssen (compagnie Les Attentifs, metteur en scène). La transcription de leurs interviews est disponible en annexe 2.

¹ Le détail de ces textes est expliqué en Annexe 2 : Étude terminologique sur les spectacles, p. 384.

² La liste des entretiens écoutés est détaillée en Annexe 3 : Discours sur le cirque, p. 393.

On regroupe donc au total 30 entretiens d'artistes et de textes de chercheurs sur le cirque pour interroger les discours sur le cirque au regard des spectacles que nous avons pu voir.

Et puisque ce corpus s'inscrit dans un champ institutionnel, nous avons voulu interroger l'impact de ces institutions culturelles sur les discours. Nous avons questionné la possible empreinte de l'école supérieure du CNAC sur la production circassienne en regardant les teasers des spectacles de sortie de chaque promotion depuis 1989, ainsi que sur les dossiers de présentation disponibles de ces spectacles, soit tous ceux depuis 2009¹. Nous nous sommes également intéressée à l'impact d'Artcena sur la manière de présenter les projets de créations à travers l'examen des livrets des temps de présentation de projets portés par la plateforme, notamment ceux des quatre éditions du festival Circa auxquelles nous avons pu participer². Enfin, nous avons voulu examiner le profil des lauréats de la plateforme CircusNext, pour voir si des profils types de compagnies ou de spectacles étaient repérables. Nous avons donc travaillé à partir des textes de présentation des compagnies proposés par la plateforme elle-même³.

L'ensemble de ce corpus d'étude vise donc à mettre en relation les discours et les pratiques de cirque contemporain, afin de faire apparaître les concordances et les dissonances entre les deux, mais aussi pouvoir mettre en lumière un courant artistique propre à la programmation actuelle de cirque contemporain.

Méthodologie de travail

Les méthodologies d'enquête face à tous ces corpus d'étude ont dû être inventées et ajustées au fur et à mesure du travail, afin de proposer une approche rigoureuse de matériaux peu propices à une production de statistiques notamment. Parce que chaque étude de cas impose une méthodologie de travail adaptée, nous prendrons le temps de l'expliquer pour chacun des corpus au moment de son étude.

¹ Voir Annexe 4 : Étude sur les spectacles de sortie de l'école du CNAC, p. 434.

² Voir Annexe 6 : Étude des présentations de projets organisés par Artcena, p. 442.

³ Voir Annexe 5 : Étude des lauréats CircusNext, p. 439.

En première partie nous allons questionner les discours autour des spectacles de cirque contemporains. Le chapitre 1 s'interroge sur le vocabulaire utilisé par les artistes pour décrire leurs spectacles dans les feuilles de salle et dans les programmes de saison ou de festival. Le chapitre 2 propose une étude et une analyse similaire des termes utilisés, mais cette fois dans les dossiers de diffusion. À partir de médias différents, l'idée est de mettre en évidence les éléments de langage utilisés selon le public auquel s'adressent les artistes.

La deuxième partie se penche sur les discours sur le cirque. Le chapitre 3 questionne le vocabulaire utilisé pour parler de cirque en dehors de ces outils de communication, grâce à une analyse comparative des entretiens et interviews réalisés ou podcastés. Ce chapitre permet d'identifier les caractéristiques du cirque à travers le regard des artistes professionnels, et de les comparer aux termes utilisés par les chercheurs. Le chapitre 4 vient compléter cette étude des discours en observant l'utilisation du terme de dramaturgie, et en sondant l'importance de la figure de l'auteur dans le processus de légitimation du cirque aux yeux des institutions.

Dans une troisième partie, nous avons voulu questionner les pratiques du cirque contemporain en France, pour comprendre quelle réalité les discours avaient sur la pratique. Nous avons d'abord interrogé dans le chapitre 5 l'impact des institutions culturelles sur les formes de spectacle. Les trois études de cas (sur le CNAC, sur Artcena et sur CircusNext) permettent de mettre en évidence les formes valorisées par ces institutions. Pour questionner cette hypothèse de formes valorisées par les institutions, nous avons fait, dans le chapitre 6, une tentative de typologie du corpus des spectacles que nous avons vus à partir de critères artistiques et techniques. Cette troisième partie s'articule donc autour de l'analyse des pratiques dans le cirque contemporain français, notamment dans la relation aux institutions.

Enfin, en quatrième partie, nous avons voulu travailler sur la puissance symbolique du cirque, afin de comprendre son effet auprès du public dit populaire. Pour le chapitre 7, nous avons donc pu faire des parallèles avec des théories, comme celles d'Artaud, Nietzsche ou encore Aristote ; et nous avons travaillé sur les symboles récurrents des corps de cirque. Et enfin, dans un dernier chapitre, nous avons questionné la puissance poétique du cirque à travers son histoire pour comprendre quel regard sur l'humain il offre. Cette dernière partie

observe donc les potentiels théoriques et symboliques du cirque pour comprendre comment et de quoi nous parle cet art dit populaire et en manque de reconnaissance légitimante.

PARTIE I. Éléments de langage des artistes de cirque contemporain en France.

« S'il est de manière générale malaisé de définir les contours d'un secteur artistique, la production de données statistiques s'avère encore plus difficile pour le cirque, en raison notamment du caractère itinérant des entreprises, mais aussi des difficultés à définir les critères pertinents pour décrire un secteur en pleine recomposition¹. »

Marine Cordier, « Le cirque contemporain entre rationalisation et quête d'autonomie »

Malgré le constat de Marine Cordier, l'objectif de cette première partie est de présenter des statistiques sur les discours produits dans le secteur artistique du cirque, avec l'étude des éléments de langage qui en ressort.

Nous parlons d'éléments de langage au sens où l'entend Caroline Ollivier-Yaniv, c'est-à-dire « des formulations qui font sens pour différents groupes d'acteurs du champ politique et du champ médiatique² », et plus précisément ici dans le champ de la communication. En effet, le corpus de notre enquête s'appuie sur des outils de communication autour des spectacles vus. Ce sont ces « "éléments de langage", "formules" et "petites phrases" [qui] servent à désigner des énoncés aux propriétés linguistiques et stylistiques relativement vagues, [...] dont la fabrication vise à rendre le discours accessible au plus grand nombre³ » qui vont nous intéresser pour comprendre comment les artistes décrivent le cirque aujourd'hui auprès du public et des institutions. Qu'est-ce qui relève du vocabulaire du cirque ? Qu'est-ce qui relève de l'élément de langage, au sens d'« énoncé préfabriqué⁴ » pour les institutions culturelles ?

¹ Marine Cordier, « Le cirque contemporain entre rationalisation et quête d'autonomie », in *Sociétés contemporaines* n°66, Presses de Sciences Po, 2007, p. 39, consulté le 23/10/2020 <https://www.cairn.info/revue-societes-contemporaines-2007-2-page-37.htm>.

² Caroline Ollivier-Yaniv, « Les "petites phrases" et "éléments de langage". Des catégories en tension ou l'impossible contrôle de la parole par les spécialistes de la communication », *Communication & langages*, 2011/2 (N° 168), p. 57-68. Consulté le 26/11/2020 : <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2011-2-page-57.htm>.

³ *Ibidem*.

⁴ Alain Polguère, *À propos des éléments de langage*, The Languages of Politics / La politique et ses langages – Volume 2, Cambridge Scholars Publishing, p. 47-65, 2016.

Nous nous sommes d'abord intéressée aux discours des artistes, principaux producteurs de discours sur le cirque contemporain comme secteur artistique. Ils sont intermittents du spectacle, pour la plupart programmés par des PNC (puisque notre parcours de spectatrice est principalement tourné vers des temps de programmation du type festival organisé par des PNC), donc intégrés dans les secteurs économique et institutionnel du cirque contemporain.

Quels sont donc les mots utilisés par ces artistes pour caractériser le cirque aujourd'hui dans le circuit de distribution publique du spectacle vivant ? Quels sont les éléments de langage qui reviennent dans les différents médias qui sont à notre portée (feuilles de salle, programmes de festival ou de saison, dossiers de production et/ou de diffusion, et entretiens) ?

Cette première partie s'axe sur les discours des artistes au sujet de leurs spectacles et sur leur pratique professionnelle de cirque. Comment décrit-on cet art dans le circuit de distribution publique du spectacle vivant ?

Notre méthode d'enquête s'est faite à travers des analyses statistiques des termes utilisés pour décrire les spectacles. Pour faire les analyses statistiques, nous nous sommes appuyée sur les feuilles de salle de spectacles et les programmes de festivals ou de saison que nous avons pu récupérer au fil de notre expérience de spectatrice¹ depuis septembre 2017. Les feuilles de salle sont des documents proposés au grand public lors de son entrée en salle, pour lui exposer à la fois le spectacle qu'il va voir, et pour présenter la compagnie et/ou l'artiste porteur du projet. Les textes sont donc des écrits produits par les artistes pour détailler leur projet artistique, à la demande des structures qui publient les feuilles de salle. Ces outils de communication sont facultatifs ; tous les festivals ne proposent pas de feuilles de salle, mais nous avons pu en réunir un certain nombre². Les programmes de festival ou de saison sont des plaquettes à destination du public pour présenter l'ensemble des spectacles programmés pour l'occasion. Les textes présentant chaque spectacle sont donc courts et succincts pour produire un document imprimé.

¹ Pour la liste complète des spectacles, voir Annexe 1 : Liste des spectacles de cirque contemporains vus, p. 379.

² Détail des feuilles de salle et exemplaire en Annexe 2 : Étude terminologique sur les spectacles, p. 384.

Nous avons également collecté les dossiers artistiques (de production et/ou diffusion) des spectacles vus depuis le début de l'enquête. Ces dossiers sont des documents numériques non diffusés auprès du public. Ils sont écrits et pensés par les artistes pour s'adresser aux responsables des institutions culturelles pour les convaincre d'accompagner et/ou de diffuser le spectacle. Puisque nous nous appuyons sur un corpus de spectacles auxquels nous avons assisté, on peut considérer que les documents étudiés sont donc des dossiers de diffusion (les dossiers de production présentant plutôt les projets de création à venir).

Le premier chapitre de cette enquête (Chapitre 1. Feuilles de salle et programmes de festivals, les médias destinés au public.) s'intéressera donc aux études des feuilles de salle et programmes, et le Chapitre 2. Dossiers artistiques, ou comment les artistes s'adressent aux institutions culturelles.) aux dossiers artistiques. Chacun des corpus ayant pour fonction de parler précisément de spectacles vus durant cette thèse, les deux seront mis en parallèle pour analyser les différences de langage selon le public à qui est destiné chaque média.

Dans cette première partie, nous allons essayer d'identifier des éléments de langage dans les discours écrits des artistes, à destination du public comme à destination des institutions culturelles qui les programment. Les feuilles de salle et les textes décrivant les spectacles dans les programmes de saison ou de festival, ainsi que les dossiers de diffusion de ces spectacles forment le corpus qui nous semble idéal à étudier. L'analyse terminologique d'un échantillon de ce type de corpus peut permettre de mettre en évidence le jeu entre les discours destinés au public, basés sur un certain imaginaire du cirque, et la redéfinition identitaire du cirque d'aujourd'hui par les artistes, à travers les discours sur leurs pratiques diverses.

L'objectif de l'étude est donc de mettre en évidence les termes les plus utilisés d'une part pour décrire le spectacle auprès du grand public, et d'autre part pour le présenter auprès de ceux qu'ils nomment « les professionnels », potentiels acheteurs de ce spectacle. On distingue « grand public » et « professionnels » en reprenant l'idée des « quatre cercles de la reconnaissance de l'art » sur lesquels s'appuient Nathalie Heinich et Roberta Shapiro dans

leur enquête sur l'artification des pratiques artistiques¹. Comme l'expliquent ces deux sociologues, le « grand public » représente le quatrième cercle des « quatre cercles de la reconnaissance de l'art », après les artistes, les acheteurs/amateurs, les critiques et spécialistes, définis par Alan Bowness². Outre la comparaison de la terminologie de ces deux corpus, l'objectif est également de comprendre, voire de déterminer une identité caractéristique du cirque à travers la manière dont les artistes s'expriment sur leur art.

¹ Nathalie Heinich et Roberta Shapiro, postface « Quand y a-t-il artification ? », *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, coll. Cas de figure, 2012, p. 288-290.

² Alan Bowness, *The Conditions of Success. How the Modern Artist Rises to Fame*, Londres, Thames and Hudson, 1989.

Chapitre 1. Feuilles de salle et programmes de festivals, les médias destinés au public.

La première étude de ce chapitre s'intéresse aux feuilles de salle et aux programmes pour déterminer les éléments de langage qu'utilisent les artistes pour s'adresser au grand public. Nous présenterons en premier lieu les textes étudiés (1). Ensuite nous détaillerons les éléments de chaque tableau (2). Puis nous analyserons les données à disposition (3). Enfin nous discuterons les résultats de cette étude (4). Cette étude de pourcentages pouvant être ardue à traverser, nous prendrons soin de résumer nos conclusions à la fin de ce premier chapitre (5).

1. Présentation de l'étude : des chiffres et des mots

Le corpus de cette première étude regroupe donc deux types de textes : les feuilles de salle et les programmes de saison ou de festival. Dans les programmes de festival, nous n'avons pris en compte que les textes décrivant les spectacles auxquels nous avons pu assister depuis 2017 (voir p. 379). Lorsque nous n'avons pas eu accès au programme d'un festival ou d'un lieu, mais que la présentation du spectacle manquait apparaissait dans une autre programmation, alors nous avons pris en compte le texte de cet autre fascicule. Par exemple, nous n'avons pas eu accès au programme de la saison 2019 des Subsistances à Lyon lorsque nous avons assisté au spectacle *Instable* de Nicolas Fraiseau¹. Cependant il était également programmé au festival Circa la même année ; nous avons donc travaillé à partir du texte de ce programme.

Le corpus des programmes de festival se compose de 142 textes, que nous appellerons les courts textes de programmes. Nous les avons relevés dans les programmes des festivals Circa (éditions 2017, 2018 et 2019), Spring (2018) dans ses versions Cotentin et Normandie, Vivacité (2018), Alba-la-Romaine (2018), Chalon dans la Rue (2018), Arto (2018), la BIAC (2019), Pisteurs d'étoiles (2019), InCircus (2019), OFSCEA (2019), et le festival d'Avignon (2019) ; ainsi que dans les programmes de saison du Palc (2018-2019), de la Grainerie (2018-

¹ *Instable*, Nicolas Fraiseau, Les Hommes Penchés, 2018, <http://www.leshommespenches.com/instable>.

2019 et 2019-2020) et de la Verrerie avec Temps de Cirque dans l'Aude (2018). Nous comptons également les plaquettes de programmation toulousaines du Jour de la Danse (2019), du Théâtre de la Cité (2019-2020), et des Rencontres Ville et Handicap (2019), concernant chacune un spectacle. Les festivals représentent des temps forts de la programmation française en cirque, puisqu'ils sont presque tous organisés par des PNC : Circa est organisé par CIRCa, Spring par La Brèche et le Cirque Théâtre d'Elbeuf, Alba-le-Romaine par La Cascade, la BIAC par Archaos, InCircus et les Temps de Cirque par La Verrerie, et OFSCEA par La Verrerie, CIRCa et La Grainerie¹. Notons également que le Palc s'est vu depuis labellisé PCN en 2020 et que les festivals Vivacité, Chalon dans la rue et Arto sont également organisés par (ou avec, dans le cas d'Arto) des Centres Nationaux des Arts de la Rue et de l'Espace Public (L'Atelier 231 pour Vivacité, L'Abattoir pour Chalon dans la rue, et L'Usine qui accompagne la programmation du festival Arto). Ajoutons à cela le festival Pisteurs d'Étoiles, créé en 1995, et la programmation de la Grainerie, Fabrique des arts du cirque, au rayonnement régional important. Nous avons donc pu participer à des festivals portés par des institutions ayant un large rayonnement national.

Ce corpus de courts textes de programmes est mis en parallèle avec un autre corpus : celui des feuilles de salle. Les feuilles de salle proposent un contenu plus fourni en description de spectacle que les courts textes de programmes : elles contiennent un long texte de présentation du spectacle, un paragraphe biographique et le détail de l'équipe de création du spectacle². Pour alimenter ce corpus (initialement un peu pauvre par rapport au premier), le choix a été fait de s'appuyer sur l'ensemble de la programmation des trois éditions du festival Circa auxquelles nous avons assisté (2017, 2018, et 2019). Nous avons quatre-vingt-trois feuilles de salle du festival Circa, en plus des sept récupérées au festival Spring (2018), des trois de la BIAC (2019), des cinq de OFSCEA (2019), et des neuf autres récupérées à diverses occasions ponctuelles. Il y a donc un total de 107 feuilles de salle. Si nous avons pu avoir entre les mains deux formats différents de feuilles de salle d'un même spectacle, alors le format du festival Circa a été privilégié. Dans les feuilles de salle du festival Circa apparaît toujours un paragraphe biographique : nous avons choisi de ne pas traiter ce paragraphe dans le but de concentrer l'étude autour des discours sur les spectacles. Dans chacun des corpus (feuilles de salle et courts textes de programmes), chaque texte représente donc un spectacle.

¹ On peut retrouver la carte de ces festivals en Annexe 1, p. 379, ainsi que l'index des festivals auxquels nous avons participé, p. 477.

² On peut en retrouver un exemple en Annexe 2.1., p. 384.

Cependant le corpus des spectacles étudiés n'est pas le même pour les feuilles de salle et pour les courts textes de programmes, même s'il y a des spectacles en commun.

La méthodologie de travail s'est construite en plusieurs temps. Tout d'abord, le recueil des textes (feuilles de salle et programmes de festival) s'est fait durant nos déplacements en festivals. Ensuite, la lecture a permis le repérage des termes les plus fréquents. Il est vite apparu nécessaire de distinguer différentes catégories pour mieux appréhender les termes repérés : nous avons donc trié ce repérage entre les termes qualifiant le type de spectacle, ceux désignant les artistes, et ceux décrivant les thématiques du spectacle.

Dans la première catégorie de mots, nous avons relevé « cirque », « acrobatie », « danse », « théâtre », « musique », « performance », « texte », « pièce », « spectacle », « parole », et plus tard nous avons ajouté les termes « jonglage », « clown », « magie », « dressage » pour mieux observer les outils linguistiques autour du cirque.

Dans la seconde catégorie, nous avons repéré les termes¹ « acrobate », « musicien », « circassien », « danseur », « acteur », « jeu », « de et avec », « créateur interprète », « œil extérieur », « collaboration », « metteur en scène » ou « en piste », « interprète », « avec », « artiste », « conception », « création », « réalisation », « par », « auteur », « dramaturge », « directeur artistique », « chorégraphe », « performeur ».

Dans la dernière catégorie, de nombreux termes nous sont apparus à la lecture, présentés ici dans un ordre indicatif : « équilibre » et « déséquilibre », « chute », « vertige », « vide », « collectif », « jeu », « rire », « vie », « risque », « mouvement », « poésie », « intimité », « joie », « instinct », « expérimental », « révolution », « cercle », « émerveillement », « onirique », « fragilité », « imaginaire », « corps », « virtuosité », « objets », « langage », « rituel », « résistance », « énergie », « rythme », « physique », « émotion », « défier », « envie », « espace », « singularité », « situations », « matière », « magique », « quotidien », « rencontre ».

De tous ces mots, nous avons fait un relevé manuel pour construire les chiffres présentés dans les pages qui suivent. Le relevé a été fait selon une méthodologie rigoureuse : chaque mot étudié a été identifié avec ses dérivés (adjectifs issus du même radical

¹ Bien que le relevé inclue les termes au féminin, nous avons choisi de rassembler les occurrences sous le terme masculin pour simplifier la lecture de cette partie.

morphologique par exemple) et ses possibles accords en genre et en nombre, pour observer la fréquence de l'utilisation de ce vocabulaire.

2. Résultats de l'étude : une grande diversité de termes employés

Les chiffres présentés dans les différents tableaux qui suivent représentent le pourcentage du nombre de textes (chaque texte représentant un spectacle) dans lesquels apparaissent les mots relevés, et non le nombre d'occurrences de ces mots. Les six tableaux sont répartis en trois catégories : les domaines disciplinaires et formes décrivant les spectacles, les fonctions et compétences des artistes énoncées dans les textes, et enfin les thèmes les plus récurrents dans les descriptions.

Nous détaillerons les éléments de chaque tableau pour préciser la méthodologie de recherche. Il s'agit ici de donner des clefs de compréhension pour lire les tableaux avec précision. Le lecteur doit pouvoir identifier l'ensemble des mots relevés dans chacune des catégories de chaque tableau.

1. Domaines disciplinaires des arts du spectacle et formes du spectacle

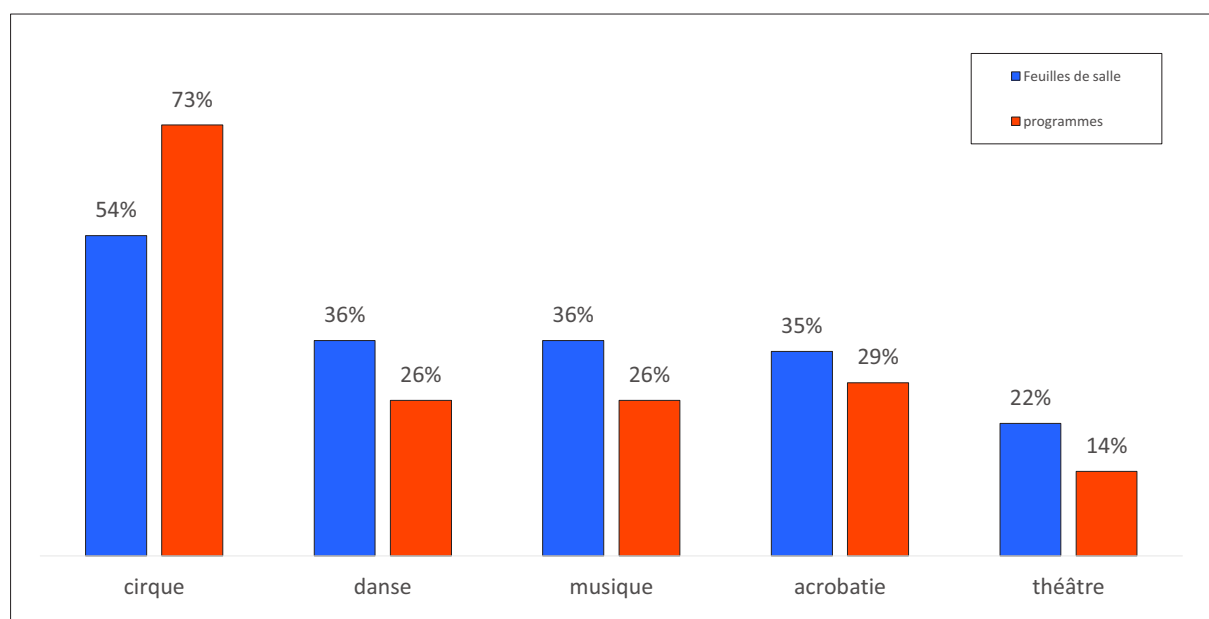


Tableau 1. Pourcentages de feuilles de salle et de programmes citant les termes de domaines disciplinaires des arts du spectacle.

Ce premier tableau (Tableau 1) des domaines disciplinaires des arts du spectacle cités dans feuilles de salle et les programmes s'intéresse donc à cinq termes, qui regroupent quatre arts du spectacle vivant – « cirque », « danse », « théâtre » et « musique » – et une catégorie disciplinaire du cirque – « acrobatie ».

La catégorie du mot « cirque » comprend l'adjectif « circassien », mais aussi toute énonciation claire et reconnaissable d'une discipline de cirque (ex. : le funambulisme).

La catégorie du mot « danse » regroupe tout terme du même champ lexical, comme le verbe conjugué « danser », ou encore les termes de « chorégraphie » ou « chorégraphique ».

La catégorie du mot « musique » retient l'adjectif « musical », mais aussi toute insistance sur le travail « sonore ».

La catégorie du mot « acrobatie » s'associe aussi à l'adjectif « acrobatique ».

Enfin la catégorie « théâtre » prend en compte l'adjectif « théâtral ».

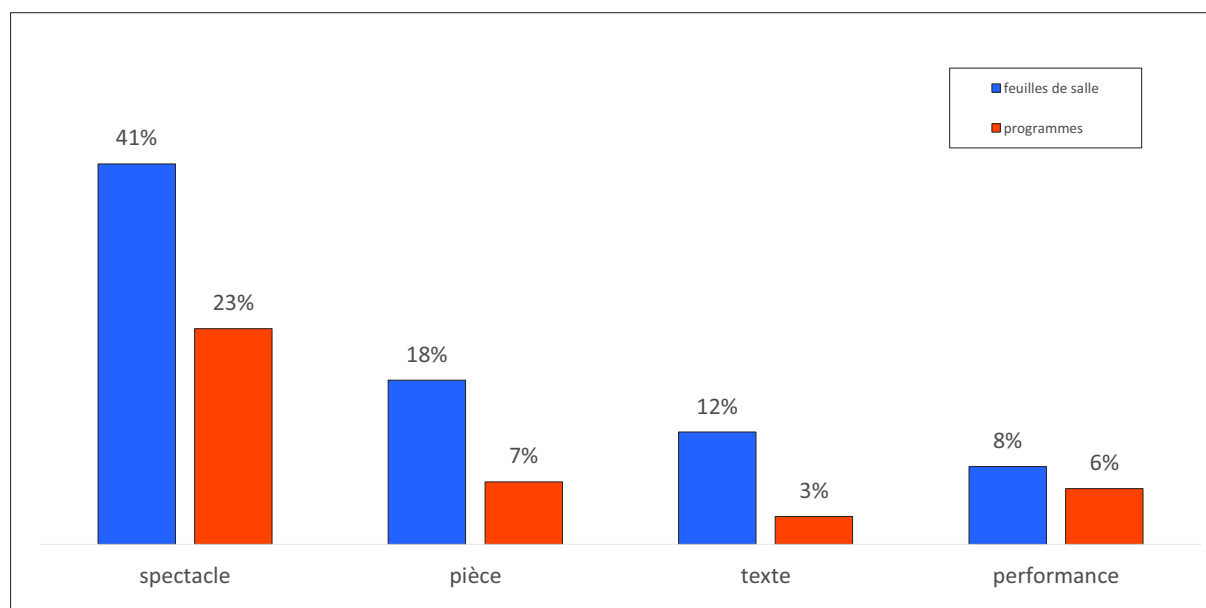


Tableau 2. Pourcentages de feuilles de salle et de programmes citant des termes décrivant le format de l'œuvre.

Dans ce second tableau (Tableau 2) s'intéressant aux formes décrivant l'œuvre dans les feuilles de salle et les programmes, nous avons relevé quatre termes – « performance », « texte », « pièce » et « spectacle ». Chacune de ces catégories se concentre sur le mot racine, à part pour le mot « performance » qui inclut dans sa catégorie le verbe conjugué « performer ». Notons que si les mots « texte » et « spectacle » n'offrent pas de possibilité de

confusion, le mot « pièce » grâce à sa polysémie peut apparaître pour divers emplois¹. Nous précisons donc que le mot n'a été relevé que lorsqu'il est utilisé pour désigner une œuvre d'art.

II. Compétences et fonctions des artistes dans la création

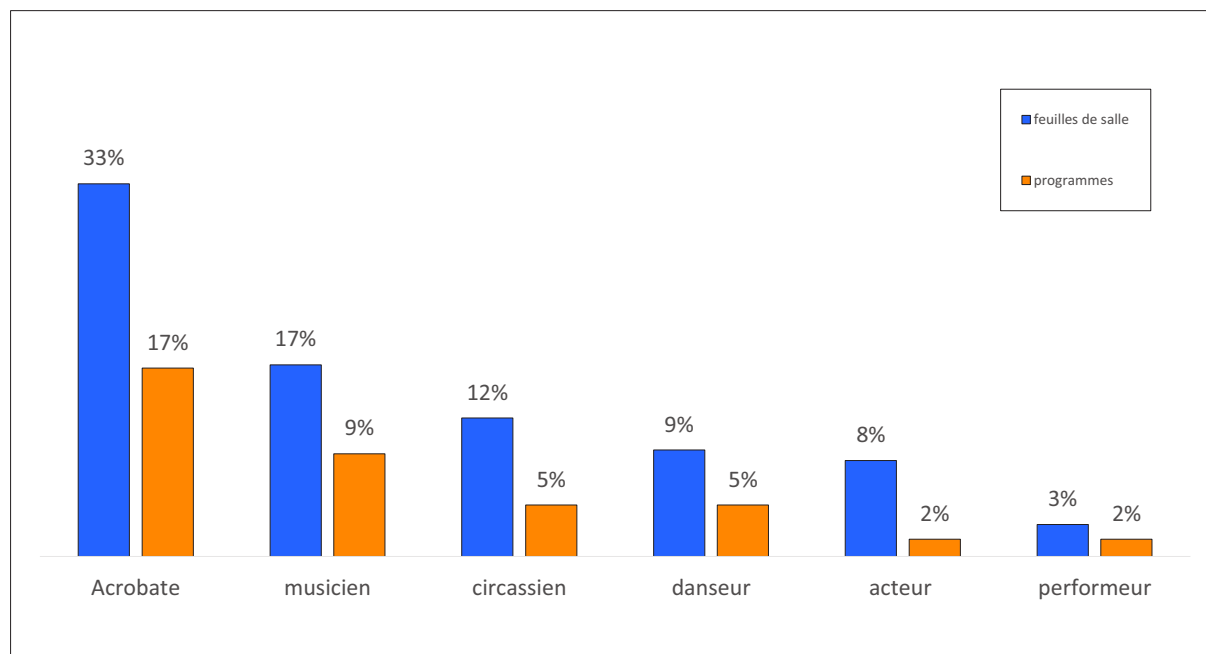


Tableau 3. Pourcentages de feuilles de salle et de programmes citant les compétences des artistes au plateau.

Dans ce troisième tableau (Tableau 3), nous avons porté notre attention sur les compétences de l'artiste au plateau, décrites dans les feuilles de salle et les programmes. Nous distinguons les compétences des artistes mises en œuvre au plateau et les fonctions des artistes dans la création que nous verrons plus loin.

Qu'ils apparaissent dans le corps du texte ou dans la notice de la distribution du spectacle, chacun de ces termes, accordé en genre et en nombre, désigne les qualités de l'artiste en représentation. À noter donc que le mot « circassien » a été retenu dans cette catégorie lorsqu'il apparaît comme nom désignant l'artiste, et non comme adjectif. Nous précisons également que la catégorie « acteur » exclut l'usage du mot définissant l'idée de l'acteur comme celui qui fait (ex. : être acteur de son destin), et ne s'intéresse qu'à l'usage du

¹ Si on se contente ici de la compréhension du mot « pièce » dans le sens « pièce de théâtre », il peut aussi être utilisé dans le sens d'un espace, d'un objet, d'un morceau de quelque chose, etc. Pour une définition plus exhaustive du terme, on laisse le lecteur jouir des bienfaits du TLFi : <https://www.cnrtl.fr/definition/piece>.

mot définissant celui qui joue la comédie. Cette catégorie comprend donc le synonyme « comédien », ainsi que l'idée de « jeu », comprise comme jeu d'acteur et non aspect ludique (ex : dans la distribution peut apparaître « *jeu* : Martin Dupont »). Enfin, le terme de « musicien » ne comprend pas la création musicale, mais bien la dénomination d'un artiste musicien présent au plateau.

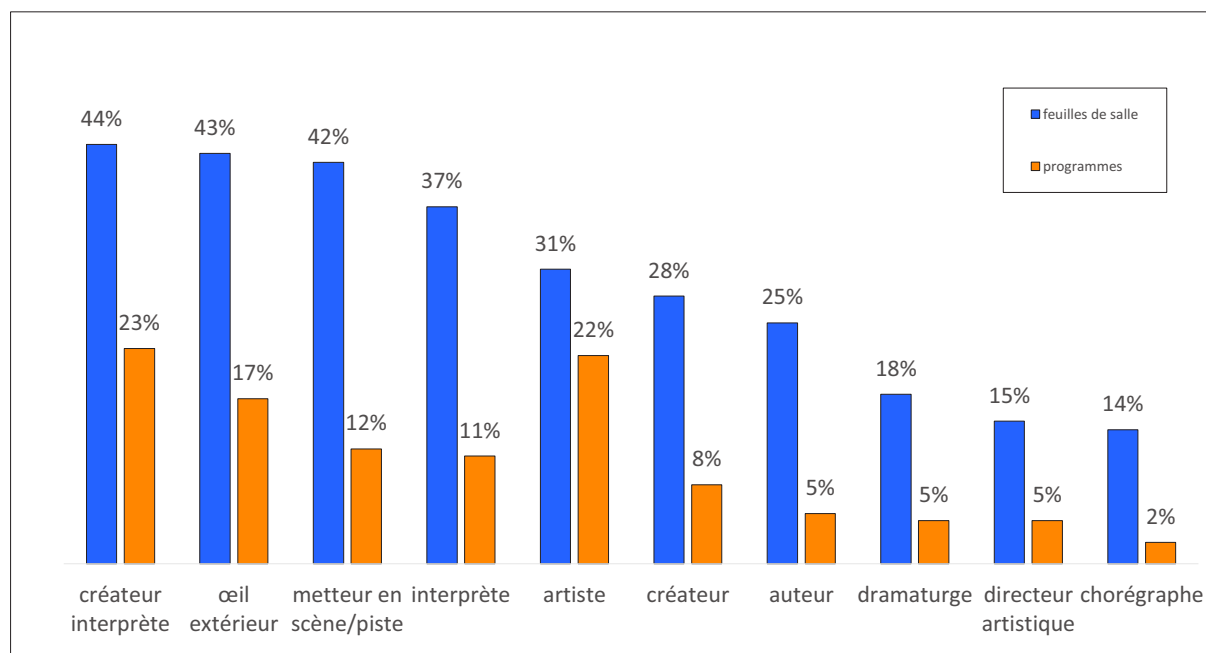


Tableau 4. Pourcentages de feuilles de salle et de programmes citant les fonctions des artistes au sein de la création.

Ce quatrième tableau (Tableau 4) s'intéresse en revanche à l'ensemble des fonctions des artistes pour la création du spectacle décrites dans les feuilles de salle et les programmes. Les fonctions sont décrites de manière indifférenciée entre le prisme de l'artiste et celui de l'action (ex. : interprète, interprétation). Chaque catégorie prend donc en compte les deux, et leurs possibles accords en genre et en nombre.

La catégorie « créateur interprète » insiste sur l'alliance des deux mots, qui peuvent aussi apparaître sous les termes « création interprétation », ou être présentés par des expressions comme « de et avec », « de et par », « par et avec ».

La catégorie « œil extérieur » regroupe les désignations de ce type, comme « regard extérieur », « collaboration artistique » et « collaborateur artistique ».

La catégorie de « metteur en scène » comprend aussi l'expression « metteur en piste » et la désignation de l'action de « mise en scène » ou « mise en piste ».

La catégorie « interprète », nous l'avons déjà dit, comprend donc le terme « interprétation », mais aussi l'utilisation du mot « avec » présent dans les notices de distribution.

La catégorie « artiste » se contente des accords singulier ou pluriel du mot.

La catégorie « créateur » regroupe en plus les termes « création », « conception », « réalisation », mais aussi l'expression « de » qui apparaît dans les notices de distribution.

La catégorie « auteur » intègre les termes « écriture » et « écrire » dans ses formes conjuguées.

La catégorie « dramaturge » correspond en plus de ce mot à l'expression « regard dramaturgique », ainsi qu'aux termes « dramaturgie » et son adjectif « dramaturgique ».

La catégorie « directeur artistique » englobe également la désignation de l'action « direction artistique ».

Pour finir, la catégorie « chorégraphe » reprend en plus les termes « regard chorégraphique » et « chorégraphie » (uniquement quand ce dernier apparaît dans la distribution, en distinction avec le Tableau 1 ici c'est bien la fonction de l'artiste qui nous intéresse).

III. Mots clefs les plus fréquents

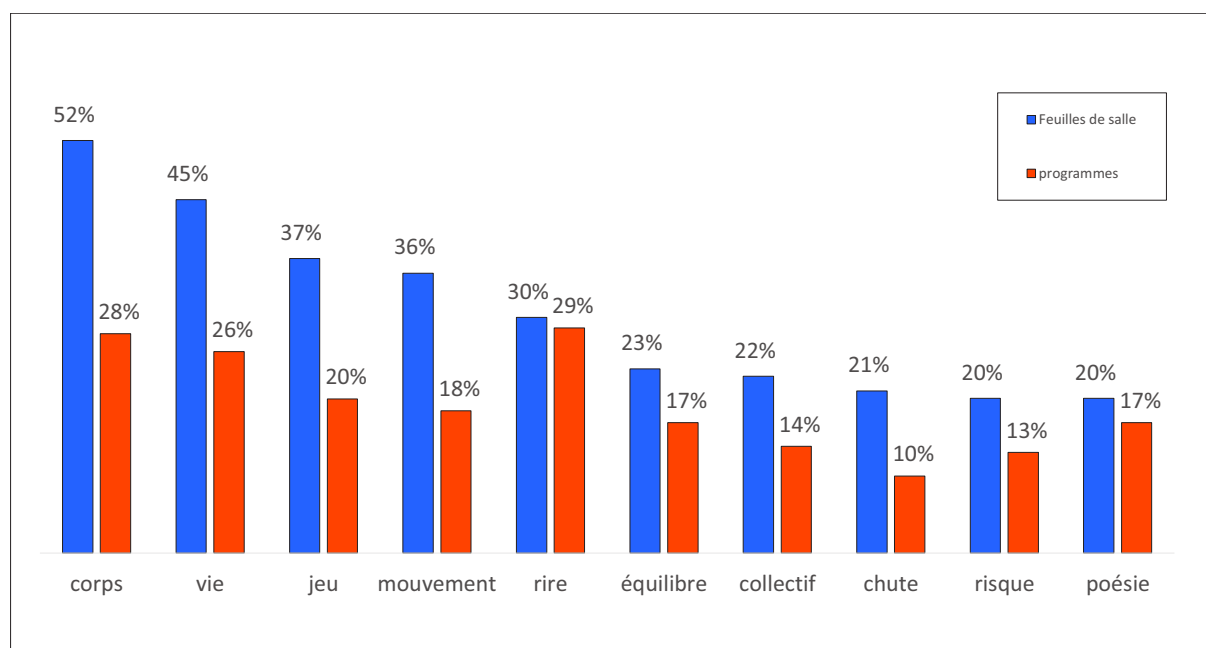


Tableau 5. Pourcentages de feuilles de salle et de programmes citant des thèmes récurrents majeurs (dans plus de 20% des feuilles de salle et plus de 10% des programmes).

Dans ce cinquième tableau (Tableau 5), on se concentrera sur les thèmes les plus récurrents, c'est-à-dire qui reviennent dans plus de 20% des feuilles de salle et/ou plus de 10% des courts textes de programmes. Comme pour les tableaux précédents, ainsi que pour le suivant, les catégories des termes utilisés regroupent chacune un ensemble de mots rattachés à la racine morphologique ou au champ lexical de chaque mot clef.

Aussi, la catégorie « corps » inclut l'adjectif « corporel » accordé selon la circonstance.

La catégorie « vie » fait de même pour l'adjectif « vital » et le verbe « vivre » potentiellement conjugué.

La catégorie « jeu » s'ouvre aux verbes « jouer » et « s'amuser », et à l'adjectif « ludique ».

La catégorie « mouvement » comprend son synonyme « geste » ainsi l'adjectif « gestuel ».

La catégorie du « rire » inclut les termes « drôle », « humour » et « burlesque » en plus de toutes les formes dérivées du mot « rire ».

La catégorie « équilibre » contient aussi son inverse, c'est-à-dire « déséquilibre », et toutes les formes verbales de ces deux mots.

La catégorie « collectif » s'ouvre à ses dérivés ainsi qu'aux termes « groupe », « tribu » et « famille ».

La catégorie « chute » englobe le verbe « chuter », mais aussi les termes de « vide » et de « vertige », « vertigineux ».

La catégorie « risque » reprend, en plus du verbe « risquer », les termes de « danger », « dangereux » et « dangerosité ».

Enfin la catégorie du mot « poésie » comprend son adjectif « poétique ». Chaque catégorie regroupée sous un mot racine reprend donc un ensemble plus ou moins élargi de mots qui forment ensemble une idée ou une thématique.

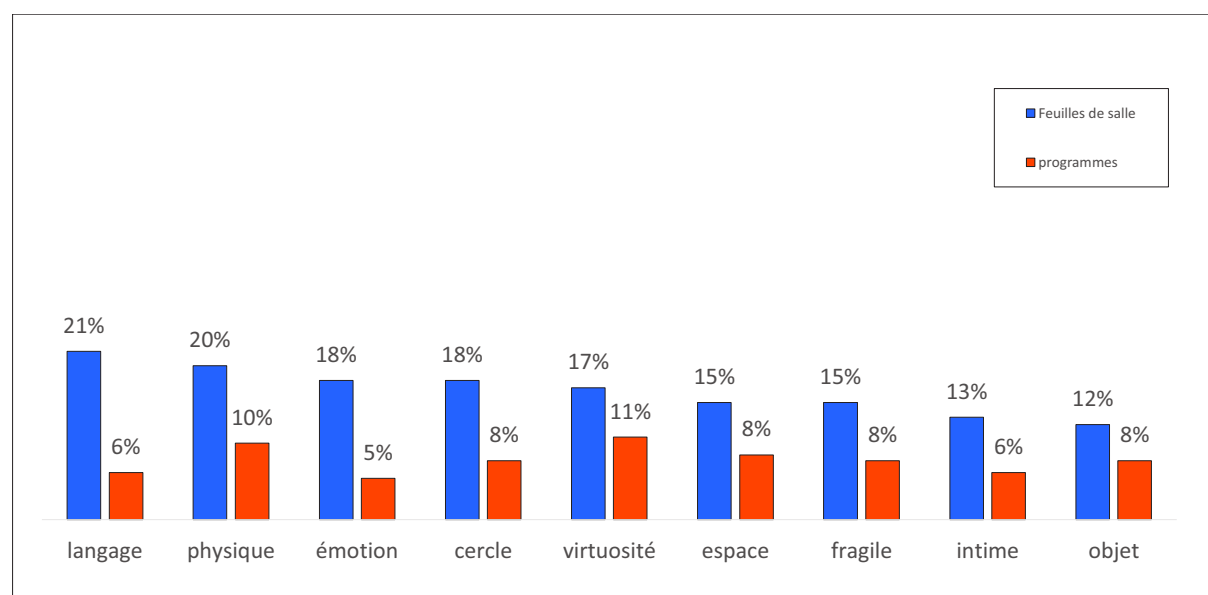


Tableau 6. Pourcentages de feuilles de salle et de programmes citant des thèmes récurrents mineurs (dans 10% à 20% des feuilles de salle, et dans 5% à 10% des programmes).

Dans ce sixième et dernier tableau (Tableau 6), nous mettons en avant des catégories de mots qui apparaissent au minimum dans 10% à 20% des feuilles de salle, et/ou dans 5% à 10% des programmes. Les deux derniers tableaux (Tableau 5 et Tableau 6) ont été présentés en deux parties dans un souci de lisibilité, mais peuvent se lire comme un seul et même tableau.

La catégorie « langage » reprend son synonyme « langue ».

La catégorie « physique » inclut son adverbe « physiquement ».

La catégorie « émotion » comprend l'adjectif « émotionnel » ainsi que le verbe « émouvoir » dans toutes ses formes conjuguées.

La catégorie « cercle » englobe l'adjectif « circulaire », mais également le terme « piste ».

La catégorie « virtuosité » inclut les termes « virtuose », « prouesse » et « spectaculaire ».

La catégorie « espace » se centre sur ce mot.

La catégorie « fragile » s'étend au terme « fragilité ».

La catégorie « intime » inclut les dérivés « intimité » et « intimement ».

Pour conclure, la catégorie « objet » se limite au terme en lui-même.

Cette longue, mais nécessaire, liste de mots permet de comprendre la méthodologie mise en place dans le recueil des données pour chacun des textes (feuilles de salle et courts textes de programmes).

3. Analyse des résultats : comparer deux corpus

Avant d'aller plus avant dans l'analyse des résultats, nous rappelons que les pourcentages des tableaux représentent le nombre de textes dans lesquels apparaissent les mots concernés par rapport à l'ensemble du corpus. Ce n'est donc pas le nombre d'occurrences de ces mots, mais leur apparition dans chacun des textes qui nous intéresse. Dans un but de simplification et de compréhension, nous convenons que lorsqu'un terme est suivi de (X%), cela signifie qu'il apparaît dans X% des textes étudiés dans la partie mentionnée. Puisqu'il s'agit ici de décrire ce que nous observons sur les tableaux, nous conseillons au lecteur d'ouvrir l'annexe 2.2. (p. 387) en parallèle, pour avoir les tableaux sous les yeux et faciliter la lecture.

1. Domaines disciplinaires des arts du spectacle

On constate, à travers le Tableau 1 (centré sur les domaines disciplinaires des arts du spectacle cités dans les descriptions des spectacles), une tendance valable pour l'ensemble des six tableaux : les pourcentages des termes recueillis dans le corpus des feuilles de salle sont plus élevés que ceux du corpus des courts textes de programmes, à une exception près. Cette exception apparaît dans le premier tableau : le terme « cirque » revient dans 73% des courts textes de programmes, tandis qu'il revient dans 54% des feuilles de salle. Cet écart est remarquable par rapport aux chiffres des autres domaines disciplinaires, dont l'écart varie entre 10 et 6 points entre les deux corpus, tandis que les pourcentages de la catégorie « cirque » ont un écart de presque 20 points. À noter également la particularité de la catégorie « cirque » qui est la seule à revenir dans plus de la moitié des deux corpus. En effet, pour les catégories « danse » et « musique », les termes reviennent dans 36% des feuilles de salle et dans 26% des courts textes de programmes, et la catégorie « acrobatie » est présente dans 35% des feuilles de salle et dans 29% des courts textes de programmes. En revanche, le champ lexical lié au « théâtre » apparaît dans moins d'un quart des feuilles de salle (22%) et des courts textes de programmes (14%).

Le Tableau 2, qui cible les termes décrivant le format de l'œuvre, met en avant une grande disparité entre les quatre termes – « performance », « texte », « pièce », « spectacle ». Ce dernier est le terme le plus récurrent dans les deux corpus, puisqu'il est utilisé dans 41% des feuilles de salle et dans 23% des courts textes de programmes. Les termes de « pièce » et de « texte » sont moins fréquents, surtout dans les textes courts de programmes où ils apparaissent respectivement dans 3% et 7%, alors qu'ils apparaissent dans 12% et 18% des feuilles de salle. Les écarts entre les pourcentages des feuilles de salle et ceux des courts textes de programmes sont donc larges pour ces trois catégories de termes, contrairement à la dernière, qui est pourtant la moins fréquente. Les termes désignant la « performance » reviennent dans 8% des feuilles de salle et 6% des courts textes de programmes. On note donc la particularité de la catégorie performance dont les pourcentages s'équivalent presque entre les deux corpus, contrairement aux autres termes de ce tableau.

II. Fonctions et compétences des artistes dans la création

Le Tableau 3, se basant sur les compétences des artistes au plateau décrites dans les deux corpus de textes, oblige à constater l'importance du champ lexical de l'acrobatie : la catégorie « acrobate » est de loin la plus fréquemment utilisée, particulièrement dans les feuilles de salle qui l'utilisent dans un tiers des cas (33%, contre 17% dans les courts textes de programmes). Il est intéressant de relever que la catégorie du terme « musicien » est également plus utilisée (17% et 9%) que celle du terme « circassien » (12% et 5%) qui arrive en troisième position des termes les plus employés pour décrire les compétences des artistes au plateau. À noter d'ailleurs que dans les courts textes de programmes, le terme « circassien » a le même pourcentage d'utilisation que le terme « danseur » (5%), même si ce dernier est moins présent dans les feuilles de salle (9%). Quant au terme « acteur », s'il reste utilisé dans 8% des feuilles de salle, il apparaît dans les courts textes de programmes aussi peu que celui de « performeur » (2%), qui est également très peu présent dans les feuilles de salle (3%).

Dans le Tableau 4, proposant un aperçu de l'utilisation des termes des fonctions de l'artiste pour la création d'un spectacle, on observe une vaste palette de termes décrivant les artistes. On constate aussi un large écart entre les pourcentages du nombre de feuilles de salle et ceux des courts textes de programmes, à une exception près. Cependant, malgré cet écart, on peut observer une certaine homogénéité dans l'utilisation de ces termes entre les deux corpus : classés dans le tableau par ordre décroissant du pourcentage des feuilles de salle, le pourcentage de textes courts de programmes suit le même classement décroissant d'utilisation des mots, mise à part pour cette fameuse exception près. Nous y reviendrons.

Commençons par les termes qui reviennent dans plus de 40% des feuilles de salle : les catégories créateur « interprète » (44%), « œil extérieur » (43%) et « metteur en scène/piste » (42%). Si ces termes sont utilisés avec une fréquence presque identique dans le corpus des feuilles de salle, leur utilisation est légèrement différente dans le corpus des courts textes de programmes : 23% des courts textes de programmes se réfèrent au terme de « créateur interprète », contre 17% dans le cas du terme « œil extérieur » et 12% pour le terme « metteur en scène/piste ». L'écart des pourcentages entre ces trois catégories est donc plus grand pour le corpus des courts textes de programmes.

On note maintenant l'exception de ce tableau : le terme « artiste » est moins utilisé dans les feuilles de salle (31%) par rapport aux trois premières catégories (« créateur interprète », « œil extérieur » et « metteur en scène/piste »), mais aussi par rapport à celle du terme « interprète » (37%). Pourtant c'est le deuxième terme le plus utilisé dans les courts textes de programmes (22%) après l'expression « créateur interprète » (23%). Mis à part pour ce terme en particulier, le reste des mots se suivent dans un ordre décroissant des pourcentages, particulièrement visible pour le corpus des feuilles de salle : le terme « créateur » revient dans 28% des textes, le terme « auteur » dans 25%, celui de « dramaturge » dans 18% des cas, les acceptions du terme « directeur artistique » reviennent dans 15% des cas, la catégorie du terme « chorégraphe » est présente dans 14% des textes du corpus ; et le terme « metteur en scène/piste » est encore moins utilisé (12%) avec le terme « interprète » (11%). En revanche, il est intéressant de noter que ces termes apparaissent à intervalle similaire dans les courts textes de programmes (« créateur » : 8%, « auteur », « dramaturge » et « directeur artistique » : 5%, et « chorégraphe » : 2%). On relèvera également que dans le Tableau 1 on constate une utilisation du champ lexical de la danse dans un quart des courts textes de programmes. En revanche, le rôle de créateur qui lui est habituellement associé – « chorégraphe » – est très peu présent (2%), même s'il l'est un peu plus dans les feuilles de salle (14%), par rapport à l'autre compétence associée à la danse – « danseur » (9%) – comme on peut voir dans le Tableau 3.

III. Thèmes récurrents

Les termes du Tableau 5 ont été classés dans ce tableau avec cette même logique de classement décroissant (à partir des pourcentages relevés dans le corpus des feuilles de salle) dans un souci de lisibilité. Pour lire ce tableau, nous avons divisé les données entre les termes qui apparaissent dans plus de 25% des feuilles de salle (« corps », « vie », « jeu », « mouvement » et « rire ») et ceux qui apparaissent dans moins de 25% des feuilles de salle (« équilibre », « collectif », « chute », « risque », « poésie »). Parmi les cinq mots les plus récurrents, dans les feuilles de salle comme dans les courts textes de programmes, on remarque que la catégorie du « rire », la moins employée des cinq dans les textes des feuilles de salle (30%), est pourtant la plus utilisée dans les courts textes de programmes (29%). On

note d'ailleurs qu'il s'agit de l'un des rares cas parmi tous les tableaux de cette étude où le terme est utilisé avec quasiment la même fréquence dans les deux corpus de textes.

En revanche, les quatre premiers mots peuvent se classer dans le même ordre décroissant d'utilisation pour les feuilles de salle comme pour les courts textes de programmes : en premier, le terme « corps » qui apparaît dans 52% et 28% des cas, ensuite celui de « vie » qui revient dans 45% et 26% des cas, ensuite la catégorie « jeu » qui représente 37% et 20% des cas et enfin celle du « mouvement » qui est utilisée dans 36% et 18% des cas. Les deux corpus de textes sont donc relativement accordés sur les thématiques les plus abordées pour décrire les spectacles présentés dans ces outils de diffusion.

L'autre partie des termes qui apparaissent dans ce tableau est moins accordée : certains peuvent être plus utilisés dans les feuilles de salles, tandis que les autres seront plus utilisés dans les courts textes de programmes. Par exemple, dans ce dernier corpus, les termes « équilibre » et « poésie » sont plus fréquents (ils apparaissent dans 17% des cas) que les mots « collectif » et « risque » (qui reviennent respectivement à 14% et 13%). Cependant dans les feuilles de salle, les mots « équilibre » et « collectif » sont plus utilisés (23% et 22%) que les termes « poésie » et « risque » (20%). Cette disparité d'utilisation des termes entre les deux corpus nous a donc poussée à faire des choix dans la séparation des deux derniers tableaux : si les catégories « chute » (Tableau 5) et « langage » (Tableau 6) reviennent toutes les deux dans 21% des feuilles de salle, la première est aussi présente à 10% dans les courts textes de programmes tandis que la seconde n'apparaît que dans 6% des cas, ce qui explique qu'elle se retrouve dans le second tableau des thèmes récurrents mineurs.

De la même manière, la catégorie du terme « physique » est aussi fréquente dans les feuilles de salle (20%) que les dernières catégories du Tableau 5, tandis que son utilisation ne dépasse pas les 10% dans le corpus des courts textes de programmes. C'est pourquoi cette catégorie apparaît dans le Tableau 6, qui présente les thèmes récurrents mineurs (c'est-à-dire qui apparaissent dans moins de 20% des feuilles de salle et moins de 10% des courts textes de programmes). Parmi ces termes mineurs, si c'est celui de « langage » qui revient le plus dans les feuilles de salle (présent dans 21%, contre 6% dans les courts textes de programmes), en revanche, c'est celui de « virtuosité » qui revient le plus dans les courts textes de programmes (11%), qui pourtant n'apparaît que dans 17% des feuilles de salle.

Les pourcentages entre les feuilles de salle et les courts textes de programmes ne suivent donc pas dans un ordre décroissant dans ce tableau. Les termes « émotion » et « cercle » reviennent tous deux dans 18% des feuilles de salle. Cependant, le premier terme – « émotion » – n’apparaît que dans 5% des courts textes de programmes, alors que le second terme – « cercle » – est utilisé autant de fois dans les textes courts de programmes que les termes « espace », « fragile » et « objet » (8%), qui reviennent pourtant moins souvent dans les feuilles de salle (15% pour les termes « espace » et « fragile », et 12% pour la catégorie « objet »). Reste donc le terme « intime », qui est utilisé dans 13% des feuilles de salle et 6% des courts textes de programmes. À part donc pour les cinq premiers mots les plus utilisés (dans plus de 25% des textes des deux corpus), le reste des thématiques abordées ne sont pas tout à fait utilisées avec la même fréquence – même si on peut observer des catégories de pourcentages – entre les feuilles de salle et les courts textes de programmes du corpus de spectacle vus pour cette thèse. On retrouve pourtant une forme d’unité des termes employés entre les deux corpus.

4. Discussion : que veulent dire tous ces mots

Nous rappelons que ces tableaux ont pour but de mettre en évidence les éléments de langage des artistes de cirque pour parler de leurs spectacles auprès du grand public, que ce soit à travers les feuilles de salle ou les courts textes de programmes. Il s’agit donc désormais de discuter les chiffres que nous avons pu détailler pour mettre en exergue les éléments de langage repérés.

1. Domaines disciplinaires des arts du spectacle

Prenons pour commencer le Tableau 1 : on constate que le terme « cirque » apparaît plus souvent dans les programmes que dans les feuilles de salle. On peut l’expliquer d’une part à travers les programmations des festivals qui constituent ces deux corpus, et d’autre part avec l’uniformisation des feuilles de salle provenant à plus de 77% d’un seul et même festival. Ainsi, on a pu constater que les festivals d’arts du spectacle et d’arts de rue, dans la construction de leur programme, prennent soin de préciser pour le public le ou les domaine(s)

disciplinaire(s) du spectacle proposé, tandis que les feuilles de salle (et particulièrement celles du festival Circa) n'ont pas cette nécessité. En effet, si certains festivals basent leur programmation sur la plus grande variété de propositions disciplinaires possibles, d'autres se concentrent autour d'un art. C'est le cas de Circa, le « festival de cirque actuel » (titre complet du festival) qui a fêté sa 33^e édition en 2020, et qui n'a plus besoin de préciser à son public qu'il s'agit de venir voir du cirque, sous toutes ses nouvelles formes. Aussi, la précision du mot « cirque » devient dérisoire, tant sur son programme que dans ses feuilles de salle : si le mot apparaît, c'est dans le corps même du texte descriptif du spectacle. Dans les cas de festivals dont la programmation se porte majoritairement sur le cirque, c'est le nom des disciplines qui apparaît. C'est pourquoi le terme « acrobatie » revient si souvent. Cependant, il aurait fallu nuancer cette hégémonie du mot « acrobatie » en relevant les termes des disciplines acrobatiques pratiquées.

On notera que le fait de relever les autres catégories disciplinaires du cirque (magie-jonglage, clown et dressage¹) n'est venu que dans un second temps, avec la nécessité de noter leur manque de présence. Par exemple, le terme de « dressage » n'apparaît jamais, et parmi les 150 spectacles vus pour cette thèse, seulement sept mettent en scène des animaux (chiens, chevaux et oiseaux). Le « clown » – nommé comme tel – n'apparaît pas beaucoup plus souvent que les animaux, c'est-à-dire qu'il est nommé cinq fois dans l'ensemble des deux corpus de textes. Pourtant, on constate que la catégorie du « rire », de l'humour, fait partie des termes les plus récurrents des deux corpus (30% des feuilles de salle et 29% des courts textes de programmes).

La catégorie « jonglage et magie », en revanche, est nommée plus souvent dans les textes des programmes (13%), mais moins que le « théâtre » notamment (14%). Est-ce à dire que l'acrobatie a le monopole du cirque ? Pourtant si l'on regarde la programmation des trois dernières éditions du festival Circa, les temps de jonglage apparaissent dans 29% (2017), 45% (2018) et 41% (2019) de la programmation. Nos choix de spectatrice sont-ils un biais pour les résultats de la recherche ? Ou simplement le jonglage, la magie, et le clown ne sont-ils pas nommés pour parler de cirque ? Ayant comme consigne personnelle de voir autant de spectacles que possible durant ce fameux festival, nous pencherions pour la seconde hypothèse. Il semblerait que, mis à part pour les formes où le jonglage est la discipline

¹ Selon le site encyclopédique BNF/CNAC, les quatre catégories disciplinaires du cirque sont l'acrobatie, le clown, le dressage, et la magie et le jonglage (regroupés en une seule catégorie, celle de la dextérité haptique). Voir <https://cirque-cnac.bnf.fr/>.

principale, cette discipline soit mise au second plan pour faire résonner l'imaginaire du cirque auprès des spectateurs. Par exemple, le verbe jongler est régulièrement utilisé métaphoriquement dans les descriptions de spectacles. De même dans le cas de la magie, le mot lui-même peut être utilisé, mais plus souvent pour exprimer un imaginaire plutôt qu'une discipline. On constate donc que le mot « acrobatie » est privilégié pour paraphraser le cirque. Cependant, il faut aussi constater que l'acrobatie est la catégorie de cirque qui regroupe le plus de disciplines (au sol ou sur fil, sur agrès ou engins mobiles, les aériens ou la propulsion et même l'acrobatie équestre), pouvant se combiner aux autres comme le jonglage ou le clown.

Cela étant, les autres domaines disciplinaires des arts du spectacle sont également privilégiés, comme on peut le voir toujours sur le Tableau 1. Dans ce corpus de textes, les catégories de la « danse » et de la « musique » ont une importance égale (36% dans les feuilles de salle et 26% dans les courts textes de programmes), et sont même légèrement plus souvent citées que celle de l'« acrobatie » dans les feuilles de salle. Pour comprendre ce chiffre, il faut se rappeler que le corpus des feuilles de salle est majoritairement composé de la programmation du festival Circa. Ce festival majeur dans la programmation de cirque contemporain français est une vitrine institutionnelle. Aussi, si l'accent peut être mis sur les qualités acrobatiques du spectacle, il semble tout aussi nécessaire de mettre en valeur la transversalité des spectacles de la programmation. Il s'agit de marquer leur ouverture sur les autres arts de la scène, pour manifester la possibilité de programmer du cirque contemporain sur des scènes nationales, en dehors des scènes déjà engagées dans sa programmation.

On comprend donc mieux le nombre de textes usant du vocabulaire de la « musique » et de la « danse ». Si la musique a toujours fait partie de l'imaginaire et de l'univers du cirque (rappelons-nous les fanfares et les orchestres du cirque moderne), la danse semble être le partenaire idéal du cirque pour s'ancrer dans une image « actuelle ». Le détour par la danse et la chorégraphie permet de donner une image du spectacle de cirque moins traditionnel – c'est-à-dire qui rompt avec un spectacle segmenté par des numéros et rythmé par la performance, grâce à la continuité chorégraphique. Mais elle permet aussi de se détacher de l'image du Nouveau cirque, qui a puisé dans l'univers du théâtre pour émerger. Or on constate que le vocabulaire du « théâtre » semble moins valorisé au regard des résultats de cette analyse : des termes tournant autour du « théâtre » (22% et 14% dans les feuilles de salle et les courts textes de programmes) sont les moins utilisés dans la description des spectacles par rapport à

l'ensemble du vocabulaire disciplinaire relevé. Gardons tout de même en tête que la présence de cette catégorie lexicale reste plus utilisée que celle du « jonglage » par exemple, marquant bien le fait – à travers l'importance de la présence des termes « musique », « danse » et « théâtre » – que la transversalité dans les arts du cirque est soit un marqueur de nouveauté dans le(s) courant(s) artistique(s) actuel(s) du cirque, soit un marqueur de l'identité du cirque. Cela dit, les résultats de l'étude de ce corpus ne permettent pas de trancher entre ces deux alternatives. Le corpus étant composé essentiellement d'une programmation de festivals de cirque contemporain (quel que soit le courant artistique que cette expression décrive), il ne permet pas de comparer avec les trois esthétiques définies du cirque (traditionnel, Nouveau, contemporain) pour pouvoir dire s'il s'agit d'une caractéristique de l'identité du cirque. Cependant, notre hypothèse est que cette transversalité des domaines disciplinaires des arts du spectacle, ainsi que la présence de la musique, sont bien des marqueurs caractéristiques du cirque. Cette hypothèse sera étudiée plus tard.

Penchons-nous à présent sur le Tableau 2, qui nous détaille les mots les plus utilisés pour parler du format de l'œuvre : la « performance », le « texte », la « pièce », et le « spectacle ». La première des choses à noter est que nous nous questionnons sur la possibilité de mettre ces mots sur le même plan. La performance est-elle un format de spectacle ou un art en lui-même ? Au cirque, le mot performance (au sens artistique) se teinte de la notion athlétique. Les artistes de cirque aujourd'hui semblent moins radicaux que ceux de la génération du Nouveau cirque, qui ont remis en question l'idée de performance au sens de prouesse technique. Cependant, ces artistes contemporains ont tout de même hérité de cette méfiance, ou en tout cas de ce questionnement vis-à-vis du mot performance. Que veut-on alors signifier lorsque l'on utilise ce mot ? Est-ce la forme du spectacle ? Est-ce la qualité technique de l'artiste ? Peut-être est-ce son ambiguïté qui pousse à peu l'utiliser dans les programmes (6%) et les feuilles de salle (8%). Ou peut-être sont-ce les artistes d'aujourd'hui qui n'ont pas encore adopté la performance comme format de spectacle, pour des raisons artistiques ou économiques ? Cette dernière hypothèse nous semble contestable, puisque quelques exemples nous paraissent la contredire : le funambulisme ne se prête-t-il pas parfaitement à ce genre de format ?

Si on peut remettre en question la « performance » comme manière de désigner un format d'œuvre, en revanche, les termes de « spectacle » et de « pièce » (au sens de « pièce de théâtre » par exemple) sont largement reconnus. Le terme « spectacle » est le plus utilisé, et

on notera que s'il n'est pas utilisé à plus de 40% dans les feuilles de salle (à titre d'exemple), c'est parce que certains ne sentent pas la nécessité de nommer leur œuvre lors de sa description. Le mot « spectacle » donc est le plus utilisé, parce qu'il est le plus neutre. Pour le dictionnaire TLFi, « spectacle » signifie « A) Ce qui se présente au regard ; vue d'ensemble qui attire l'attention et/ou éveille des réactions. B) Représentation de théâtre, de danse, de cinéma, d'opéra, de numéros de variétés, qui est donnée en public.¹ ». On parle bien d'ailleurs des arts du spectacle. On comprendra ici le terme « spectacle » dans sa seconde définition, qui fait référence à l'œuvre produite par un des arts du spectacle. Ainsi, l'utilisation de ce terme permet de désigner son œuvre sans aucune autre connotation que celle que confère le mot « spectacle ».

En revanche, dans l'utilisation du mot « pièce » pour désigner un spectacle, la connotation est plus forte : nous avons d'ailleurs utilisé l'expression « pièce de théâtre » pour comprendre dans quel sens entendre ce mot (voir la note de bas de page, page 42). L'expression « pièce de » se réfère, au moins historiquement, à l'idée de théâtre. Aussi, l'utilisation des termes « pièce chorégraphique », « pièce de cirque », « pièce acrobatique », etc. semble partir d'une volonté de nommer l'œuvre autrement que comme spectacle. Pourquoi le mot « pièce » alors ? Peut-être parce que ce mot, dans sa polysémie, se réfère aussi à l'objet et permet de nommer le spectacle comme œuvre d'art qui aurait une matérialité. Peut-être l'idée d'unité du mot « pièce » apporte-t-elle également une idée de valeur unique qui permet de marquer la pièce de cirque comme œuvre d'art ? Peut-être ce mot-là permet-il, en rappelant une expression de théâtre, d'inspirer un peu de la légitimité du spectacle de théâtre ? Est-ce une manière de dire que le cirque serait désormais suffisamment mature pour produire des pièces (penchant alors du côté de l'art légitime) plutôt que des spectacles (penchant plutôt du côté du divertissement) ? Il s'agit là des questionnements qui jouent avec les discours sur le cirque. Notons bien que si ce terme « pièce » est relativement employé dans les feuilles de salle (18%), en revanche il est très peu utilisé dans les programmes de festival (7% d'entre eux). C'est donc un terme qui n'intervient qu'en deuxième temps de lecture (puisque le programme est publié avant).

Nous l'avons déjà remarqué avec l'étude du premier tableau, le théâtre n'est pas l'art le plus sollicité en scène ou en piste selon les textes descriptifs. Cependant, le vocabulaire du cirque emprunte au théâtre l'expression de pièce, mais aussi le matériau scénique qui

¹ Définition de « spectacle », TLFi, hébergé par le CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/spectacle>.

représente celui-ci : le texte. Dans cette catégorie, notons bien que c'est le mot « texte » qui aura été recherché et non pas le mot « parole ». Effectivement, si le mot « texte » apparaît dans 18% des feuilles de salle et 7% des courts textes de programmes, en revanche, l'utilisation de la parole, sans parler des interjections, est plutôt de l'ordre de 50% parmi les spectacles vus depuis 2017. Que dit alors le mot « texte » ? Un texte est un écrit, une « suite de signes linguistiques constituant un écrit ou une œuvre¹ » nous dit le TLFi. Le texte, dans le cas des spectacles, fait référence, comme au théâtre, à l'œuvre préalable à la création, sur laquelle l'œuvre s'appuie. Utiliser le mot « texte » pour un spectacle de cirque, qu'il soit écrit au préalable ou non, semble appuyer l'idée qu'un spectacle se repère par une œuvre textuelle. Cette utilisation du mot « texte » permet alors de se légitimer comme art, en étant comme le modèle historiquement reconnu par les institutions et les spectateurs : le théâtre. Cette hypothèse se fait évidemment l'écho de la critique contre le Nouveau cirque, à qui on a reproché de se théâtraliser pour entrer dans la culture légitime, oubliant au passage ce qui semble fondamental au cirque, selon les plus critiques, c'est-à-dire l'expression corporelle avant la parole. Cela étant, et malgré les reproches des plus sceptiques, on a pu apprécier certains spectacles faisant, de fait, la rencontre de ces deux arts, et pour lesquels le texte reste un matériel scénique comme un autre que le cirque peut utiliser².

II. Fonctions et compétences des artistes dans la création

En nous penchant sur les fonctions et les compétences des artistes décrits dans la présentation des spectacles, on peut remarquer l'héritage du Nouveau cirque et de sa rencontre avec le théâtre. Mais avant cela, il faut bien noter que si certains programmes de festival décrivent la distribution du spectacle (et donc détaillent les fonctions des artistes), d'autres ne la font pas apparaître (Circa, Vivacité, Pisteurs d'étoiles, OFSCEA). Dans le cas d'OFSCEA et Circa, ces détails apparaissent dans les feuilles de salle (des *flyers* pour OFSCEA). Aussi, dans le cas des deux prochains tableaux, les pourcentages des textes de

¹ Définition de « texte », TLFi, <https://www.cnrtl.fr/definition/texte>.

² On pense par exemple aux spectacles *Red Haired Men* d'Alexander Vantournhout créé en 2018 (<https://notstanding.com/>), *Foi(s) 3* du collectif AOC créé en 2016 (<https://collectifaoc.com/spectacles/foi-2-0/>), *Programme* du groupe Merci créé en 2017 (<http://www.groupe merci.com/objets-nocturnes/programme>), ou encore du passage de récitation poétique de *Campana* du cirque Trottola créé en 2018 (<https://cirque-trottola.org/campana/>).

programmes sont à lire avec l'idée que tous les textes ne détaillent pas la distribution du spectacle.

Pour le moment, commençons par la lecture du Tableau 3 qui établit l'utilisation des termes portant sur les compétences des artistes au plateau – on dira au plateau pour ne pas avoir à choisir entre scène et piste, bien que nous n'excluons pas non plus les spectacles de rue. On note que les remarques faites sur l'utilisation des termes autour de la « performance » se retrouvent dans l'utilisation du mot « performeur » : peu souvent utilisé dans les deux corpus, son absence marque la méfiance des artistes à l'égard de ce vocabulaire. D'ailleurs, ces termes apparaissent principalement dans le corpus des textes du festival Circa, festival qui se fait le fer de lance de la contemporanéité du cirque. De même, les réflexions faites sur la présence limitée du vocabulaire de théâtre dans les spectacles du corpus semblent se confirmer : le mot « acteur » ou ses synonymes n'apparaissent que dans 2% des textes de programmes et dans 8% des feuilles de salle. Cependant, alors que les termes de la « danse » sont largement utilisés pour décrire les spectacles (dans 26% des textes des programmes et 36% des feuilles de salle), les termes qui désignent celui qui pratique la danse – « danseur » – sont presque aussi peu utilisés que ceux de la catégorie « acteur » (présents dans 9% des feuilles de salle et dans 5% des courts textes de programmes). Doit-on comprendre que les artistes de cirque se sont approprié les matériaux et les compétences de la danse sans pour autant s'associer à l'artiste qui pratique la danse ? En tout cas, nous notons que peu d'artistes s'affirment être « danseur » lorsqu'il s'agit de décrire cette compétence dans la présentation ou dans la notice de distribution d'un spectacle.

Étonnamment, le terme de « circassien » – qui désigne celui qui fait du cirque – est presque aussi peu utilisé que celui de « danseur » : dans 12% des feuilles de salle et dans 5% des courts textes de programmes. Pourtant nous avons bien relevé l'utilisation majoritaire du mot « cirque » dans les descriptions. Il semblerait que ce mot, pourtant propre au vocabulaire de cirque, ne soit que peu populaire chez ceux qui l'incarnent. Peut-être le mot « cirque » apparaît-il autant parce que l'expression « artiste de cirque » est largement préférée à celle de circassien, qui est moins connue du grand public. À titre de comparaison, la présence d'un « musicien » au plateau est plus souvent relevée que l'utilisation du terme « circassien », apparaissant dans 17% des feuilles de salle et 9% des courts textes de programmes, marquant bien l'importance déjà notée de la musique dans la description des spectacles. Si les termes relevant de la musique sont plus récurrents, on peut supposer que la différence s'explique par

l'attention apportée à la création musicale dans la description des spectacles même lorsque les musiciens ne sont pas au plateau.

En revanche, nous avons la proportion inverse dans le cas de la catégorie « acrobate » : si le terme « acrobatie » est utilisé dans presque autant de textes que les termes de « musique » et de « danse », le terme « acrobate » lui est bien plus utilisé que le reste des termes désignant les artistes au plateau (33% des feuilles de salle et 17% des courts textes de programmes reprennent ce mot). Celui qui fait du cirque est donc bien plus souvent nommé « acrobate » que « circassien » ou même « artiste de cirque », si l'on regarde les pourcentages de textes utilisant le mot « artiste » dans le Tableau 4 (qui comprend à la fois le mot artiste et l'expression artiste de cirque). L'acrobatie semble être la discipline la plus pratiquée quand on observe la façon des artistes de se désigner face aux lecteurs-spectateurs. Est-ce alors celle qui représente le mieux le cirque dans l'imaginaire du public ? Ou cette utilisation massive est-elle le fait d'un manque de vocabulaire propre au cirque ? Il aurait été intéressant de relever toutes les occurrences des termes spécifiques désignant un artiste de cirque à travers son agrès (jongleur, équilibriste, etc.) pour observer la propension des artistes à utiliser ces mots-là auprès des spectateurs. Peut-être se reconnaissent-ils plus à travers les termes de leurs disciplines qu'à travers le terme « circassien », trop générique pour désigner leur pratique ? Le grand public est-il capable de reconnaître ces mots de l'ordre du jargon du cirque ?

L'étude des désignations des fonctions pour la création d'un spectacle, dans le Tableau 4, semble rendre compte de ce manque de vocabulaire propre au cirque, et de la nécessité d'aller chercher les mots des autres arts pour pouvoir décrire l'action de chacun. Dans ce tableau, nous ne commenterons pas le différentiel important entre les pourcentages des feuilles de salle et ceux des courts textes de programmes : le manque de données pour ce dernier corpus a déjà été expliqué au début de cette section. Cependant il est intéressant de noter que le terme « artiste » est celui qui est le plus souvent utilisé dans les programmes (22%), avec la catégorie « créateur interprète » (23%). On met donc en avant dans les programmes celui qui fait, celui que l'on voit, bien plus que l'équipe artistique qui l'entoure pendant la création. En revanche, les feuilles de salle étant plus détaillées, on peut y découvrir la distribution de toute l'équipe artistique avec précision.

Le format des feuilles de salle du festival Circa étant toujours le même sur les trois éditions convoquées, certaines données n'apparaissent pas dans le tableau : par exemple la

permanence de l'expression « composition musicale » (ou création sonore, etc.) fausse la lecture possible de la relation entre la musique et le cirque. Peut-on réduire le travail de sonorisation de l'espace, de composition musicale, de choix de musique, de création sonore et de musique en scène à une même catégorie : la musique ? Ou alors doit-on en conclure que le cirque n'existe qu'en musique ?

Toujours est-il que pour le reste de la distribution, nombre de termes et d'expressions reviennent régulièrement sans être pourtant constants. Il y a des attentes vis-à-vis du format de la distribution, mais à l'évidence l'utilisation terminologique est libre (bien que codée). On retrouve avec presque la même fréquence les termes de « metteur en scène » – qui peut se transformer en metteur en piste, nous avons là l'héritage du Nouveau cirque et de sa rencontre avec le théâtre –, d'« œil extérieur » et de « créateur interprète » (tous les trois apparaissant dans plus de 40% des feuilles de salle). La place de ceux qui font, mais qui ne sont pas au plateau, est donc reconnue à travers les notices de la distribution, décrite surtout dans les feuilles de salle. Il est intéressant de constater dans ce corpus des feuilles de salle que les termes regroupant la notion de « créateur interprète » sont les plus présents (44%), tandis que ceux qui désignent d'un côté l'« interprète » et de l'autre le « créateur » le sont un peu moins (respectivement 37% et 28%). Il faut donc comprendre que les créateurs sont souvent des interprètes (et vice-versa), largement accompagnés par des intervenants extérieurs (metteur en scène/piste ou œil extérieur, la nuance entre les deux semble se situer dans la fréquence d'intervention pendant la création, ainsi que dans la part des droits d'auteur). Contrairement aux écoles professionnelles de danse ou de théâtre, celles de cirque permettent à de nombreux jeunes diplômés se lancer dans la création d'une compagnie¹ pour monter leur propre spectacle, sans passer par une longue expérience d'interprète, et sans avoir besoin de la figure du/de la metteur en scène/piste ou du/de la chorégraphe. L'œil extérieur fait alors office de celui qui regarde et qui coordonne depuis l'extérieur de la scène.

L'expérience d'interprétation n'est pas non plus rejetée, puisque plus d'un tiers des artistes de cirque sont désignés comme tel dans le corpus d'étude. Toutefois, cette répartition des termes qui désignent les créateurs entre « créateur interprète », « interprète » et « créateur » semble refléter les différentes façons d'être en scène ou en piste, que les artistes

¹ Une enquête du CNAC menée en décembre 2018 sur le devenir de ses élèves révèle que parmi ceux des 29 premières promotions ayant répondu au questionnaire, « 67% des répondants ont déjà créé une compagnie au cours de leur carrière ». Enquête disponible sur le site du CNAC https://www.cnac.fr/article/124_Quedeviennent-nos-C3%A9tudiants-?.

de cirque ont pu traverser depuis la naissance de cet art. Le « créateur interprète » reprend la figure de l'artiste de cirque traditionnel qui compose son numéro et qui l'interprète dans une sublimation de lui-même ; l'« interprète » reprend la figure de l'artiste du Nouveau cirque qui veut s'incarner dans des rôles ; et le « créateur » reprend à son compte la question actuelle de l'auctorialité. Cette lecture de ces trois fonctions permettrait de sortir de la perspective purement « esthétique contemporaine du cirque » pour questionner les particularités du rapport des artistes à la scène, et ainsi dégager une identité circassienne. Cela étant, la lecture de ce Tableau 4 ne permet pas de s'avancer beaucoup plus sur cette vaste question¹.

Nous avons soulevé la question de l'auctorialité, car cette catégorie (« écriture », « auteur ») est présente dans 25% des feuilles de salle. Jérôme Thomas nous rappelle dans un entretien² que l'utilisation de ce terme date des années 2000, qui ont vu émerger des auteurs se réclamant *de cirque*. Ce terme renvoie à tous les problèmes qu'apporte le mot « auteur » pour l'œuvre d'art éphémère qu'est le spectacle vivant, et surtout le spectacle de cirque qui n'a pas de notation, à la manière de partition de musique ou des textes de théâtre. On ne s'étonne donc pas de ne voir qu'un quart des artistes utilisant ce mot, surtout dans le cas de textes à destination du public : s'il y a un auteur, on peut se demander s'il y a un texte, bien que l'idée d'auteur pour les arts du spectacle vivant soit de plus en plus admise. Si la SACD reconnaît les droits d'auteur des artistes de cirque, ce n'est pas pour autant qu'ils se désignent tous par ce mot-là. Peut-être est-ce l'action d'écriture, au sens de composition, qui est mise en valeur par l'utilisation de ce champ lexical, bien plus que la position de créateur qu'a l'auteur ?

Dans le cas de la catégorie « dramaturge », qui comprend les termes « dramaturgie » et « dramaturgique », c'est bien l'action, la démarche de dramaturgie, qui est mise en valeur par rapport à la fonction du « dramaturge », qui apparaît moins dans les textes. Cependant, cela reste une pratique peu nommée (dans 18% des feuilles de salle), tout comme le terme de « direction artistique » (dans 15% des feuilles de salle). Sont-ce là des termes qui ressemblent peu à l'imaginaire d'une description d'un spectacle de cirque pour le grand public ? Doit-on comprendre que le lexique employé est aussi choisi dans un but didactique pour le grand public ? En tout cas, le terme « dramaturgie » n'a que peu de signification pour un public non

¹ Une question que nous avons abordée dans un article à paraître au moment de l'écriture cette thèse : « Être en piste, un autre enjeu », in *Être en scène, être en jeu*, actes du colloque du 20-22 Mars 2019, Université Paul Valéry Montpellier 3, Montpellier : éditions PULM, (à paraître).

² Voir Annexe 3 : Discours sur le cirque p. 393.

averti (il nous suffit par exemple d'évoquer notre sujet de thèse pour le constater), et le terme de « créateur » est souvent préféré au terme de « direction artistique », même s'il est accompagné, comme le créateur, par l'ensemble de l'équipe artistique.

Dernière chose étonnante de ce Tableau 4 : alors qu'on notait la forte présence de termes gravitant autour de la « danse » (36% des feuilles de salle utilisent ce vocabulaire), on constate que la désignation de « danseur » (9% des feuilles de salle) comme celle de « chorégraphe » (14% de ce même corpus) sont les moins utilisées. Les artistes de cirque semblent bel et bien s'être approprié les compétences de la danse sans forcément passer par les acteurs principaux de cet art (danseurs et chorégraphes). Doit-on en déduire un apprentissage poussé de la danse au cours des formations de cirque professionnalisantes ? Ou doit-on comprendre que les chorégraphes accompagnant les créations sont nommés sous l'appellation « œil extérieur » ? Tous ces termes permettent à la fois de détailler les possibles fonctions au sein d'une création de cirque, mais révèlent aussi la difficulté de dire sa fonction au vu de la quantité de mots utilisés pour distinguer les différentes fonctions.

III. Thèmes récurrents

Venons-en maintenant au Tableau 5 des thèmes récurrents majeurs. Rappelons que les cinq catégories de termes les plus récurrentes (revenant entre un tiers et la moitié des feuilles de salle) sont : « corps », « vie », « jeu », « mouvement » et « rire ». Et si pour les quatre premières catégories de mots, les pourcentages des courts textes de programmes suivent le même ordre décroissant que celui des feuilles de salle, en revanche ce n'est pas le cas de la catégorie du mot « rire ». On constate que contrairement à l'ordre des feuilles de salle, le « rire » est la catégorie qui apparaît le plus dans les programmes (29%). Pourquoi les termes de « rire » et d'« humour » prennent-ils le dessus sur la catégorie du « corps » (28% des courts textes de programmes) pourtant utilisée dans la moitié des feuilles de salle ? On peut faire l'hypothèse que si les feuilles de salle prennent le temps de décrire ce qui est fait dans le spectacle, les courts textes de programmes donnent plutôt le ton, et donnent donc la même importance à l'idée du rire que les feuilles de salle. Ne s'agit-il pas non plus de dire aux spectateurs qu'ils vont passer un bon moment ? Car le cirque reste malgré tout porteur d'un imaginaire construit autour de l'idée du divertissement, et le rire en est un des marqueurs. La

présence de la catégorie « jeu » (37% dans les feuilles de salle et 20% dans les courts textes de programmes) parmi les termes les plus utilisés semble renforcer cette idée : si les clowns ne sont plus aussi présents sur scène qu'ils ont pu l'être, la part de rire et de jeu qu'ils amenaient sur la piste est restée très importante, peut-être dans l'idée de continuer avec l'esprit tout public qui a contribué à la popularité du cirque.

Notons que l'idée de « vie » (45% des feuilles de salle et 25% des courts textes de programmes) reste également très utilisée pour décrire les spectacles du corpus de textes. Peut-être est-ce une manière de rappeler au public les prouesses des artistes sans mettre l'accent dessus, à travers ce que met en jeu la difficulté technique, c'est-à-dire la vie ? Peut-être est-ce également une manière d'exprimer le rapport des artistes au monde dans leur rapport au corps et au risque ? Ce que le cirque permet de dire du monde soulève nombre de questionnements sur la vie, allant des relations humaines à l'inéluctabilité de la mort en passant par la magie du quotidien. Nous y reviendrons dans la dernière partie de cette thèse. Notons pour le moment que ces termes de « vie », de « jeu » et de « rire » offrent, dans les textes du corpus, différentes strates de compréhension, qui peuvent être lues séparément ou ensemble. Par exemple dans le spectacle *DRU* de la June compagnie¹, la catégorie « jeu » peut être comprise dans un sens littéral – les deux artistes s'amusent comme des enfants. Mais elle peut aussi être lue dans un sens plus métaphorique, de la mise en jeu de ce que l'on peut gagner ou perdre. Tout à coup, à travers un thème qui paraît très léger, on peut lire dans les résistances en équilibre sur les trapèzes un jeu du rapport à la vie – continuer de tenir pour ne pas tomber, la chute étant la métaphore de la mort. Chaque catégorie de mots contient donc une polysémie qui peut se superposer, et qui résonne à travers les époques.

Il est également important de rappeler que la catégorie « corps » est la plus fréquente, puisqu'elle revient dans plus de la moitié des feuilles de salle et dans presque un tiers des courts textes de programmes. Rien d'étonnant à cela puisque le corps est le matériau premier de l'artiste de cirque, et que ce sont bien les prouesses faites par le corps humain qui fascinent le public de cirque depuis la naissance de celui-ci. Mais ce qu'il est intéressant de constater c'est que ce n'est plus le mot « prouesse » qui prend à charge de décrire ce que fait ce corps (sa catégorie, « virtuosité », n'apparaît que dans 17% des feuilles de salle et 11% des courts textes de programmes), mais le mot « mouvement ». Les termes de cette catégorie sont utilisés dans 36% des feuilles de salle et 18% des courts textes de programmes. L'accent est

¹ *DRU*, La June compagnie, 2017, <https://lajunecie.com/dru/>.

mis sur la qualité du geste (sur le geste en lui-même en fait) plus que sur sa technique. Est-ce là la marque d'une contemporanéité du corpus de textes étudiés ? Pour répondre à cette question, il faudrait faire une étude comparative avec des textes plus anciens, comme des articles de presse du siècle dernier. Comme cette étude, trop vaste, ne fait pas partie des projets de cette thèse, nous proposons d'essayer de répondre avec les données que nous avons à disposition. Si l'on part du postulat que le mouvement est une des caractéristiques de la danse, et que l'on admet le constat d'un rapprochement entre le cirque et la danse depuis une vingtaine d'années, on peut supposer que ce rapprochement s'est fait à travers le rapport au corps et le rapport au mouvement. Le mouvement ne serait donc pas une innovation contemporaine du cirque. Mais sa mise en évidence (dans la pratique et dans les textes), à travers l'influence de la danse, semble une des caractéristiques des courants artistiques nés depuis les années 2000.

Dans tous les cas, il faut constater que si ces cinq termes apparaissent dans la majorité des textes, il reste un certain nombre d'autres thématiques qui apparaissent régulièrement dans les textes, marquant par-là la diversité des thèmes abordés. Cependant, malgré cette diversité, ils semblent constituer ensemble un imaginaire propre au cirque.

Notons que certains textes (très peu, il faut l'avouer) ne sont constitués d'aucun de ces termes. Dans le corpus des courts textes de programmes, seules les descriptions de *Stabat mater*, mis en scène par David Bobée et Caroline Mutel avec l'Ensemble des Nouveaux Caractères¹ (on notera que la description dans le programme régional de Spring ne contient pour ce spectacle qu'une seule phrase), et de *Campana* du Cirque Trottola² n'utilisent aucun des mots des thèmes récurrents relevés. Il est amusant de constater au passage que le Cirque Trottola, qui fait sensation depuis maintenant presque 20 ans (la compagnie est créée en 2002) avec chacun de leur spectacle, fait exception dans cette étude terminologique.

Qu'est-ce qui pousse à revenir vers des termes comme « équilibre », « collectif », « chute », « risque », « poésie » ? Mais aussi vers ceux moins récurrents, répertoriés dans le Tableau 6, « langage », « physique », « émotion », « cercle », « virtuosité », « espace », « fragile », « intime » ou encore « objet » ? Que disent-ils des spectacles pour revenir dans 10% à 20% des textes de feuilles de salle, et dans 5% à 17% des courts textes de

¹ David Bobée et Caroline Mutel, *Stabat Mater*, Ensemble des Nouveaux Caractères, 2018, <http://www.nouveauxcaracteres.com/programme/stabat-mater/>.

² *Campana*, Cirque Trottola, 2018, <https://cirque-trottola.org/campana/>.

programmes ? Certes les pourcentages ne sont pas aussi élevés que les cinq thématiques principales, mais leur récurrence est tout de même significative dans ce corpus.

Si l'on regroupe ces termes, on constate que les catégories « équilibre », « risque » et « chute » présentes dans le Tableau 5 pourraient être comprises ensemble. La thématique de l'enjeu de la chute, du risque de la perte d'équilibre, devient alors, elle aussi, centrale dans les textes de descriptions des spectacles du corpus : 64% des feuilles de salle et 39% des courts textes de programmes utilisent ces termes. De la même manière, on pourrait regrouper les thématiques qui seraient habituellement attribuées au cirque de tradition, « collectif », « cercle » et « virtuosité », et ce faisant, on se rendrait compte qu'il ne s'agit pas tant d'attributs d'un courant particulier du cirque, mais peut-être plutôt de caractéristiques du cirque puisque ces thématiques apparaissent dans 32% des courts textes de programmes et 57% des feuilles de salle. On peut aussi combiner les chiffres des catégories « poésie », « langage », « émotion », « fragile » et « intime » pour penser une thématique de la douceur qui serait utilisée dans 87% des feuilles de salle et 41% courts textes de programmes. La catégorie « physique » peut se fondre dans celle du « corps », renforçant alors la présence de celle-ci dans le corpus. Resteraient alors les catégories « espace » et « objet », qu'il semble difficile de l'inclure dans d'autres catégories. Ces fusions ont pour but de montrer que si le champ lexical utilisé dans ce corpus est relativement fourni, les descriptions des spectacles tournent tout de même autour de thématiques marquées.

5. Conclusion de l'étude : Nouveauté des pratiques de cirque ou du langage sur le cirque ?

Les questions qui ont motivé cette étude statistique étaient : comment parle-t-on de cirque aujourd'hui ? Quel lexique, quels mots sont utilisés pour décrire le cirque contemporain français auprès du grand public ? Y a-t-il des courants artistiques et des caractéristiques du cirque qui se dégagent dans ces textes de présentation de chaque spectacle ? Si certaines réponses émergent, l'étude de ces différents tableaux soulève d'autres questions.

« Acrobatie » est le mot le plus utilisé pour décrire les spectacles étudiés. Le terme « acrobatie » devient donc un synonyme, voire un raccourci, pour parler de cirque. La transversalité des spectacles est mise en avant comme marque de contemporanéité. Cependant, cette pluridisciplinarité dans les spectacles de cirque est-elle bien une pratique contemporaine ou n'est-elle pas plutôt une caractéristique de cet art qui a su puiser, tout au long de son histoire, dans d'autres pratiques (artistiques, sportives, loisirs) pour se renouveler ?

Le terme de « spectacle » est le plus couramment utilisé pour désigner l'œuvre de cirque, les autres termes faisant face à des remises en question de leur utilisation, puisqu'il s'agit de mots empruntés à d'autres arts. Ce mot-là est-il alors utilisé pour sa neutralité de genre ou marque-t-il le manque de vocabulaire propre au cirque ?

Les tableaux des fonctions et compétences des artistes au plateau révèlent un manque de vocabulaire propre au cirque, qui ne soit pas de l'ordre du jargon, mais du vocabulaire commun entre les artistes et le public. Le mot « acrobate » est le seul qui remplisse cette fonction tout en étant propre au cirque. Mais tous les artistes de cirque sont-ils acrobates ? En tout cas, on doit se contenter de cette expression, puisque le terme « circassien » ne semble pas faire consensus.

Les termes « interprétation création » / « création » / « interprétation » posent la question du rapport des artistes au plateau, la présence des metteurs en scène marque l'héritage du Nouveau cirque, et les regards extérieurs semblent être partout. Pourquoi préfère-t-on l'œil extérieur au metteur en scène/piste ? Cette question nous semble être liée à celle de la relation au plateau. Se pose aussi la question des termes « auteur » et

« dramaturgie », qui semblent être des termes de jargon professionnel, plus que des termes pour le public.

Des mots récurrents (« corps », « vie », « mouvement », « jeu », « rire ») et des thématiques fortes (celle de l'équilibre et du risque de la chute, celle de la poésie de la douceur, et celle de l'imaginaire du cirque traditionnel) peuvent décrire auprès du grand public un imaginaire du cirque d'aujourd'hui.

Ces différents constats permettent donc de dire que les textes décrivant les spectacles s'appuient sur l'association entre cirque et acrobatie, pour varier les mots propres à cet art. Mais outre ces mots, ces analyses révèlent que les évolutions du cirque ont permis une transversalité non pas des arts, mais des discours. La transversalité des arts au cirque nous apparaît comme une caractéristique de cet art polymorphe plutôt que comme une évolution actuelle. Le décloisonnement des arts du spectacle hérités des années 1990 a permis l'appropriation d'un nouveau vocabulaire pour le cirque qui entrait dans le champ institutionnel de la culture. On remarque par exemple que les descriptions des distributions s'appuient largement sur un vocabulaire emprunté à d'autres arts. La transversalité du cirque n'est donc pas une nouveauté dans la pratique, mais bien plus dans le langage. Enfin, les thématiques des spectacles abordées dans les descriptions des deux corpus de spectacles étudiés, permettent aussi de rendre compte d'une certaine homogénéité thématique, qui pourrait être considérée comme un courant artistique actuel, et /ou comme une caractéristique du cirque. On faisait l'hypothèse de différents courants artistiques au sein de l'appellation de « cirque contemporain », cependant, au regard de l'homogénéité des mots clefs les plus fréquents, on peut se poser la question suivante : ces mots reflètent-ils le courant actuel du cirque contemporain, ou reflètent-ils la pratique du cirque, quels que soient ses courants ?

Chapitre 2. Dossiers artistiques, ou comment les artistes s'adressent aux institutions culturelles.

Cette deuxième étude des termes reprend le même modèle que l'étude précédente. Si la première se portait sur un corpus de textes à destination du grand public, cette seconde étude s'intéresse aux dossiers de production, écrits à destination d'un lectorat professionnel. Nous prendrons donc d'abord le temps de présenter l'étude et les outils utilisés (1). Nous expliquerons la méthodologie utilisée pour chaque tableau (2), puis nous les détaillerons (3). Enfin, nous discuterons les résultats obtenus (4). Comme pour l'étude précédente, nous prendrons soin de résumer nos conclusions (5), avant de comparer les résultats des deux études (conclusion du chapitre, p. 97).

1. Présentation de l'étude : encore des chiffres et des mots

Cette deuxième étude se base sur 129 dossiers de diffusion des spectacles, vus depuis 2017 dans des festivals majoritairement organisés par des PNC, comme expliqué précédemment¹. Les dossiers de diffusion sont construits et présentés de façon très libre par les artistes. Cependant, on y retrouve majoritairement une description du spectacle, une note d'intention, des images et les biographies des artistes de l'équipe de création. Là encore, le choix a été fait de ne pas tenir compte des biographies des artistes dans le relevé sémantique, pour se concentrer sur les occurrences autour des discours relatifs aux spectacles. De la même façon, les écrits de presse, lorsqu'ils sont présents dans le dossier, ne sont pas pris en compte, pour pouvoir garder une analyse centrée sur le discours des artistes eux-mêmes.

L'étude s'est construite autour de trois pôles d'intérêts aboutissant à la création de cinq tableaux : les domaines disciplinaires invoqués (2), la position de l'artiste (2) et les thématiques abordées (1). Cette distinction s'est faite pour essayer de répondre aux questions de départ : le terme de dramaturgie apparaîtra-t-il plus dans ce corpus que dans celui de l'étude précédente en raison du public auquel sont destinés ces dossiers ? Ces textes pourraient-ils mettre en évidence l'uniformité des discours malgré la multiplicité des formes

¹ Sur ce point, cf. l'introduction de cette thèse, p.18.

de spectacles de cirque contemporain (c'est-à-dire, diffusé par des institutions culturelles du service public) ? Peuvent-ils également être les marqueurs des spécificités identitaires du cirque, quel que soit le courant artistique ?

L'étude des dossiers de production s'est faite sur les mêmes modalités que la précédente : le recueil des textes (dossiers de production) a été fait grâce à des recherches internet (dossier présent sur le site de la compagnie) ou des demandes par mails. Puis la lecture a permis le repérage des termes les plus fréquents, mais cette fois en les comparant avec les résultats de l'étude des feuilles de salle et des textes de programmes de festival. Enfin nous avons fait le relevé des termes repérés, cette fois grâce à une recherche automatique sur les dossiers numériques, pour construire les chiffres présentés. Comme pour l'étude précédente, on notera que dans chaque tableau, le pourcentage correspond au nombre de dossiers (correspondant chacun à un spectacle) dans lesquels apparaissent les termes relevés, et non le nombre d'occurrences de ce terme.

2. Résultats de l'étude : un vocabulaire varié

Comme sur l'étude précédente, nous expliquerons d'abord les éléments de chaque tableau pour préciser la méthodologie de recherche. Il s'agit ici de donner des clefs de compréhension pour lire les tableaux avec précision. Le lecteur doit pouvoir identifier l'ensemble des mots relevés dans chacune des catégories de chaque tableau.

1. Domaines disciplinaires artistiques

Ces premiers tableaux regroupent à la fois les catégories des disciplines de cirque, et les formes d'arts vivants présentes dans les spectacles. Ils permettront d'étudier comment les artistes décrivent leurs spectacles en des termes génériques.

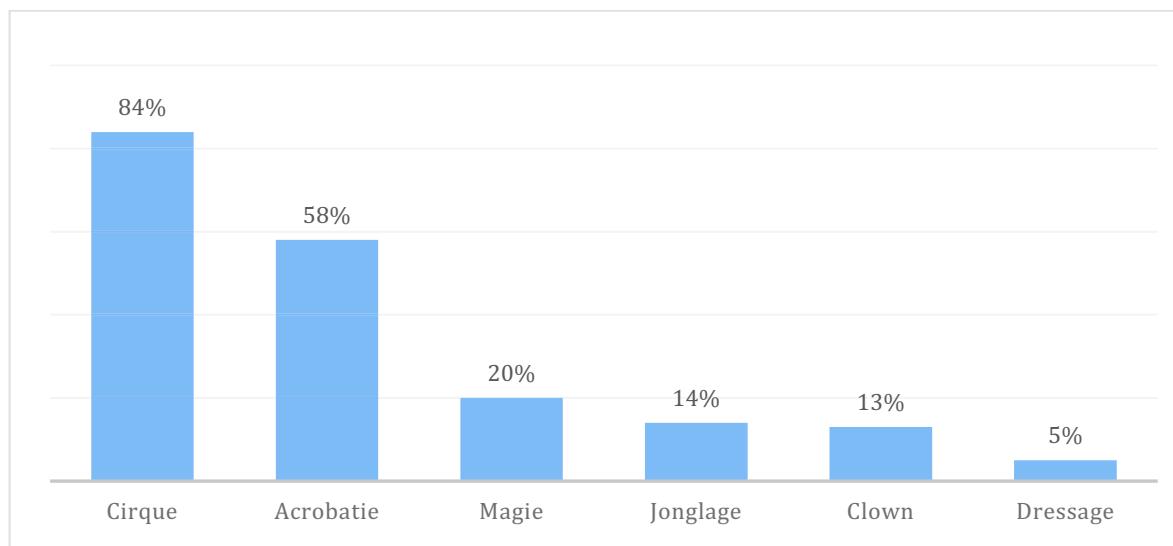


Tableau 7. Pourcentages de dossiers citant les termes de domaines disciplinaires des arts du cirque.

Les formes de cirque (Tableau 7) sont établies selon les quatre catégories des arts du cirque distinguées par le CNAC et la BNF dans leur site encyclopédique¹: « acrobatie », « jonglage » et « magie », « clown », et « dressage ». Cependant, nous avons choisi de distinguer ici magie et jonglage pour mieux marquer leur absence, et de mettre en parallèle les termes spécifiques face au terme générique cirque.

Dans le cas de la catégorie « dressage » seulement, ce n'est pas le terme dressage lui-même, mais le recensement de la présence d'animaux qui a fait l'objet d'une analyse. Ce choix résulte d'une volonté de relever la présence des animaux dans le cirque contemporain malgré l'absence du mot dressage dans les dossiers artistiques.

Pour le « jonglage », le « clown » et la « magie » en revanche, ce sont leurs acceptions terminologiques (« jonglage », « jonglerie », « jongler », « magie », « magique », « clown ») qui ont été relevées pour marquer leur importance, en dehors de leur seule qualité de discipline de cirque. L'« acrobatie » avait d'abord été traitée seule avec le terme « cirque », mais au regard des résultats, il est apparu important de faire apparaître dans le tableau les autres catégories des arts du cirque. La dénomination « cirque » a, elle, été recensée hors nom de la compagnie, espaces d'accueil et biographies des artistes.

¹ Site « L'Encyclopédie des Arts du cirque », Bibliothèque Nationale de France et Centre National des Arts du Cirque, *op. cit.*

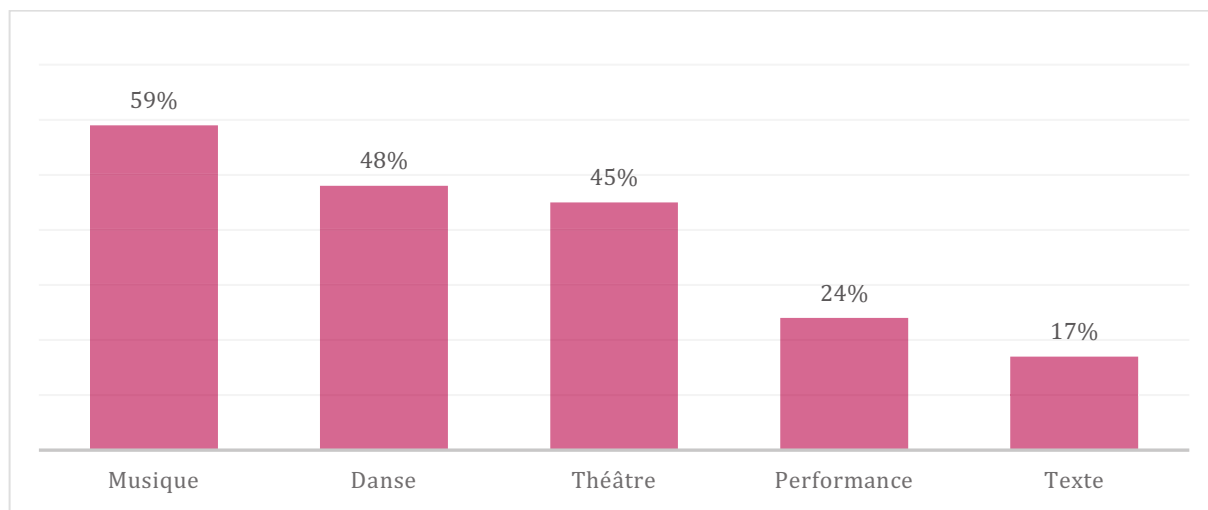


Tableau 8. Pourcentages de dossiers citant les termes des domaines des arts du spectacle (hors disciplines du cirque).

Les formes d'arts vivants venant alimenter les spectacles étudiés (Tableau 8) – la « musique », la « danse » ou les formes chorégraphiées (« danse », « chorégraphiques »), la « performance », le « théâtre », et notamment la présence de textes – ont été analysés pour étudier la propension du cirque à la pluridisciplinarité.

La méthode d'identification des mots est la même que pour l'étude précédente, c'est-à-dire prendre en compte les mots de la même racine morphologique, accordés en genre et en nombre. Contrairement à l'étude des feuilles de salle et des programmes, la manière qu'ont les artistes de nommer leurs créations n'est pas présentée dans ce tableau. Cependant, nous trouvons intéressant de relever les statistiques suivantes : le terme usuel de « spectacle » est majoritaire (85%), et celui de « pièce » est également présent (37%), suffisamment pour que son utilisation soit mentionnée.

II. Compétences et fonctions des artistes dans la création

Le second axe de l'étude se penche sur les compétences et fonctions des artistes au sein des créations. Le vocabulaire relevé étant fourni, les termes sont distingués en deux catégories pour plus de lisibilité : la désignation des compétences des artistes au plateau, et la désignation de la fonction au sein de l'équipe artistique.

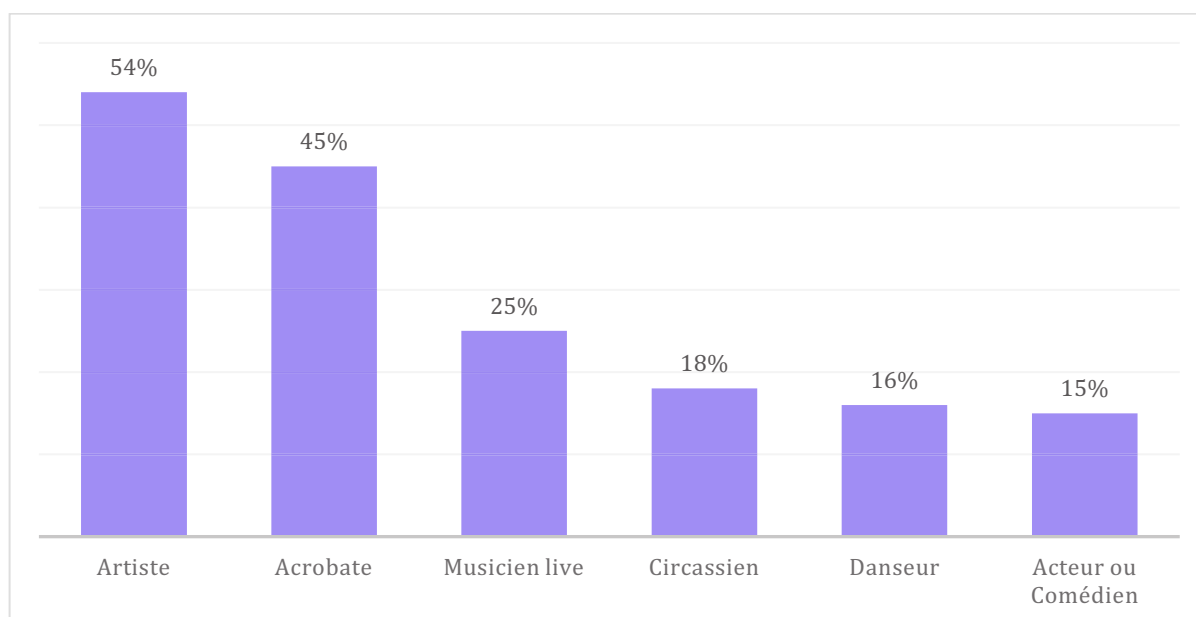


Tableau 9. Pourcentages de dossiers citant les termes des compétences de l'artiste au plateau.

Dans le premier cas (Tableau 9) les termes, accordés en genre et en nombre, désignent les qualités de l'artiste en représentation. Comme pour le Tableau 3 de l'étude précédente, le mot « circassien » a été retenu dans cette catégorie lorsqu'il apparaît comme nom désignant l'artiste, et non comme adjectif ; la catégorie « acteur » désigne celui qui fait du théâtre (et comprend donc ses synonymes) ; et enfin le terme de « musicien » ne s'intéresse qu'aux artistes musiciens présents au plateau.

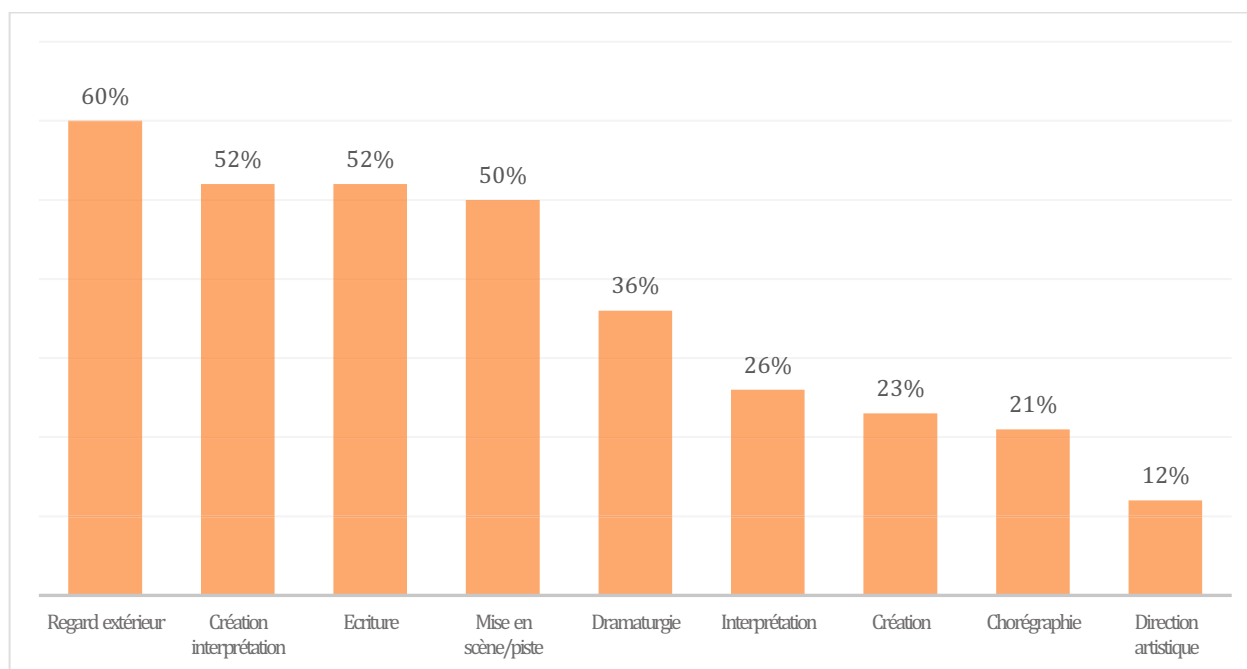


Tableau 10. Pourcentages de dossiers citant les termes des fonctions de l'artiste dans le processus de création.

Le second tableau (Tableau 10) décrit la désignation de la personne au sein de son équipe artistique. Notre étude s'est aussi portée sur plusieurs notions qui regroupent un ensemble de termes.

Le « regard extérieur » peut être désigné sous plusieurs appellations, nous avons donc compté les textes faisant mentions de « collaboration », et d'« œil extérieur » ou « regard extérieur ».

La notion de « création interprétation » est aussi régulièrement soulignée par l'expression « de et par » (et tout dérivé de cette expression du type « de et avec », « par et avec »).

L'idée d'« écriture » a été comptabilisée lorsqu'elle a été mentionnée ou soulignée par la position d'« auteur ».

La position de « metteur en scène/piste » a été relevée également dans sa mention « mise en ... ».

Nous avons aussi cherché à savoir quelle était la place du « dramaturge » et de la notion de « dramaturgie » dans ces dossiers artistiques en relevant ces deux termes, ainsi que les dérivés de cette racine morphologique (dramaturgique par exemple).

Les termes « interprétation » et « avec » ont été recensés avec le terme « interprète ».

La notion de « création » couvre les mots « conception », « réalisation », « création » et « par ».

Nous avons également relevé la fonction du « chorégraphe », « regard chorégraphique » sous la notion de chorégraphie

Enfin, l'idée de « direction artistique » a été recensée à chaque expression correspondante.

Les pourcentages de ces deux graphiques reflètent donc le nombre de dossiers utilisant chacun de ces termes, qui peuvent se compléter les uns les autres. Évidemment toute cette recherche a été menée en prenant en compte la terminologie dans toutes ses possibilités en genre et en nombre.

III. Fréquence des mots clefs

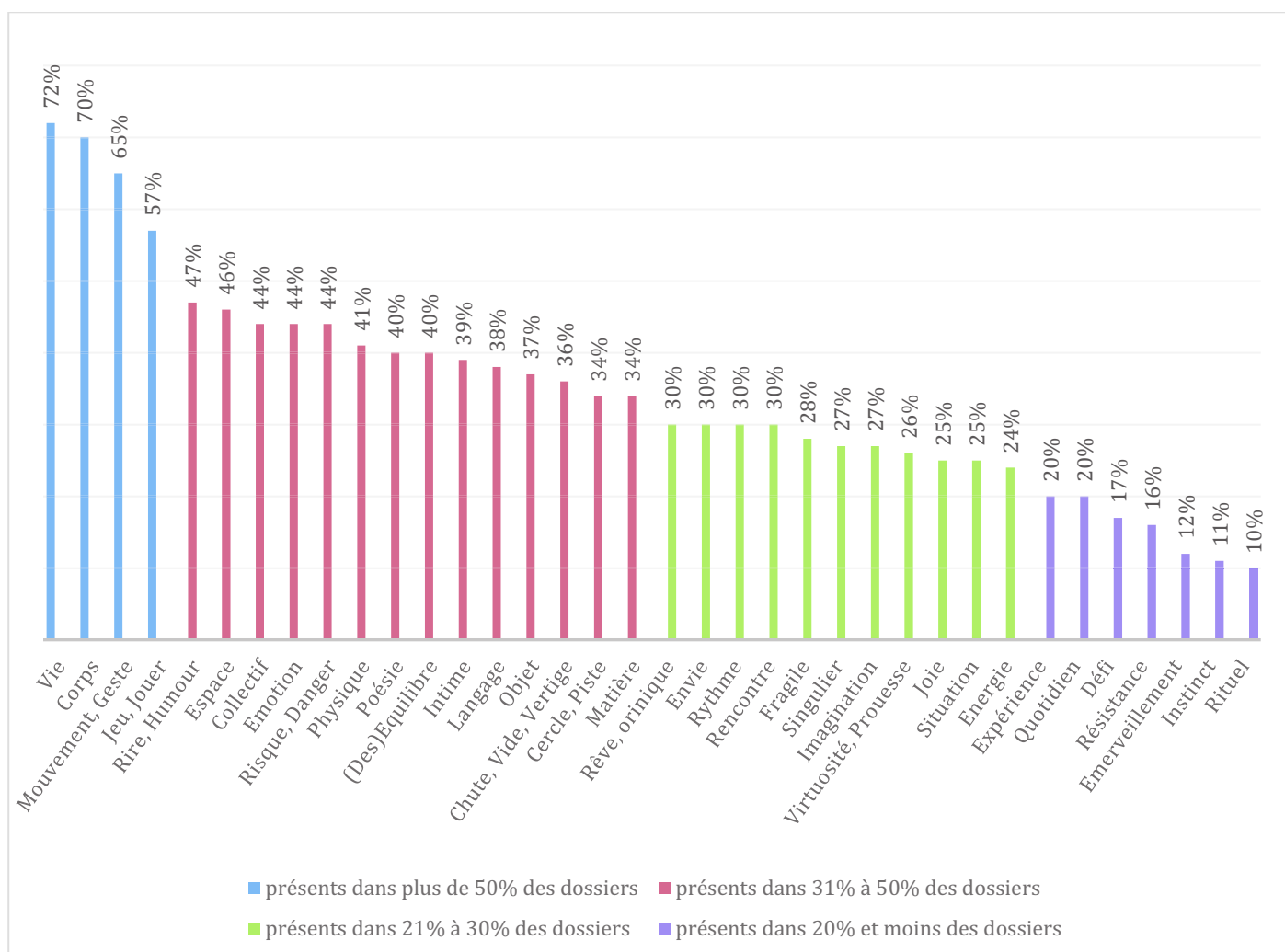


Tableau 11. Pourcentages de dossiers citant les mots clefs dans la description des spectacles.

Ce dernier graphique (Tableau 11) regroupe tous les mots clefs utilisés dans les descriptions et/ou notes d'intention des dossiers artistiques. Il y a 36 mots (et leurs dérivés) fréquents qui ont été identifiés suivant la méthodologie de l'étude précédente. On peut se référer à la p. 50 de cette étude pour le détail de la méthodologie engagée pour les Tableau 5 et Tableau 6, s'intéressant aux mêmes termes. Ici, on les a distingués en quatre catégories pour plus de lisibilité : il y a ceux (en bleu) qui reviennent dans plus de la moitié des dossiers. On constate qu'il y a peu de thèmes communs à plus de la moitié des dossiers : la « vie », le « corps », le « mouvement » (ou son synonyme le « geste »), et le « jeu ». Ensuite vient la catégorie qui regroupe les quatorze mots (rouge) présents dans 31% à 50% des dossiers ; puis en vert apparaissent les onze champs qui reviennent des dossiers (entre 21% et 30%) ; et

finalement les sept thématiques en violet qui sont apparaissent dans 20% et moins des dossiers.

On retrouve donc 25 thématiques qui apparaissent entre 24% et 47% du corpus. Celles qui apparaissent entre 10% et 20% seulement sont moins nombreuses, mais certaines résultent aussi des choix de recherche : certains mots semblent *a priori* définir le cirque, comme « l'émerveillement » (un des trois effets produits par le cirque, selon Hugues Hotier¹), mais n'apparaissent que peu. Aussi, ceux qui sont notés dans leur faible apparition disent également quelque chose du choix sémantique des artistes dans les dossiers artistiques. Cependant on admet largement que d'autres mots pourraient être relevés avec le même pourcentage de récurrence : le travail reste à poursuivre pour identifier les termes les moins présents, et ainsi vérifier si leur absence est signifiante. Pour la méthodologie, il faut noter que la recherche s'est faite autour du champ lexical de chaque mot : par exemple, le « rire » regroupe à la fois « l'humour », ou les qualificatifs « drôle » ou « burlesque ». Cependant, par souci d'efficacité et de clarté, la plupart des mots sont restés centrés autour de leur racine morphologique. Les verbes, les noms ou les adjectifs d'une même racine ont été comptés ensemble dans tous leurs accords en genre et en nombre : à titre d'exemple, « vie » regroupe « vies », le verbe « vivre » conjugué ou encore l'adjectif « vital ». À noter également que le terme « espace » est pris en compte lorsqu'il est dans les descriptions du spectacle et non dans la fiche technique.

3. Analyse des données : ce que l'on constate

Comme pour l'étude des feuilles de salle et des programmes, nous rappelons que les pourcentages des tableaux représentent le nombre de textes dans lesquels apparaissent les mots concernés par rapport à l'ensemble du corpus. Ce n'est donc pas le nombre d'occurrences de ces mots, mais leur apparition dans chacun des textes qui nous intéresse. Dans un but de simplification et de compréhension, nous convenons encore une fois que lorsqu'un terme est suivi de (X%), cela signifie qu'il apparaît dans X% des textes étudiés dans la partie mentionnée. Pour l'analyse des données des dossiers de production, nous conseillons encore

¹ Hugues Hotier, *L'imaginaire du cirque*, L'Harmattan, 2005, p. 120-121.

une fois au lecteur d'ouvrir l'annexe 2.3 (p. 390) en parallèle, pour avoir les tableaux sous les yeux et faciliter la lecture.

I. Domaines disciplinaires des arts du spectacle et format du spectacle

En quels termes les artistes décrivent-ils leurs spectacles auprès des professionnels pouvant acheter leurs spectacles ? Commençons par l'examen des résultats concernant les termes renvoyant aux disciplines de cirque (Tableau 7). Sans surprise, la qualification « cirque » ou l'adjectif « circassien » (excluant la désignation des artistes, qui sera examinée plus tard) apparaît dans 84% des dossiers de spectacles.

La forme de cirque la plus large en termes de disciplines (et donc la plus présente dans les spectacles de cirque) est l'« acrobatie ». Regroupant à la fois les arts de l'équilibre sur objets (mobiles ou non), des aériens, des acrobaties au sol ou sur agrès, etc., le terme d'« acrobatie » (ou son qualificatif « acrobatique ») revient dans plus de la moitié des dossiers (58%). On associe donc facilement le cirque à l'acrobatie, et les autres catégories, même si elles sont présentes, sont moins nommées. À titre d'exemple, si le « jonglage » ou la « jonglerie » (et les formes conjuguées du verbe « jongler ») ne sont présents que dans 14% des présentations des spectacles, en revanche dans la pratique le jonglage est présent dans plus d'un quart des spectacles du corpus (26%). À l'inverse, si les termes de « magie » et « magique » apparaissent dans 20% des dossiers, ce chiffre ne représente pas le nombre de spectacles utilisant la magie mais plutôt tous ceux qui s'emparent de cette image et de l'imagination qu'elle procure. Les spectacles qui utilisent effectivement l'art de la magie sont assez minoritaires (7%), tout comme ceux qui font entrer les animaux sur scène (5%). Reste donc la position du « clown », ou de son adjectif « clownesque », qui revient dans 13% des dossiers de spectacle.

Cependant il est important de voir que si certaines catégories de disciplines de cirque sont largement minoritaires, en revanche la présence de termes d'autres formes d'arts du spectacle viennent souvent contribuer aux spectacles étudiés (Tableau 8). Les termes « musique », composition « musicale » ou « sonore », prennent une grande place dans les créations de cirque : citée à 59%, la musique prend une part décisive dans l'accompagnement des formes circassiennes. À titre d'exemple, les musiciens sont présents en live dans un quart

des spectacles (Tableau 9). Il faut donc comprendre que dans 59% des spectacles, la musique est suffisamment importante ou pensée pour qu'elle soit mise en valeur dans la construction du dossier, en dehors de la distribution qui désigne la collaboration ou composition musicale du spectacle.

Les termes issus de la « danse » reviennent dans presque la moitié des dossiers de spectacles (48%), marquant l'importance du mouvement dans la pratique des arts du cirque. Cependant face à ce penchant pour le geste dansé, il y a aussi l'influence du « théâtre » qui revient à 45% dans les dossiers.

II. Fonctions et compétences des artistes dans la création

Dans le Tableau 9, s'intéressant aux compétences des artistes au plateau, on retrouve les termes « acrobate », « circassien », « danseur », « artistes », et « acteur » ou « comédien », chacun des mots étant pris dans toutes ses flexions de genre et de nombre. Nous avons également relevé le nombre de fois où il y a un ou des « musiciens » au plateau, puisqu'un quart des dossiers y font référence. C'est donc, après le terme « acrobate » (45%), le terme le plus utilisé pour marquer les compétences des artistes dans ces spectacles. Les termes de « circassien » (18%), « danseur » (16%) ou « acteur » (15%) sont, de leur côté, utilisés avec une proportion relativement similaire. Reste enfin le terme « artiste » (54%) qui pourrait aussi bien être placé dans le Tableau 10. Pourcentages de dossiers citant les termes des fonctions de l'artiste dans le processus de création. Il s'agit d'un mot neutre utilisé dans plus de la moitié des dossiers, souvent complété par l'expression « artiste de cirque », ce qui explique le choix de le placer dans ce tableau.

Le tableau suivant (Tableau 10) recense les fonctions de chacun durant la création. Ces fonctions sont largement détaillées dans les dossiers de production, et chaque position peut être désignée par plusieurs expressions. La famille des « collaborateurs » ou « regard extérieur » est la plus fréquemment citée (60%) ; peut-être à cause de la multiplicité des expressions qui la compose. On retrouve ensuite les « auteurs » et les « créateurs interprètes » (52%), suivis de près par les « metteurs en scène/en piste » (50%). On note que l'utilisation du vocabulaire autour de la « dramaturgie » est présente dans un tiers des dossiers (36%). On peut aussi relever l'utilisation dans plus d'un quart des dossiers du terme « interprète » (26%),

et presque autant pour le terme « créateur » (23%). Enfin, on constate que les termes « chorégraphe » et « regard chorégraphique » sont peu utilisés (21%), tout comme l'idée de « direction artistique » (12%).

III. Les thèmes récurrents

Pour finir sur la présentation des données, il faut commencer à comparer les termes récurrents relevés dans ce Tableau 11 avec les Tableau 5 (Thèmes récurrents dans plus de 20% des feuilles de salle et plus de 10% des programmes) et Tableau 6 (Thèmes récurrents dans 10% à 20% des feuilles de salle, et dans 5% à 10% des programmes). Dans l'étude précédente, nous avons relevé un certain nombre de termes récurrents. On constate dans l'étude de ce corpus que ces mêmes mots reviennent dans plus de 30% des dossiers, à l'exception du terme « matière » (34%) qui n'a pas été relevé dans l'étude précédente, et des termes « fragile » et « virtuosité » qui sont utilisés dans 28% et 26% des dossiers. On relève dans les dossiers artistiques presque deux fois plus de mots récurrents que dans l'étude précédente, c'est pourquoi ils ont été classés en quatre catégories (plus de 50%, entre 31% et 50%, entre 21 et 30%, 20% et moins des dossiers). À noter que l'on n'a pas relevé les termes revenant dans moins de 10% des dossiers, pour des raisons évidentes d'efficacité. Cependant, tous les mots utilisés dans 10% à 30% des dossiers ouvrent une nouvelle palette de description par rapport à l'étude précédente.

4. Discussion : serait-ce la langue du cirque ?

On notera d'emblée que si le calcul précis des chiffres a pu se faire grâce à l'outil numérique (recherche de mots sur PDF), l'identification des termes à quantifier s'est faite à travers la lecture des dossiers : il se peut que certains thèmes aient échappé à notre attention et qu'ils ne soient pas traités. D'autres thématiques ont été relevées sans pour autant donner un résultat très parlant. Le choix des mots traités dans ces tableaux statistiques relève donc d'un point de vue de lecture et a pour vocation de s'étendre. Un travail avec de meilleurs outils numériques serait sûrement plus efficace et pourrait corriger les éventuelles erreurs du travail effectué. En ayant ces données en tête, on peut s'attacher à commenter les résultats obtenus.

Nous rappelons que ces tableaux ont pour but de mettre en évidence les éléments de langage des artistes de cirque pour parler de leurs spectacles auprès des institutions culturelles qui achètent les spectacles. Il s'agit donc désormais de discuter les chiffres que nous avons pu détailler, et de mettre en exergue des éléments de langage, qu'ils soient nouveaux ou en commun avec l'étude précédente.

1. Domaines disciplinaires des arts du spectacle et format du spectacle

Dans le Tableau 7 sur les disciplines de cirque convoquées, c'est sans surprise que la qualification « cirque » ou l'adjectif « circassien » (excluant la désignation des artistes, qui sera examinée plus tard) apparaissent dans 84% des dossiers de spectacles. La surprise réside plutôt dans le fait que cette catégorie « cirque » n'apparaisse pas dans une plus écrasante majorité des dossiers. Puisque nous nous concentrons sur une programmation de spectacles dits de cirque, pourquoi ne comportent-ils pas tous cette terminologie ? Il a donc semblé essentiel de faire apparaître dans cette recherche terminologique les différentes catégories de cirque ainsi que les autres arts du spectacle pour comprendre les nuances et les hybridations de ces spectacles de cirque qui n'utilisent pas forcément le mot cirque. Quels sont les termes qui viennent potentiellement les remplacer ? Parmi ces spectacles qui n'utilisent pas le mot « cirque », un quart d'entre eux sont des spectacles de jonglage. Mais d'autres formes, comme l'acro-danse, la performance, la magie, le théâtre physique ou le clown, se passent également de la catégorisation cirque. Cette catégorisation hors du champ cirque est encore plus visible sur les programmes de festivals où le clown, la magie ou le jonglage sont des catégories autonomes du cirque.

On se rend compte alors des grands absents : bien qu'elles soient deux disciplines centrales dans la naissance des arts du cirque au XVIII^e siècle, le dressage et la magie apparaissent de manière beaucoup plus sporadique dans notre corpus d'étude. Il semblerait que ce ne soit pas faute de popularité mais plutôt par l'évolution des pratiques : la magie étant désormais une pratique de loisir, les spectacles de magie représentent une catégorie bien à part qui se mêle peu souvent à celle du cirque, ou plutôt qui s'est émancipée de son égide. Pour la question du dressage, la vague du Nouveau cirque (récusant la présence des animaux sauvages en scène) a posé un large frein à la pratique. Celle à laquelle on assiste aujourd'hui

sur la scène du cirque contemporain s'appuie sur le dressage d'animaux familiers (chevaux, oiseaux, chiens). D'ailleurs, si dans ce cas précis de l'étude le relevé s'est construit sur la présence des animaux en scène et non sur le terme « dressage », c'est parce que celui-ci n'est pas utilisé, même s'il désigne une discipline de cirque. Aujourd'hui, l'animal en scène est présenté en partenaire de jeu, permettant de contrecarrer l'image du dressage associée – au cirque – au domptage, où l'homme est en position de force face à l'animal.

On remarque également le peu de spectacle se nommant « clown ». Comme pour certains spectacles de magie, ceux de clowns peuvent se passer de l'appellation cirque. Cependant le clown, dès son origine historique, est lié aux formes acrobatiques. Si au cours de son évolution le clown s'est détaché de la pratique acrobatique, les acrobates de nos jours n'hésitent pas à réinvestir la figure du clown pour créer un personnage. Les spectacles de clowns purs sont aussi peu nombreux dans cette étude que ceux de magie ou de dressage, en revanche le relevé terminologique permet de noter son influence sur les créations actuelles. Comme on peut le constater dans le Tableau 11, la question du « rire » et de l'humour reste présente dans 47% des spectacles. Aussi la présence du mot « clown » dans la programmation de notre corpus ne reflète pas l'influence de sa position dans la construction d'un spectacle de cirque.

Ensuite dans le Tableau 8, on constate à travers le vocabulaire des autres arts utilisés dans ces dossiers que le sens rythme, le rapport physique à la musicalité et l'occupation sonore – face à l'interdiction de parole qui régnait à la naissance du cirque – sont restés essentiels : la « musique » est une préoccupation revenant dans 59% des dossiers. On serait même embêté s'il fallait trouver un spectacle de cirque (dans le corpus) où la musique ne fait pas son apparition. On pourrait penser que le spectacle *Souffle* de la compagnie l'Éolienne¹, où le fond sonore se construit sur l'enregistrement d'une respiration, serait ce spectacle ; quoique l'enregistrement puisse être considéré comme une création sonore.

L'importance du rapport à la musicalité se retrouve aussi dans la forte présence des formes « chorégraphiées », « chorégraphiques » ou « dansées » (48%). Le sens du rythme et du mouvement sont souvent mis en valeur à travers cette terminologie, mais permet également de justifier l'absence de narration : si l'on danse on raconte autrement qu'au théâtre, qui est pourtant un art souvent cité (45%). Bien sûr, les deux arts ne sont pas

¹ *Souffle*, compagnie L'Éolienne, 2017, <https://www.eolienne-cirque-choregraphie.com/souffle>.

antagonistes et peuvent largement mêler leurs influences dans une même création de cirque. Mais il est intéressant de noter que les deux arts ont une proportion quasiment identique dans le paysage du cirque actuel, entre héritage du Nouveau cirque et recherche identitaire d'un cirque appelé contemporain faute de mieux. D'ailleurs la présence parcellaire du texte dans les créations de cirque (17% des dossiers) rappelle la tendance du cirque à tendre vers du théâtre, et en même temps son refus de s'y voir attaché. En effet, les spectacles où des paroles sont prononcées représentent plutôt 45% du corpus. La différence entre parole et texte vient annoncer la distance prise avec la parole au théâtre, plus souvent identifiable par le texte.

De la même manière, le fait que, dans 37% des cas, les créations sont appelées « pièce » reflète bien la tentation du modèle du théâtre. En effet, au lieu de nommer un spectacle par ce mot de « spectacle », comme dans 85% des cas – mot qui reflète une réalité économique et générique des œuvres artistiques dites de la catégorie arts du spectacle – le fait d'utiliser le terme de « pièce » rappelle à l'appellation de pièce de théâtre qui désigne l'œuvre écrite avant l'œuvre en scène. Aussi, le fait de s'approprier cette désignation pour les spectacles de cirque permet de donner une dimension d'écriture scénique à la création, dimension qui est largement mise en avant à travers le champ lexical de l'« écriture » (52%), comme on peut le voir dans le Tableau 10. Est-ce aussi une manière de légitimer l'image artistique de la création de cirque en n'utilisant plus un mot comme « spectacle » qui s'attache souvent à la notion de divertissement ? L'expression « pièce de cirque » rend-elle un effet plus sérieux de l'art ? Si l'on va dans ce sens, on constate que l'héritage traditionnel de la « performance » est moins fréquemment utilisé, bien que relevé dans 24% des dossiers. Ce constat marque à la fois le recul de l'importance de la performance physique et la méfiance à l'encontre d'une appellation de performance artistique. Le terme de « performance » reste problématique car associé à la fois à la technique, dont le cirque actuel veut gommer les contours, et à l'art contemporain dans son acception la plus péjorative, c'est-à-dire l'art que l'on ne comprend pas. Entre la volonté de détachement d'une image populaire et le refus de faire un art élitiste, le mot de « performance » peut représenter les enjeux et les prises de position de la création contemporaine.

Les questions que soulèvent ces manières de désigner et décrire les spectacles étudiés obligent aussi à critiquer et à mettre en perspective les résultats qui apparaissent ici. La présence notable des termes évoquant les autres arts du spectacle dans les discours, majoritaires face à certaines catégories de disciplines cirque, n'est-elle pas du fait du corpus

dont 80% des spectacles ont été vus en PNC ou espaces culturels dédiés au cirque qui « participent au renouvellement des formes artistiques et des esthétiques du cirque¹ » dans une perspective de légitimation culturelle du cirque datant des années 1980 ? En effet, les spectacles compris dans une programmation non dédiée spécifiquement au cirque (VivaCité, Chalon dans la rue, Arto et le festival d'Avignon principalement) représentent 20% des spectacles étudiés. Que ce soit du fait d'une commande des PNC (nous avons déjà pu aborder les méthodes de programmation des PNC en introduction), de la tendance actuelle des artistes de cirque, ou d'une caractéristique du cirque, on constate à travers cette étude un engouement autour des disciplines acrobatiques, en même temps qu'une large ouverture aux autres arts du spectacle – pour la danse et le théâtre particulièrement. La dépendance du cirque à la musique est réaffirmée : après « spectacle » et « cirque », la « musique » est le terme de forme artistique qui revient le plus, dépassant de peu celui d'« acrobatie ». C'est pour dire son omniprésence dans les formes circassiennes. La musique serait peut-être alors un premier élément de réponse à l'hypothèse d'une identité du cirque en tant qu'art du spectacle : la présence d'une discipline acrobatique ou circassienne, l'accompagnement musical ainsi que l'ouverture à d'autres champs artistiques pourraient être trois critères de réponse à ce qu'est une œuvre de cirque.

II. Fonctions et compétences des artistes dans la création

Les manières de décrire les fonctions et compétences des artistes dans les dossiers artistiques permettent d'apporter un nouvel éclairage sur la question des caractéristiques identifiables du cirque. Dans le Tableau 9. Pourcentages de dossiers citant les termes des compétences de l'artiste au plateau., lorsqu'elles sont désignées, les appellations des artistes au plateau reprennent les formes artistiques relevées précédemment, sauf celle de « performeur » qui ne revient pas suffisamment souvent pour apparaître dans le tableau. Cela dit, son absence marque encore une fois la complexité de l'utilisation de ce mot pour les artistes de cirque. On note la présence du théâtre à travers la position de l'« acteur », autrement appelé « comédien », ainsi que la présence de la danse à travers la désignation de

¹ Propos du ministère de la Culture pour présenter les Pôles Nationaux Cirque sur leur site, consulté le 28/05/2020, <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Theatre-spectacles/Le-theatre-et-les-spectacles-en-France/Poles-Nationaux-Cirque-PNC>.

« danseur ». Cependant, comme dans l'étude précédente, alors que les formes artistiques de la danse et du théâtre étaient largement utilisées pour la description des spectacles, l'appellation des artistes de ces arts n'apparaît respectivement que dans 15% et 16% des dossiers. On peut donc comprendre que si les arts sont convoqués facilement dans les spectacles de cirque, les performeurs de ces autres arts le sont moins facilement. Le peu de mentions d'un « chorégraphe » (21%) dans les textes parlant de créations (Tableau 10), malgré la forte présence des formes chorégraphiques, viendrait confirmer cette idée. Si les artistes de cirque convoquent différents arts pour leurs créations, ils ne sont pas pour autant spécialistes de ces arts, au point de se nommer eux-mêmes par le qualificatif désignant les pratiquants cet art. Ou bien qu'ils le soient, on peut supposer que le cirque reste majeur dans la pratique.

Cependant, on peut aussi faire l'hypothèse que ces appellations sont lissées pour décloisonner les arts au sein même de la création puisque le terme de « circassien » est lui-même peu utilisé (18%), alors qu'il s'agit d'un terme (pour une fois) bien propre au cirque. En effet, le terme d'« artiste » est majoritairement préféré pour désigner les artistes au plateau (54%). Cela révèle, dans l'utilisation du mot « artiste » mais également dans le choix du terme « spectacle », que les créateurs de cirque perçoivent leurs créations dans une perspective trans-artistique. Ces dénominations permettent en effet le mélange pluridisciplinaire sans pour autant perdre ce qui constitue l'identité générique du cirque. Toutefois, il est intéressant de noter que l'appellation propre au cirque qui revient le plus souvent (45%) est l'appellation d'« acrobate ». En plus de la cohérence avec le nombre d'occurrences du terme « acrobatie », ce chiffre conforte l'idée d'un rapprochement presque synonymique entre cirque et acrobatie. On est « artiste de cirque » ou « acrobate » de manière relativement équivalente et consensuelle, presque pour signifier que ces termes conviennent plus que celui de « circassien » pour désigner la personne. Une terminologie dite circassienne semble donc se dégager pour désigner les artistes au plateau, sans passer nécessairement par ce terme de « circassien ».

Mais qu'en est-il du vocabulaire utilisé dans les dossiers de production pour l'ensemble des artistes d'une création (Tableau 10) ? La distribution des artistes distingue facilement ceux qui font de ceux qui créent, en plus de ceux qui contribuent. Cependant la division entre ceux qui font (« avec », les « interprètes ») et ceux qui créent (plusieurs mots sont utilisés : « conception », « création », « réalisation », « par ») n'est pas la plus commune dans les spectacles de cirque : les premiers sont présents dans 26% et les seconds dans 23%

des dossiers. Tandis que ceux qui combinent les deux fonctions de créateur et interprète (« création et interprétation », « de et par », « par et avec », etc.) représentent 52% des cas. D'ailleurs, la présence du vocabulaire de l'écriture (« auteur », « écriture », « écrire » apparaissent à 52%) dans les dossiers suggère l'hypothèse d'une volonté de reconnaissance de l'artiste auteur, même quand il est au plateau. L'utilisation du vocabulaire de l'auctorialité comme de la « mise en scène/piste » (50%) confirme l'idée d'une composition réfléchie du spectacle de cirque, abondant ainsi l'image d'un art sérieux. En effet, dans la position du metteur en scène ou en piste, c'est la pensée du spectacle qui domine, et non pas la position de leader de compagnie qui émerge. On le voit aux pourcentages de présence de la « direction artistique » (12%) ou encore du « chorégraphe » (21%), la notion de direction est moins populaire chez les artistes que celle d'accompagnement. C'est d'ailleurs pourquoi la « collaboration artistique », ou encore « regard/œil extérieur », sont les plus sollicités. Dans plus de la moitié des créations (60%), l'équipe artistique fait appel à un collaborateur externe qui vient accompagner l'émergence du spectacle. On note, avec ce chiffre, que beaucoup, metteurs en scène comme créateurs interprètes, ont recours à un œil extérieur, quelle que soit sa fonction.

En revanche le « dramaturge », comme fonction, n'apparaît que très peu (5%), alors que la pratique « dramaturgique » est relevée dans plus d'un tiers des dossiers (36%). Est-ce à dire que le dramaturge n'a pas de place au cirque, lui qui est l'accompagnateur par excellence¹ ? Déjà difficile à cerner au théâtre ou en danse, la position du dramaturge est peu explicitement utilisée en cirque, bien que la pratique elle-même apparaisse dans les discours, de manière ponctuelle (dans la distribution) ou précisée (dans la note d'intention). Souvent confondue avec l'écriture, ce terme lui est préféré, marquant plus le travail de composition de l'artiste.

La terminologie utilisée pour désigner les artistes d'une création de cirque n'est donc pas particulièrement centrée sur l'idée du cirque : à part l'utilisation du terme « acrobate », désignant une catégorie assez vaste du cirque, les artistes au plateau sont souvent décrits par le terme neutre d'« artiste ». Cette appellation permet alors, tout comme le terme de « spectacle », de leur laisser une large palette de compétences artistiques sans les restreindre à une catégorie (« circassien », « danseur », « acteur »). Ce lissage terminologique abonde dans

¹ Dans leur ouvrage collectif *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?* (L'Harmattan, coll. Univers théâtral, 2014), Marion Boudier, Alice Carré, Sylvain Diaz et Barbara Métais-Chastanier proposent plusieurs entrées pour la compréhension du mot en question, notamment « Compagnonnage », p. 21-24.

le sens de l'analyse des formes d'arts : malgré une identité acrobatique dominante, la porte est largement ouverte aux autres arts pour nourrir les créations. D'ailleurs, le vocabulaire utilisé dans la distribution est largement repris du théâtre et de la danse. Cependant – là où au théâtre, par exemple, la séparation entre auteur, metteur en scène et interprète se fait habituellement de manière distincte – au cirque, les artistes revendiquent dans la moitié du corpus étudié une position de créateur-interprète, d'auteur (ou en tout cas un processus d'écriture) et de metteur en scène/piste. Les trois ayant un pourcentage de présence proche, on peut comprendre que les trois fonctions se mêlent régulièrement dans la même personne. On comprend alors mieux les expressions qui circulent pour qualifier le cirque contemporain : « cirque d'auteur », « cirque de création », etc. Ces résultats combinés avec ces expressions laissent à voir que les artistes du cirque actuel revendiquent leurs positions d'auteurs, de compositeurs de spectacle en même temps qu'ils en sont les interprètes. Et cette double position entraîne la nécessité du regard extérieur. Cet élan de reconnaissance de la double position pourrait être, justement, un élément de l'identité de cirque actuel : si la nouvelle génération de cirque sortie des écoles supérieures apprend à être interprète, nombreux sont ceux qui continuent la tradition du créateur interprète de son propre numéro (ou plutôt désormais de son propre spectacle). Le vocabulaire peu spécifique au cirque pour désigner ses artistes peut alors aider à entrer dans les cases institutionnelles de la reconnaissance artistique malgré les particularités de cet art.

III. Les thèmes récurrents

Si les artistes manquent de vocabulaire pour se désigner, en revanche, on retrouve plus d'une trentaine de thèmes récurrents dans l'ensemble du corpus, marquant par là à la fois la diversité des propositions artistiques et l'unité thématique que l'on peut retrouver au cirque. Tout d'abord, nous avons distingué, dans le Tableau 11, les quatre thématiques principales qui se dégagent de la terminologie utilisée pour décrire les thèmes des spectacles de cirque. L'idée de « vie » (« vie », « vivre », « vital ») est présente dans presque les trois quarts du corpus (72%). Celle du « corps » (« corps », « corporel ») est présente dans des proportions presque similaires (70%). Le « mouvement » (« mouvement », « geste », « gestuel ») est une notion persistante dans les deux tiers des dossiers (65%) et le « jeu » lui (« jeu », « jouer », « s'amuser », « ludique ») est également une notion centrale avec une utilisation dans 57%

des dossiers. Ces thématiques peuvent s'expliquer facilement, notamment pour le « corps » puisqu'il est la matière première des artistes de cirque. Le « mouvement » vient ici compléter la notion de « corps », puisqu'il s'agit de décrire le moyen par lequel le corps s'exprime. On voit là l'influence de la danse qui partage ces mêmes notions essentielles. Il est intéressant de se pencher sur la lecture des pourcentages des thématiques de la « vie » et du « jeu », pour essayer de déterminer une identité générique au cirque à travers les thèmes qu'il aborde. Si la notion de « vie » revient dans presque les trois quarts des dossiers, cela peut tenir à la condition du cirque de proposer des pratiques qui mettent en jeu, littéralement ou figurativement, la vie. Ainsi à travers ces disciplines extra-ordinaires, le cirque peut questionner notre rapport à la vie.

De la même manière, si le « jeu » reste très présent, peut-être est-ce l'héritage de l'imaginaire du cirque comme divertissement qui continue de marquer les créations actuelles. L'idée que cet art reste un art ludique, où la notion de jeu dépasse celle de l'acteur de théâtre, est soutenue par les statistiques du champ lexical du « rire ». Nous constatons que des trois effets du cirque traditionnel décrits par Hugues Hotier¹ – le rire, l'émerveillement (« l'étonnement admiratif ») et l'angoisse – c'est le « rire » qui est le plus utilisé (47%) dans les spectacles, suivi de près par les causes qui provoquent l'angoisse : le « risque », le « danger » (44%). Aussi, on remarque que la pensée de l'« émotion » reste très importante dans la création des spectacles puisqu'elle revient dans presque la moitié des dossiers (44%). Notons bien que certains termes reviennent toujours, malgré les distinctions esthétiques de l'histoire du cirque (cirque traditionnel, cirque nouveau, cirque contemporain). D'ailleurs, la notion du « collectif » (le « groupe », de l'« être ensemble », voire la « tribu » ou la « famille ») est très présente (44%), tout comme les considérations faites sur l'« espace » (46%), qu'il soit circulaire ou frontal, fermé ou ouvert, ambulant ou fixe.

Résumons donc les mots les plus utilisés dans ce corpus d'étude : « vie », « corps », « mouvement », « jeu », « rire », « espace », « collectif », « émotion » et « risque ». Nous avons là des qualificatifs qui s'appliquent aussi bien aux spectacles de cirque moderne qu'à ceux du cirque actuel.

Apparaissant dans plus d'un tiers des dossiers, les notions de « physique » (41%), de « poésie » (40%), d'« équilibre » (ou son pendant inverse le « déséquilibre ») (40%),

¹ Hugues Hotier, *L'imaginaire du cirque*, op. cit., p.120-121.

d'« intimité » (39%), de « langage » (38%), d'« objet » (37%), et de « matière » (34%) semblent former un ensemble d'éléments de langage qui pourraient résumer les thématiques du cirque contemporain. Pour valider cette hypothèse, il aurait été intéressant de noter quels dossiers regroupent ces termes pour voir s'il s'agit d'un même ensemble de dossiers. On remarque que les notions de « chute », de « vertige » et de « vide » (36%) font perdurer un imaginaire propre au cirque, comme l'idée du « circulaire » (incluant « piste » et « cercle ») (34%). Peut-on dire qu'il s'agit là de deux valeurs dont l'usage est en recul dans le cirque ? En tout cas, la piste fut l'un des symboles contre lesquels se sont battus les pionniers du Nouveau cirque pour faire sortir le cirque de son image poussiéreuse. Ne peut-on pas conclure au contraire que nous avons la preuve du retour du cirque en circulaire ? En recul ou de retour, toujours est-il que le circulaire continue aujourd'hui de faire partie de l'identité du cirque.

Quant aux notions qui reviennent dans plus d'un quart du corpus – à savoir le « rêve » (30%), l'« envie » (30%), le « rythme » (30%), la « rencontre » (30%), la « fragilité » (28%), la « singularité » (27%), l'« imagination » (27%), la « virtuosité » (avec la « prouesse » et l'« extraordinaire ») (26%), la « joie » (25%), la « situation » (25%) et l'« énergie » (24%) – toutes sont des dérivés des thèmes déjà traités. Le « rêve » et l'« imagination » peuvent s'associer à la « poésie » et l'« intimité ». La « virtuosité » et l'« énergie » rappellent le « corps » et le « physique » ; tout comme le « rythme » rappelle à la fois la « musique » et le « mouvement ». La « joie » et la « situation » sont eux des résultats ou des déclencheurs du « rire ». La « fragilité » est présente dans l'« équilibre » et la « rencontre » fait partie du « collectif ». Enfin, l'« envie » est souvent citée comme moteur d'« écriture » et marque la volonté de chaque « créateur » dans les dossiers. Ces champs sémantiques viennent alimenter des thématiques déjà fortement présentes dans le corpus et renforcer un imaginaire autre que celui traditionnellement associé au cirque. Notons à titre d'exemple que la « virtuosité » (26%) et l'« émerveillement » (12%) sont peu présents dans les discours sur les spectacles, tout comme la notion de « défi » (17%), alors qu'il s'agit des fondamentaux de l'esthétique du cirque traditionnel.

En revanche, on peut faire l'hypothèse que de nouvelles notions apparaissent, par exemple l'« expérience » (20%), le « quotidien » (20%) ou encore la « résistance » (16%), comme de nouveaux thèmes traités au cirque. De même, l'« instinct » (11%) et le « rituel » (10%) peuvent être considérés comme des idées qui commencent à être utilisées en spectacle, ou au moins dans le champ lexical de la note d'intention. Pour valider ces hypothèses il

faudrait faire une étude dans le temps, avec des dossiers datant des années 2000 jusqu'à aujourd'hui pour noter une apparition, une évolution ou une disparition de certaines thématiques. Contentons-nous donc de noter leur présence, et de préciser dans quelles circonstances ces thématiques minoritaires sont utilisées, pour étudier s'il y a corrélation avec d'autres thématiques. Le thème du quotidien n'est-il pas traité par exemple, principalement dans les formes où le théâtre est invité ? L'expérience n'est-elle pas une notion convoquée pour parler des formes de cirque qui se jouent dans des espaces particuliers ? Y a-t-il des thématiques récurrentes entre les spectacles du corpus qui formeraient une identité du courant actuel ? Y a-t-il un vocabulaire propre au cirque qui permettrait d'identifier des éléments génériques au cirque ? Quels sont les thèmes qui sont de l'ordre du courant actuel et ceux qui sont de l'ordre de l'identité du cirque ? L'examen de ces données statistiques thématiques appelle à un travail plus poussé sur les corrélations possibles avec d'autres données pour permettre une lecture moins hypothétique de ces chiffres.

N'ayant pas plus de données sur les dossiers des spectacles des époques antérieures, nous allons nous pencher sur les notions qui sont les plus utilisées dans notre corpus : la « vie », le « corps », le « jeu » et les « émotions » (le rire étant inclus dans les émotions). Notons que puisque les formes avec un ou deux artistes au plateau représentent 39% des créations du corpus, il est difficile de faire du collectif un impondérable du cirque. Nous avons donc quatre notions qui pourraient définir les caractéristiques intrinsèques du cirque. Si le but de l'art est de procurer des émotions, il apparaît évident que cette notion est intrinsèque aux discours sur le cirque, quelle que soit l'émotion recherchée. Il est amusant de constater que, pour un art qui souhaiterait se défaire de l'idée de divertissement (selon la distinction art et divertissement brandie par le Nouveau cirque pour se différencier du cirque de tradition), une des idées profondément ancrées dans les discours sur les spectacles soit le jeu (57%).

Le cirque aujourd'hui peut-il donc réellement se défaire de l'étiquette divertissement pour gagner le statut d'art légitime ? La persistance de l'image ludique du cirque permet d'imaginer que l'effacement de l'opposition entre art et divertissement serait peut-être constitutif de l'identité actuelle. Cependant, ce dont parlent le plus les artistes à propos de leur spectacle est la notion de vie. La « vie » et le « corps » sont deux termes particulièrement utilisés dans les dossiers de spectacle, parce qu'au lieu de rappeler à la trivialité du corps, les deux regroupés en lieu et place de l'art permettent de produire une image d'accomplissement presque philosophique qui contrebalance de l'idée de divertissement. L'utilisation massive du

champ lexical de la vie permet de rapprocher le cirque au concept très nietzschéen de l'art comme accomplissement de la vie. Pour Nietzsche, l'art est une affirmation de la vie. Nous reviendrons sur les rapprochements avec la philosophie de Nietzsche en quatrième partie (Chapitre 7, 1, II, p.295), mais on constate déjà à travers ces premières études sémantiques que le cirque reprend cette idée de l'art comme affirmation de la vie à son compte, avec un argument très matériel : le corps. De la même manière, la présence des thématiques chorégraphiques du mouvement efface le divertissement pour tendre vers une pratique influencée par l'apport de la danse contemporaine.

On a donc quatre notions clés (« corps », « vie », « jeu » et « émotion ») qui esquissent l'identité du cirque au sein des arts du spectacle. Mais il est évident qu'elles sont insuffisantes pour le définir, c'est pourquoi l'usage des différents thèmes récurrents sont nécessaires pour nuancer le portrait du cirque.

5. Conclusion de l'étude : quels éléments de langage pour communiquer auprès des structures culturelles ?

À partir du corpus de cette étude, on constate que les artistes n'insistent pas sur les mêmes éléments de langage pour détailler leur œuvre auprès des programmeurs que dans les feuilles de salle destinées au public. On retrouve, comme pour l'étude précédente, un vocabulaire qui est surtout centré sur les pratiques acrobatiques. Mais dans ces dossiers, les artistes soulignent aussi et surtout leur engagement dans la création musicale, et dans la composition chorégraphique ou dramatique. La question de l'écriture du spectacle semble essentielle puisqu'elle revient dans plus de la moitié des dossiers du corpus. On retrouve donc des expressions qui vont dans ce sens-là et qui accentuent l'effet sérieux de la création, comme l'expression « pièce de cirque » qui est présente dans 37% des dossier du corpus, ou le vocabulaire autour de la dramaturgie, que l'on a relevé dans 36% des dossiers. De la même manière, les dossiers appuient bien sur les fonctions des artistes dans la création, et dans plus de la moitié du corpus, les artistes se disent créateur-interprète. On a donc des éléments de langage qui insistent sur l'attention à la composition du spectacle.

Outre ces éléments de langage destinés au public institutionnel, cette étude des dossiers de diffusion permet de révéler l'apparition d'une identité du cirque contemporain

avec un vocabulaire qui ne lui est pas propre (si ce n'est celui des catégories et disciplines de cirque). C'est ce qui rend son identification générique au sein des arts du spectacle relativement compliquée. Cependant, à travers les récurrences de formes notamment, on peut imaginer des éléments constitutifs du genre cirque : la présence d'une discipline acrobatique ou circassienne, l'accompagnement musical ainsi que l'ouverture à d'autres champs artistiques sont trois critères de réponse que nous avons relevés à travers cette analyse. La double position de l'artiste auteur et interprète peut également être une signature du cirque. Enfin, dans les thématiques abordées par le cirque, quatre notions clés ressortent (corps, vie, jeu et émotion) pour esquisser l'identité du cirque au sein des arts du spectacle. Cependant elles semblent insuffisantes pour le définir, c'est pourquoi l'identification des caractéristiques de chaque courant est nécessaire pour nuancer le portrait du cirque d'aujourd'hui.

Conclusion : comparaison des éléments de langage selon le public destinataire.

Cette première partie s'interrogeait donc sur les discours sur le cirque contemporain français. Quels sont les mots utilisés pour caractériser le cirque aujourd'hui ? Quels sont les éléments de langage qui reviennent dans les différents textes étudiés ? Qu'est-ce qui relève du vocabulaire du cirque ? Qu'est-ce qui relève de l'élément de langage, au sens d'« énoncé préfabriqué¹ » pour les institutions culturelles ?

Que révèlent donc ces deux études terminologiques dont les corpus n'ont pas les mêmes destinataires ? Les feuilles de salle et programmes s'adressent au public, tandis que les dossiers artistiques s'adressent aux structures culturelles qui financent, accueillent, et programment les spectacles. Comment les artistes parlent-ils de cirque ? leurs discours changent-ils selon l'interlocuteur ?

L'analyse des feuilles de salle et des programmes, tout comme celle des dossiers artistiques révèle que le terme acrobatie est le plus utilisé pour décrire et qualifier un spectacle de cirque : le mot et la pratique de l'acrobatie sont souvent synonyme de cirque. Cela étant, la transversalité des arts est largement mise en avant à travers le vocabulaire de la musique (majoritairement), de la danse et du théâtre, plus souvent utilisé même que celui de certaines disciplines de cirque. Ces termes de ces dernières n'ont d'ailleurs été relevés que dans l'étude des dossiers artistiques, leurs proportions dans l'autre corpus étant inférieures à 10% voire 5%. Pour autant, le cirque n'y perd pas ses caractéristiques artistiques. On constate notamment l'utilisation de termes neutres (« spectacle », par exemple) pour éviter les confusions génériques. Il semble donc qu'à travers la terminologie des disciplines présentes dans ces deux corpus, on puisse déterminer des marqueurs caractéristiques du cirque en tant qu'art du spectacle, à travers la présence d'une discipline acrobatique, la transversalité des domaines disciplinaires des arts du spectacle, et l'accompagnement musical. Toutefois, on notera des distinctions entre les deux corpus : alors que dans les feuilles de salle et les programmes, le mot « performance » n'apparaît que dans 8% et 6% des cas, en revanche 24% des dossiers artistiques y font référence. De la même manière, si 18% des feuilles de salle et 7% des programmes nomment leurs spectacles « pièce », la proportion est bien plus forte pour

¹ Alain Polguère, *À propos des éléments de langage*, op. cit.

dans les dossiers artistiques (37%). On comprend ici qu'il y a des éléments de langage plus spécifiques selon le public à qui l'outil de communication est adressé. Les formes de « pièce de cirque » et de « performance » semblent être des appellations plus utilisées à destination des structures culturelles qu'à destination du grand public.

La manière de désigner les artistes au plateau ne semble pas relever de l'élément de langage mais bien du vocabulaire commun, puisque dans les deux corpus on constate le même phénomène. La transversalité des arts mise en avant par le vocabulaire des domaines disciplinaires se retrouve moins dans les descriptions des compétences au plateau : le « danseur », l'« acteur » et le « performeur » sont des termes peu utilisés en comparaison à l'utilisation des termes relevant de ces arts. Cependant, le mot « circassien » lui aussi est peu utilisé. Si le terme générique de chaque art est utilisé dans une certaine proportion, pourquoi n'a-t-on pas la même proportion dans les qualifications des compétences des artistes ? Est-ce la marque d'une mode de l'emploi d'éléments de langage autour de la transversalité ? Dans le cas du « musicien », le terme est bien plus utilisé, marquant par-là l'importance déjà relevée de la relation entre cirque et musique. On note que le mot « musique » et la position du musicien sont souvent mis en valeur dans les dossiers (25%) : est-ce là une mode ou bien une caractéristique du cirque ? Reste que le mot qui désigne le plus souvent l'artiste au plateau est celui d'acrobate : on note encore une fois la corrélation voire l'effet synonyme entre cirque et acrobatie lorsqu'il s'agit de parler de cet art.

Quant aux fonctions de chacun au sein de la création, on voit dans les tableaux d'analyse une majorité de textes se référant aux « créateurs interprètes », mais aussi à ceux qui accompagnent la création (« mise en scène » et « œil extérieur », mais peu « chorégraphe » : on a eu l'occasion de soulever cette différence entre l'utilisation des termes de la danse et de ceux qui font de la danse). On note également la mise en valeur de la position de l'auteur créateur, à travers l'utilisation des termes de « créateur interprète », « auteur » et « mise en scène/piste » dans la majorité de ces dossiers. En revanche, le « dramaturge » comme fonction n'apparaît que très peu (5%), alors que la pratique « dramaturgique » est relevée dans 36% des dossiers. Alors que le statut de créateur et d'auteur est largement revendiqué dans les dossiers, la position du dramaturge est bien plus floue, malgré les signes terminologiques de sa pratique. On remarque tout de même des divergences fortes sur la question des fonctions des artistes pendant la création entre les deux corpus : si les feuilles de salle mettent d'abord en avant le « créateur interprète », en revanche

dans les dossiers c'est le « collaborateur artistique » qui revient le plus souvent. De la même manière, dans les dossiers, le statut d'interprète est bien moins cité que dans les feuilles de salle : on comprend alors que ces premiers médias mettent surtout l'accent sur les créateurs bien plus que sur les interprètes, d'où l'importance de se revendiquer autant créateur qu'interprète, autant auteur qu'acrobate. Ainsi, dans ces médias à destination des structures culturelles, la question de la dramaturgie et de l'auctorialité est bien plus abordée que dans les médias à destination du grand public.

Pour les thèmes les plus récurrents, rappelons que les cinq catégories qui reviennent le plus dans les trois corpus sont « corps », « vie », « jeu », « mouvement » et « rire ». Cependant, alors que dans les dossiers c'est l'idée de vie qui revient le plus, dans les feuilles de salle, c'est la catégorie corps qui est la plus fréquemment utilisée, et dans les programmes de festival, c'est celle du rire. On constate donc que les trois corpus n'insistent pas sur les mêmes composants : les premiers donnent l'idée, les seconds décrivent plus les éléments du spectacle et les derniers donnent le ton. Chaque média a son utilité et son but. En plus de ces cinq termes récurrents, on relève également des thématiques, comme celle du risque (« risque », « équilibre », « chute »), celle que l'on a qualifiée de thématique de la douceur (regroupant les catégories « poésie », « langage », « émotion », « fragile », et « intime ») et celle de la tradition (« collectif », « cercle » et « virtuosité »). À travers l'ensemble du relevé des termes les plus fréquents, on note à la fois une diversité des thématiques, et à la fois une cohérence dans l'ensemble des mots utilisés par ce corpus de spectacles.

Les notions phares (présentes dans un tiers des dossiers) pourraient fournir une typologie contemporaine. Sont-elles représentatives des effets de langage et de mode de notre époque ? La poésie et l'intimité ont remplacé la beauté et l'éclat de la surenchère ; la physicalité et l'équilibre permettent d'illustrer le travail du corps sans mettre en avant la technique ; l'objet et la matière remettent l'homme en position d'osmose et non en position de conquérant face à ses agrès ; et le langage mis en avant par ces dossiers permet d'initier la pensée d'un discours. Ces effets de langage tendent donc vers un discours du cirque adouci face à la tradition conquérante, moins dans la représentation de la supériorité de l'Homme, et plus dans la présentation de l'humain, d'une humanité sans artifice. On est passé d'une esthétique du surhomme à une esthétique de la banalité, et c'est la poésie du banal qui est mise en avant (« intimité », « quotidien », « objet », « fragilité », « corps », « langage »). Le cirque contemporain se rend accessible, non plus à travers la surprise mais à travers

l'identification du spectateur à l'acrobate. C'est pourquoi beaucoup des mots relevés sont des mots qui peuvent parler des thèmes de la « vie » : le cirque devient une matière extraordinaire pour traiter de la vie ordinaire, et il part de ce qu'il y a de plus trivial et matériel (le corps) pour s'appropriier chaque thématique.

Aussi, on constate que le panorama de spectacles de cirque vus pour cette enquête tourne autour de notions communes dans ses descriptions, et ce, malgré la diversité artistique de ce panorama. À travers cette étude on propose donc la qualification d'« esthétique de la banalité », qui valorise l'identification du spectateur à l'acrobate malgré les techniques de cirque. Cependant, c'est une qualification déterminée à partir d'une étude de corpus de 129 dossiers de spectacles, il est évident qu'elle ne correspondra pas à tous. Les typologies évoluent selon les pratiques, et non pas l'inverse. D'ailleurs, le traitement de ces données serait à développer pour établir des relations entre le profil du créateur, ses financements, les termes employés dans chaque dossier pour voir s'il n'y a pas un ou des types plus précis qui se dégagent.

Pour conclure ce premier chapitre des enquêtes sur les mots clefs et éléments de langage des artistes de cirque contemporain français dans un champ institutionnel, nous aimerions soulever des hypothèses qu'engendre cette étude.

La première question qui a mené à faire cette étude était de savoir si la présence de la notion de dramaturgie était un effet de mode dans les discours oraux sur les spectacles¹, ou si elle était présente dans le discours écrit des artistes pour présenter leurs spectacles. La dramaturgie est-elle un élément de discours pour l'analyse du spectacle ? un processus de travail pour la composition du spectacle (l'un n'excluant pas l'autre) ? Cette thèse part du constat de sa présence, en tant que notion essentielle pour parler du cirque d'aujourd'hui ; mais où se situe-t-elle réellement ? Ces chapitres sur la terminologie des feuilles de salle et textes des programmes de saison ou festival, ainsi que sur la terminologie des dossiers de diffusion (construits pour être envoyés aux structures culturelles) avaient pour but d'identifier les éléments de langage propres au cirque contemporain. Il faut constater que la dramaturgie est peu utilisée dans les textes à destination du grand public, de façon très ponctuelle dans les

¹ Telle que nous avons pu le constater, de manière informelle, dans les nombreuses discussions avec des artistes ou des représentants institutionnels au cours de nos stages.

programmes, et seules les feuilles de salle du festival Circa utilisent ces termes. Rappelons tout de même qu'il s'agit du grand rendez-vous professionnel des programmeurs de cirque, et qu'il ne paraît pas anodin que ce terme apparaisse dans des feuilles de salle à destination de ce public-là. On fait donc l'hypothèse que la notion de dramaturgie est un outil constitué par et à destination des programmeurs de cirque des structures publiques (type PNC). La proportion d'utilisation de ce mot est bien moins élevée que ce qui était attendu, renforçant l'idée qu'il s'agit là d'un élément de langage entendu dans toutes les conversations informelles au cours des différents festivals auxquels nous avons pu participer. Le terme dramaturgie fait partie des éléments de langage majoritairement utilisés dans les dossiers artistiques et donc à destination des structures culturelles (serait-ce alors un outil de communication ?). Cette assertion n'exclut pas le fait qu'elle puisse être une pratique – nous verrons dans l'enquête suivante comment la dramaturgie est comprise par les artistes – cependant dans le corpus que nous venons d'étudier, il s'agit là d'un mot qui est utilisé pour s'adresser à un certain type de public, celui des professionnels.

L'autre objectif de cette étude terminologique était, à travers l'examen de ces textes, de faire émerger un vocabulaire utilisé dans cette population propre au cirque, pouvant à la fois éclaircir son identité et sa spécificité, et à la fois faire apparaître les divers courants artistiques qui le composent aujourd'hui. Il est donc intéressant de constater que parmi les éléments les plus récurrents, l'acrobatie et la musique sont les plus fréquents. Mais on remarque également la présence d'autres arts : la transversalité ne serait pas l'apanage de la contemporanéité mais bien une caractéristique essentielle au cirque. On retrouve également des thèmes très présents dans l'ensemble du corpus, malgré la diversité des spectacles sur lesquels le corpus s'appuie. À travers ces trois corpus de textes et au regard de la programmation des Pôles nationaux cirque dont nous avons été largement spectatrice, nous proposons l'hypothèse que les créations de cirque contemporain gardent dans leur discours une certaine forme d'uniformité, au-delà de la multiplicité des formes artistiques revendiquées. Au lieu de faire apparaître des courants, comme nous l'espérions au début de cette enquête, cette étude terminologique des thèmes abordés révèle surtout une unité des discours au sujet de l'outil d'expression qu'est le cirque. L'humain, dans sa fragilité, sa virtuosité, sa maladresse ou sa splendeur, y est abordé, et reste le point nodal de ces spectacles : le cirque comme reflet de l'homme semble être ce qui le caractérise le mieux. Cependant, ces statistiques terminologiques sont loin de pouvoir répondre à la question de ce

qu'est le cirque. La multiplicité et la non-spécificité des dénominations des artistes marquent bien combien cet art utilise peu de termes cloisonnants. La question autour de l'auctorialité est aussi très présente et peut être comprise comme le signe d'une identité en quête d'elle-même : de quoi les artistes de cirque sont-ils auteurs ? Qu'est-ce que le cirque ?

PARTIE II. Discours sur le cirque contemporain en France.

Si la première partie d'enquêtes terminologiques via des statistiques a pu esquisser un autoportrait du cirque par les artistes, on peut faire l'hypothèse que ces discours sur leur art restent contraints par les attentes qu'induisent les formats des feuilles de salle, des programmes et des dossiers artistiques. Aussi, cette deuxième partie s'intéresse aux discours en dehors de la promotion de spectacle des artistes. Les questions sur ce que sont le cirque ou la dramaturgie sont directement abordées, et les diverses réponses permettent de construire un panorama des descriptions de leur art par les artistes, et des discours des autres acteurs du secteur.

Nous mettons volontairement l'accent sur le discours sur la dramaturgie. Bien que peu présent dans les discours à destination du grand public, ce terme apparaît dans 36% des dossiers artistiques, c'est-à-dire dans les discours à destination du milieu professionnel. Il nous a donc semblé important de poser la question « qu'est-ce que la dramaturgie ? » du point de vue des artistes de cirque mais aussi des chercheurs. Comme on a pu le souligner en introduction (voir p. 25), l'utilisation du terme « dramaturgie » soulève plusieurs questions sur la spécificité du cirque. Les questions « qu'est-ce que le cirque ? » et « que veut dire dramaturgie au cirque ? » seront donc abordées dans toute cette partie d'enquête sur les discours.

Le Chapitre 3. Paroles d'artistes et paroles savantes : comment chacun explique le cirque.) sera constitué d'analyses comparatives des discours sur le cirque, produits en dehors des outils textuels de diffusion des artistes. Pour cette étude, nous avons mené une série d'entretiens¹ en avril 2020. Nous nous sommes aussi appuyée sur des discours sous forme d'entretiens et articles que nous avons pu lire ou écouter en ligne. Tous ces discours recoupent des paroles d'artistes de cirque, de théâtre, de danse et des paroles de chercheurs. La diversité du corpus permet ainsi de comparer les discours selon les points de vue et les pratiques.

Ce chapitre s'intéressera à la question de la nature du cirque et à la compréhension de la notion de dramaturgie. En effet, si l'on se concentre sur ce mot, c'est que sa complexité semble autant reposer sur son utilisation comme élément de langage que sur l'incompréhension d'une partie du groupe à qui s'adresse ces éléments de langage. Les analyses des discours se feront donc en trois temps – paroles d'artistes de cirque, paroles d'artistes venant d'un autre art et proposant du cirque, et paroles de chercheurs sur le cirque.

¹ Les entretiens ont été enregistrés (à une exception près) et retranscrits en annexe 3.2., p. 398.

Ces témoignages permettront de faire un état des lieux des discours sur le cirque. La question qui guide ce premier chapitre d'enquête est de déterminer comment les artistes décrivent le cirque qu'ils pratiquent.

Comprendre comment les artistes parlent de leur art permet de comparer avec les discours produits par les chercheurs, mais aussi de mettre en évidence les formes de discours attendus par les institutions. Nous prendrons le temps dans le Chapitre 4. Dramaturgie et écriture, outils d'un discours légitimant ?) de détailler l'importance des mots dramaturgie et écriture pour la valorisation du cirque dans son secteur économique. Ce chapitre permettra de questionner la mise en avant de la position de l'auteur, à travers des termes comme écriture et dramaturgie, qui servent à décrire des pratiques difficiles à identifier. Pourquoi parle-t-on d'auteur de cirque quand aucune production écrite ne fonde l'œuvre d'art qu'est le spectacle ? Qu'est-ce que la dramaturgie vient désigner ? En nous appuyant sur les questions de légitimation de l'art, nous nous attacherons à comprendre pourquoi les artistes de cirque s'attachent à utiliser ce vocabulaire.

Chapitre 3. Paroles d'artistes et paroles savantes : comment chacun explique le cirque.

Le corpus de cette enquête est vaste, puisque nous avons regroupé des entretiens menés pour cette thèse, ceux écoutés sur France Culture ou sur Artcena, ainsi que des articles divers recueillis autour du sujet de cette enquête¹. L'étude se fera donc en trois temps : la parole des artistes de cirque² (1), celle des artistes venant d'autres arts et proposant des spectacles de cirque (2), et pour finir celle des chercheurs sur le cirque (3). On notera que la présence des discours de chercheurs au sein de cette enquête permet d'évaluer la distance qui se situe entre les deux types de discours : la théorie est-elle proche de la réalité de la pratique ? Les éléments de langage dans ce champ de communication sont-ils produits par les chercheurs ? Nous questionnerons donc la spécificité des réponses de chaque groupe, puis nous les mettrons en parallèle, afin de comparer les divergences et les similitudes des discours (4).

¹ On peut retrouver la liste complète des données de cette enquête en annexe 3, p. 393.

² On notera que certains artistes de cirque sont aussi chercheurs, à l'image de Philippe Goudard et Marion Guyez. Leurs écrits et témoignages sont donc compris dans le corpus des artistes de cirque. Ce choix a été fait en sachant que chronologiquement, les personnes concernées sont des praticiens avant d'être chercheurs.

1. Discours d'artistes de cirque, expliquer le vécu.

Les discours d'artistes de cirque de ce corpus sont des supports audio (podcasts « Parcours d'artistes » Artcena, podcasts de l'émission France Culture « Par les temps qui courent », interviews menés dans le cadre de cette thèse), et des supports écrits (textes pour le Ministère de l'éducation nationale et de la jeunesse, entretiens pour la revue électronique *Agôn*, et articles issus de la publication collective du CNAC, *Contours et détours des dramaturgies circassiennes*).

Il s'agit d'une trentaine de témoignages, pris dans des contextes et des médias différents, mais qui ont en commun d'être des médias institutionnels (excepté les interviews menés pour cette thèse – encore que l'on puisse considérer une thèse comme un média institutionnel). On a donc des discours généraux sur le cirque, qui se basent sur l'expérience des artistes, sur leur pratique de cirque bien plus que sur les spectacles – si tant est que l'on puisse distinguer l'un de l'autre. À noter que parmi cette trentaine de témoins, la plupart sont des artistes contemporains, dans le sens où ils se sont produits dans le circuit public de distribution du spectacle vivant au cours des cinq dernières années. Cependant, on notera les témoignages de Alexander Romanès, Romuald Klising, Gilbert Grüss ou encore Valérie Fratellini, qui représentent de grandes enseignes du cirque de tradition. La présence de leur discours au sein de ce corpus d'étude marque la volonté de comprendre une définition du cirque qui dépasse les enjeux économiques et artistiques qui ont longtemps opposé deux formes de cirque, bien que le cirque dit contemporain représente l'objet principal de cette thèse.

Quant au choix des personnes interrogées directement, il s'est fait selon leur reconnaissance dans le milieu du cirque contemporain (induisant une certaine ancienneté) et selon leur absence parmi les autres médias. Jérôme Thomas (compagnie ARMO), Raphaëlle Boitel (compagnie L'Oubliée), Airelle Caen (représentant la compagnie XY) et Philippe Vande Weghe (compagnie Les Argonautes, directeur de l'ESAC de Bruxelles) ont accepté de répondre à nos questions durant le mois de mars 2020. Les entretiens semi-directifs menés pour cette thèse se sont basés sur une série de questions, plus ou moins suivie selon les interlocuteurs : Qu'est-ce que le cirque ? (I) Qu'évoque la dramaturgie pour vous ? (II) Est-ce important de la nommer ? (III) La distinguez-vous de la mise en scène, l'écriture, la chorégraphie ? (IV)

Aussi, bien que tous les autres médias ne soient pas construits sur ces questions, elles guideront la mise en comparaison des discours de ces artistes de cirque, pour voir quels sont les points de rencontre dans les réponses proposées.

I. Qu'est-ce que le cirque pour ceux qui le pratiquent ?

Avec le dernier changement de paradigme du cirque à la fin du XX^e siècle, cet art s'est déployé hors des caractéristiques esthétiques qui l'ont vu naître. C'est pourquoi Yoann Bourgeois répond à la question « qu'est-ce que le cirque ? » en assumant une non-réponse :

Je ne sais pas ce que c'est le cirque. J'ai entendu parfois – je crois que c'est le point de vue de Pascal Jacob – qu'il y a eu une naissance et une mort du cirque, qu'il a duré 200 ans. Moi je pense qu'il y a des cirques. Aujourd'hui les arts du cirque sont plus multiples que jamais en termes d'esthétiques. Donc je ne me permettrais jamais de parler au nom du cirque. Pour moi le cirque n'existe pas, c'est-à-dire qu'il n'y a que des cirques¹.

Cet accent sur la multiplicité du cirque marque bien la nécessité de réfléchir les caractéristiques du cirque en dehors de ses normes esthétiques traditionnelles. Philippe Goudard insiste sur cette caractéristique multiple du cirque :

Le cirque, c'est sans doute sa caractéristique première, est en effet multiple. [...] Même si nul ne peut prétendre connaître entièrement le cirque, sauf à l'enfermer dans une perception personnelle trop restreinte, un certain nombre de faits et d'observations intéressant de nombreux domaines, artistiques autant que scientifiques, technologiques ou professionnels, peuvent répondre à la question "Qu'est-ce que le cirque² ?"

Parmi les caractéristiques spécifiques au cirque, il relève :

primauté du corps en jeu, prouesses et performances, gestes, figures et postures, trajectoires et référents matériels et cognitifs, structures de l'espace et des agrès, partenariat cognitif entre artistes et spectateurs. Le déséquilibre, l'instabilité, l'impermanence, l'exposition au risque, l'invitation à la transgression, l'exhibition du hors-normes, le côtoiement d'une monstruosité merveilleuse ou effroyable, la relation aux animaux, constitutives d'une culture particulière, ont une valeur signifiante et sollicitent l'imaginaire d'une façon abstraite, figurative ou symbolique. Ces éléments forment un ensemble d'invariants qui "font

¹ Entretien avec Yoann Bourgeois, *Parcours d'artiste*, animé par Cyril de Graeve, podcast Artcena, 13/12/2019, <https://www.artcena.fr/artcena-tv/entretien-avec-yoann-bourgeois>.

² Philippe Goudard, « Qu'est-ce que le cirque ? », Ressources d'accompagnement pour l'enseignement des arts du cirque au lycée, Ministère de l'éducation nationale et de la jeunesse, <https://eduscol.education.fr/cid144160/arts-cirque-bac-2021.html>.

cirque" dans la composition d'un spectacle et sont à la disposition des artistes qui les utilisent pour leur travail de création, comme autant d'éléments structurants ou leviers dramaturgiques¹.

On notera bien que cette liste regroupe des caractéristiques qui « font cirque » mais qui n'ont pas besoin d'être tous présents ensemble pour qu'un spectacle soit nommé cirque. Loin d'être une formule magique, il faut lire ces éléments comme des « invariants » dont l'agencement, le mélange, crée une multitude de possibles de cirque. Car – faut-il le rappeler – le cirque est un art, et chaque art se réinvente perpétuellement dans chaque œuvre à travers ses propres invariants.

Chacun a donc répondu à la question « Qu'est-ce que le cirque ? » à travers le domaine qui lui est propre. Pour Romuald Klising, issu d'une longue lignée de directeurs de cirque, le cirque est une économie, un métier de production de spectacles : « Le cirque c'est une structure itinérante, où se déroulent des spectacles vivants adaptés à tout public. C'est un divertissement familial où l'on vient chercher des moments d'émotion, de rire et de joie² ». Cependant, le cirque ne se caractérise plus désormais par les structures itinérantes traditionnelles. Johann Le Guillerm a « longtemps défendu le cirque comme un espace, qui est un espace des points de vue dédié à l'ensemble des pratiques minoritaires, c'est-à-dire qui ne se fait pas, ou qui ne se fait plus, ou qui ne s'est jamais fait³ ». On retrouve ici l'idée que le cirque, loin de se contenter du chapiteau et de la piste, est un art qui pense l'espace dans lequel il se produit. Mais surtout, le point commun que l'on retrouve chez Romuald Klising et Johann Le Guillerm est que le cirque « c'est l'art de montrer⁴ », pour reprendre les mots de Tsirihaka Harrivel et Vimala Pons, que ce soient des « pratiques minoritaires » ou « du divertissement familial ». Malgré les divergences de pratiques qui ressortent dans ces discours, il faut mettre en évidence que le cirque est une forme de spectacle, et on insiste sur ce statut avec la révélation de Maroussia Diaz Verbèke « Eurêka. Le cirque n'est pas

¹ Philippe Goudard, « Notes pour une dramaturgie du cirque », in Diane Moquet, Karine Saroh et Cyril Thomas (dir.), *Contours et détours des dramaturgies circassiennes*, Châlons-en-Champagne, Centre National des Arts du Cirque, 2020, p 47.

² Romuald Klising, « Qu'est-ce que le cirque ? », Ressources d'accompagnement pour l'enseignement des arts du cirque au lycée, Ministère de l'éducation nationale et de la jeunesse, <https://eduscol.education.fr/cid144160/arts-cirque-bac-2021.html>.

³ Entretien avec Johann Le Guillerm, *Parcours d'artiste*, animé par Cyril de Graeve, podcast Artcena, 13/03/2020, <https://www.artcena.fr/artcena-tv/entretien-avec-johann-le-guillerm>.

⁴ Vimala Pons et Tsirihaka Harrivel, « Il y a l'envie d'échapper à la fixation du sens », *Par les temps qui courent*, animé par Marie Richeux, podcast France Culture, 29/09/2017, <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/vimala-pons-et-tsirihaka-harrivel-il-y-l-envie-dechapper-la-fixation-du-sens>.

l'acrobatie, il est une forme de spectacle¹ » qu'elle écrit dans son article « Ce que je ne sais pas d'un mot qui n'existe pas : la circographie ».

Le cirque est donc un spectacle aux « espaces variés² » comme le dit Philippe Goudard, et c'est un art qui met en jeu le corps (rappelons la première caractéristique mise en avant par le clown et chercheur : « primauté du corps en jeu »). Et c'est un invariant sur lequel beaucoup s'entendent : Sandy Sun (« La pensée du cirque est pour moi indissociable du corps. C'est sa singularité³ »), Valérie Fratellini (« Le cirque c'est communiquer des sentiments avec son corps, avec des mouvements acrobatiques⁴ »), Jean-Baptiste André (« La physicalité du cirque, elle est très spécifique du fait de la possibilité d'être en trois dimensions⁵ »), et Boris Gibé (« ce ne sont pas des mots c'est un vocabulaire du corps⁶ »), tous insistent sur le corps comme point nodal de la définition du cirque. Philippe Vande Weghe, en répondant à notre question sur la spécificité des moyens du cirque par rapport au théâtre ou à la danse, explique que la particularité du cirque, « C'est la qualité du geste, ou la qualité de la manipulation de l'objet, de l'agrès. Il y a un dialogue avec un partenaire, objet ou humain⁷ ». Cette « qualité du geste » tient notamment dans la performativité du corps, que la prouesse et la virtuosité soient mises en avant ou non. Car comme l'explique Camille Boitel, le cirque reste, malgré la remise en question de la « fascination pour l'exploit⁸ » par le Nouveau cirque, « une pratique qui repose en grande partie sur des corps en danger⁹ » à travers les pratiques particulières dites circassiennes. La chute fait partie inhérente de la pratique du cirque, et Mathurin Bolze l'explique dans son entretien pour la revue *Agôn* :

Je pense que toutes les disciplines de cirque sont un combat avec la gravité – un combat ou un jeu : pour la corde, il s'agit d'être un corps suspendu ; en trampoline, un corps flottant ; au jonglage, jeter le plus d'objets possibles avant qu'ils retombent ; l'acrobatie, c'est, par définition, faire le plus de choses en l'air

¹ Maroussia Diaz Verbèke, « Ce que je ne sais pas d'un mot qui n'existe pas : la circographie », *Contours et détours des dramaturgies circassiennes*, *op. cit.*, p. 170.

² Philippe Goudard, « Qu'est-ce que le cirque ? », *op. cit.*

³ Sandy Sun, « Qu'est-ce que le cirque ? », Ressources d'accompagnement pour l'enseignement des arts du cirque au lycée, Ministère de l'éducation nationale et de la jeunesse, <https://eduscol.education.fr/cid144160/arts-cirque-bac-2021.html>.

⁴ Valérie Fratellini, « Qu'est-ce que le cirque ? », Ressources d'accompagnement pour l'enseignement des arts du cirque au lycée, Ministère de l'éducation nationale et de la jeunesse, <https://eduscol.education.fr/cid144160/arts-cirque-bac-2021.html>.

⁵ Entretien avec Jean-Baptiste André, *Parcours d'artiste*, animé par Gwénola David, podcast Artcena, 11/03/2020, <https://www.artcena.fr/artcena-tv/entretien-avec-jean-baptiste-andre>.

⁶ Entretien avec Boris Gibé, *Les Choses de rien*, *Parcours d'artiste*, animé par Sébastien Cotte, podcast Artcena, 18/01/2019, <https://www.artcena.fr/artcena-tv/entretien-avec-boris-gibe-les-choses-de-rien>.

⁷ Entretien avec Philippe Vande Weghe, 27/03/2020, voir annexe p. 430.

⁸ Camille Boitel, « Un partage de déséquilibres », *Agôn* [En ligne], (2009) N°2 : L'accident, Dossiers, L'accident, au plus près : l'enquête, mis à jour le : 12/11/2010, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1190>.

⁹ *Ibidem*.

possibles avant de retomber. [...] Le cirque est une composition, à la différence de la chorégraphie, qui prend place dans l'espace. Il s'agit d'une écriture des volumes, des corps en volume, des volumes donnés par les corps. Dans le cirque, les corps se baladent. Ils existent dans des volumes. Ils racontent des choses différentes par le surplomb ou le bord du gouffre qu'ils occupent et qui nous parle de fragilité. Il me semble que c'est le propre du cirque. [...] Le clown est aussi un jeu avec la gravité – j'en fais volontiers le jeu de mots. Il y a aussi une morale de la gravité : tout doit tomber. Il y a une pesanteur, une normalité supérieure. Le jeu du cirque, c'est d'aller défaire cette chute-là, d'offrir d'autres regards possibles, d'offrir d'autres points de vue possibles¹.

On retrouve donc à la fois l'idée de Jean-Baptiste André des « trois dimensions » du corps dans la pratique circassienne, et à la fois la mise en question de l'espace dans le discours de Mathurin Bolze sur la question de la chute. C'est la dimension du risque du corps dans l'espace qui met en avant la qualité du geste – et c'est ce que Yoann Bourgeois nomme « le point de suspension » :

Dans mon cirque idéal, nous sommes à la recherche d'un point de suspension et nous refusons le spectacle d'une quelconque domination de la nature. Il n'y a pas de surenchère spectaculaire, mais peut-être la simple beauté de flux qui nous dépassent et nous traversent sans cesse².

Cependant il s'agit bien là d'une prise de position particulière : le rejet de l'exploit n'est pas propre à toutes les formes de cirque. Mais c'est son jeu avec la question de l'exploit qui semble le caractériser. La prise en compte des possibilités extra ordinaires du corps humain dans la pratique du cirque ouvre un champ d'explorations illimité tout à faire caractéristique. Raphaëlle Boitel et Airelle Caen insistent toutes les deux sur cette particularité dans leurs entretiens : selon la première, le cirque est « l'art le plus libre », c'est « un espace libre de pleins de possibilités, de poésie, de magie » et « une forme d'expression en perpétuelle évolution³ », et pour la seconde, le cirque est un « art total et direct », avec « un infini de possibilités⁴ ». On retrouve donc les caractéristiques relevées par Philippe Goudard, que le cirque est « un spectacle pluriel » mais aussi « un laboratoire du vivant⁵ ». L'idée mise en avant par ces artistes d'art illimité marque l'absence de codification propre au cirque. Et comme le remarque Maroussia Diaz Verbèke, peut-être est-ce un code en soi :

¹ « Rencontre avec Mathurin Bolze », *Agôn* [En ligne], Dramaturgie des arts de la scène, Cirque et dramaturgie, Enquêtes, 23/09/2010, <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1220>.

² Yoann Bourgeois, « Qu'est-ce que le cirque ? », Ressources d'accompagnement pour l'enseignement des arts du cirque au lycée, Ministère de l'éducation nationale et de la jeunesse, <https://eduscol.education.fr/cid144160/arts-cirque-bac-2021.html>.

³ Entretien avec Raphaëlle Boitel, 25/03/2020, voir annexe 3 p. 407.

⁴ Entretien avec Airelle Caen, 26/02/2020, voir annexe 3 p. 419.

⁵ Philippe Goudard, « Qu'est-ce que le cirque ? », *op. cit.*

Caroline Hodak m'explique que le cirque a ceci de particulier qu'il n'a pas subi d'académisation à la différence du théâtre et de la danse. Il n'y a pas d'institution qui ait formulé ces règles d'or que je cherche à connaître, comprendre, apprivoiser.

Cette absence de formulation de règle, peut-être même cette absence de règle (qui en est une...), raconte si bien la liberté vitale que transporte, à mes yeux, le cirque¹.

Pourtant il y a bien des éléments qui forgent l'identité du cirque. Alexander Vantournhout le rappelle en parlant de la musique de Fucik, *Entry of the Gladiators*, et explique que « Le cirque est très lié aux mythes, aux connotations. On a un sac à dos d'histoire très lourd dont on a du mal à se détacher. Ces éléments, la musique, le chapiteau, ça fait partie du cirque mais ce n'est pas seulement le cirque² ». Cette idée que le cirque est lié au mythe, pas seulement au sien, mais aux mythes en général (nous aurons l'occasion d'y revenir en troisième partie), est très importante pour Bernard Kudlak, pour qui « Le cirque c'est la nostalgie du paradis³ », « C'est un temps éternel toujours recommencé⁴ ». C'est la caractéristique que Philippe Goudard nomme « phénomène immémorial toujours recyclé⁵ » : le cirque est une forme de spectacle qui renoue avec une forme de sacralité primitive à travers le cercle, le geste avant la parole, et la performativité festive.

Mais surtout, ce qui rend le cirque si « éternel », c'est son « langage universel » selon Bonaventure Gacon : « Le cirque arrive à parler au cœur des gens », il « ramène à l'humain⁶ ». Camille Boitel, dans sa déconstruction de l'exploit, cherche également à renouer avec l'humain : « On cherche à trouver la fragilité – celle qui lance un appel en permanence. Il me semble qu'on partage beaucoup plus autour de la fragilité qu'autour d'un corps athlétique, qui est finalement loin de la plupart des gens⁷ ». D'ailleurs Valérie Fratellini insiste aussi sur cette idée que le cirque est avant tout humaniste :

Au cirque on rencontre tout ce qui est humain, le cirque ce n'est que de l'humain, ça parle de la vie et de l'extraordinaire, parce que l'humain c'est extraordinaire. [...] À l'image du clown, le cirque c'est l'art du

¹ Maroussia Diaz Verbèke, « Ce que je ne sais pas d'un mot qui n'existe pas : la circographie », *Contours et détours des dramaturgies circassiennes*, op. cit., p. 173.

² Entretien avec Alexander Vantournhout, *Parcours d'artiste*, op. cit..

³ Entretien avec Bernard Kudlak, Cirque Plume, *Parcours d'artiste*, animé par Cyril de Graeve, podcast Artcena, 18/01/2019, <https://www.artcena.fr/artcena-tv/entretien-avec-bernard-kudlak-cirque-plume>.

⁴ Bernard Kudlak, « Qu'est-ce que le cirque ? », Ressources d'accompagnement pour l'enseignement des arts du cirque au lycée, Ministère de l'éducation nationale et de la jeunesse, <https://eduscol.education.fr/cid144160/arts-cirque-bac-2021.html>.

⁵ Philippe Goudard, « Qu'est-ce que le cirque ? », op. cit.

⁶ Bonaventure Gacon et Titoune, « Le cirque arrive à parler au cœur des gens », *Par les temps qui courent*, animé par Marie Richeux, podcast France Culture, 06/12/2018 <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/titoune-et-bonaventure-gacon>.

⁷ Camille Boitel, « Un partage de déséquilibres », op. cit.

paradoxe. C'est une recherche, un questionnement de la vie et de ce qui est éternel. Le cirque relève de l'humanisme car il place l'humain au centre de tout, un humain qui cherche quelque chose qui le dépasse et qui est aussi à la recherche de lui-même. Un être humain qui interroge ses peurs, ses joies, ses plaisirs, le contentement, la folie, la mort, la vie¹.

Cette dimension humaine et intemporelle du cirque, Gilbert Grüss la résume dans sa définition du cirque : « le cirque est intemporel, tellement humain en définitive : c'est l'école de la vie, du courage, de la beauté, et du dépassement de soi² ».

Si l'on doit donc résumer ce qu'est le cirque à partir de tous ces points de vue, de toutes ces approches différentes, on pourrait dire que le cirque est une forme de spectacle aux dimensions multiples et infinies – que ce soit pour ses espaces ou ses outils de jeu – où le corps en déséquilibre est au centre. La mise en danger (littérale ou figurative) du corps ramène le cirque à une humanité intemporelle, aussi fragile qu'extraordinaire, et peut représenter l'humain face aux questions existentielles de la vie. Pour reprendre les mots de Maroussia Diaz Verbèke, le cirque « c'est la légèreté de la gravité existentielle³ ».

II. *Qu'évoque la dramaturgie ?*

Alors qu'est-ce que la dramaturgie vient faire là-dedans ? Avant de parler de son rôle, de son utilité dans les discours sur le cirque, il faut comprendre comment ce mot est compris par ceux qui l'utilisent. Notion théorique à la base centrée autour de la question du texte, et donc propre au théâtre, elle s'est aujourd'hui élargie à toutes les formes de représentations, d'où le rappel de Philippe Goudard d'une remarque de Bernard Dort, l'un des penseurs principaux de la notion de dramaturgie à qui l'on doit l'idée d'« état d'esprit dramaturgique » :

La dramaturgie [...] a progressivement intéressé une grande diversité d'approches, au point de conduire, il y a plus de vingt ans, Bernard Dort à poser la question : "La dramaturgie ne souffre-t-elle pas

¹ Valérie Fratellini, « Qu'est-ce que le cirque ? », *op. cit.*

² Gilbert Grüss, « Qu'est-ce que le cirque ? », Ressources d'accompagnement pour l'enseignement des arts du cirque au lycée, Ministère de l'éducation nationale et de la jeunesse, <https://eduscol.education.fr/cid144160/arts-cirque-bac-2021.html>.

³ Maroussia Diaz Verbèke, « Ce que je ne sais pas d'un mot qui n'existe pas : la circographie », *Contours et détours des dramaturgies circassiennes*, *op. cit.*, p. 179.

d'inflation ? tant de pratiques s'en réclament dans tant de domaines différents (de la réalisation à la recherche) qu'on est tenté de l'admettre."¹

Cette remarque de Bernard Dort semble toujours d'actualité, puisque Marion Guyez note également « l'expansion soudaine [de] la notion de dramaturgie – au point de s'apparenter à un phénomène de mode² ». Mais pourquoi cet engouement ? Qu'évoque le mot dramaturgie pour qu'il soit tant utilisé dans le milieu du cirque contemporain, pour que l'on parle de « dramaturgie de cirque » ? Pour Philippe Goudard, elle est aussi évidente qu'elle pose question :

Comprendre ce que l'on produit, étudier pour comprendre, créer pour appliquer ce que l'on a compris, éclairer le sens, faire des choix de formes et d'espace, de composition, d'exploitation, de positionnement politique, voilà à quoi l'artiste de cirque est occupé dans sa pratique et qui peut assurément faire de lui un dramaturge. [...] Mais une dramaturgie de cirque existe-elle³ ?

Tout en assumant le postulat que le cirque peut s'approprier une démarche dramaturgique telle que Bernard Dort pouvait la décrire, ce clown chercheur remet en question l'expression de « dramaturgie du cirque ». Dans son entretien, Philippe Vande Weghe renchérit sur cette idée :

Personnellement je trouve que, pour la situation actuelle du cirque, c'est un peu dommage de dire qu'il y a *la* dramaturgie du cirque, parce que ça réduit à une certaine école – presque française – et ça réduit le champ des possibles par rapport à une vision qu'il n'y aurait qu'une dramaturgie au cirque. Comme s'il n'y avait qu'une seule dramaturgie au théâtre. Je trouve ça réducteur et dangereux parce que ça veut dire qu'on va nous coincer. J'ai un peu de mal avec ça. Mais en même temps c'est quelque chose que je veux développer à l'école, avoir une vraie réflexion là-dessus parce qu'il faut réfléchir à la qualité de l'écriture⁴...

S'il n'y a donc pas de dramaturgie du cirque, c'est-à-dire une forme de composition reconnaissable et propre au cirque, il faut comprendre comment le mot est utilisé. Lors de nos entretiens, nous avons demandé quels pourraient être les synonymes pour expliquer le mot dramaturgie. Raphaëlle Boitel a répondu :

¹ Philippe Goudard, « Notes pour une dramaturgie du cirque », *Contours et détours des dramaturgies circassiennes*, *op. cit.*, p. 29. Citation de Bernard Dort, « Dramaturgie », in Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, 1998, rééd. 2001, p.522.

² Marion Guyez, « Poétique de l'acrobatie », *Contours et détours des dramaturgies circassiennes*, *op. cit.*, p. 107.

³ Philippe Goudard, « Notes pour une dramaturgie du cirque », *Contours et détours des dramaturgies circassiennes*, *op. cit.*, p. 30-31.

⁴ Entretien avec Philippe Vande Weghe, 27/03/2020, voir annexe 3, p. 430.

RB : En fait, la dramaturgie, c'est une construction, qui fait qu'on peut comprendre et s'identifier parce qu'il y a des règles et des codes de dramaturgie. Et si on ne les respecte pas, ça peut partir dans tous les sens.

LDT : Des règles comme quoi ?

RB : Ce sont des choses que je lis, donc il y a en a plein, chacun fait selon ses modèles¹.

Inspirée du cinéma, elle parle ici des règles de construction d'une œuvre pour fonder sa cohérence sans passer nécessairement par le récit. Cependant, elle admet que chacun crée ses propres règles dramaturgiques. L'importance d'adapter à chacun la dramaturgie, Philippe Vande Weghe insiste aussi dessus dans sa réponse :

LDT : Est-ce que tu aurais des synonymes pour expliquer le mot dramaturgie ?

PVW : Je dirais le mot outil. C'est le terme qui me vient si on doit le réduire en un mot. Mais si on devait donner une définition, pour moi c'est un outil au service du propos. Un outil disponible pour tous les arts, et ré-inventable pour chaque création. Si on le simplifie à la fonction d'outil, tout le monde peut se l'approprier sans avoir peur : j'ai entendu des « c'est pas pour moi », « c'est du théâtre » ... Il ne faut pas une définition réductrice pour que les artistes ne s'en sentent pas exclus. Et je pense que si on réduit à une dramaturgie chaque art du spectacle, on réduit le champ de chaque art et presque on ne peut plus faire de pont².

La dramaturgie serait donc cette boîte à outils à disposition de l'artiste pour créer selon ses règles. En posant la dramaturgie comme outil de composition, il s'agit, comme le rappelle Philippe Vande Weghe, de désacraliser la notion pour la rendre accessible. Car, comme l'explique Marion Guyez dans son article « Poétique de l'acrobatie » pour l'ouvrage *Contours et détours des dramaturgies circassiennes*, la notion de dramaturgie prise au cirque peut entraîner une peur de la « théâtralisation » du cirque et donc une perte de l'identité cirque. Ce discours, on le retrouve dans la réponse d'Airelle Caen, qui nous a répondu au nom de la compagnie XY :

Ça fait un moment que ça commence à changer parce qu'on en parle beaucoup, un peu comme un phénomène de mode. Dans mon premier instinct c'est quelque chose qui se rapprocherait vraiment du théâtre, une forme de mise en écriture théâtrale d'une idée. Voilà, une mise en forme théâtrale au service d'un récit. Et plus j'avance, plus on en parle, plus je me rends compte qu'en filigrane elle est partout. Mais quand j'entends les gens parler de la dramaturgie j'ai l'impression que ça ressert, et pas que ça élargit, le récit devient trop imposé, et on raconte sans énigme, de manière trop prémâchée. On le pose de manière très concrète mais de manière très enfermante finalement³.

¹ Entretien avec Raphaëlle Boitel, 25/03/2020, voir annexe 3, p. 407.

² Entretien avec Philippe Vande Weghe, 27/03/2020, voir annexe 3, p. 430.

³ Entretien avec Airelle Caen, 26/03/2020, voir annexe 3, p. 419.

Cependant, Marion Guyez explique que :

La généralisation des préoccupations dramaturgiques peut, à l'inverse, être considérée non plus comme une menace pour l'identité du cirque, mais comme la possibilité de continuer à en affirmer les spécificités au-delà du carcan des références patrimoniales en travaillant la matière (ses formes, son sens, son expression sensible, sa capacité à prendre part à du récit, à s'hybrider, à se métamorphoser, etc.). Son expansion répond à la nécessité de nommer, d'expliquer, d'analyser les spécificités des processus et des expériences de créations circassiennes, d'envisager l'acrobatie au-delà de l'horizon dominant du spectaculaire, de la prouesse, du risque, du dépassement de soi, etc. L'identification et la conscientisation des processus de création affinent les démarches artistiques qui permettent d'augmenter la singularité et la qualité des œuvres, de leur donner de la densité, de la profondeur, voire d'entraîner le cirque vers de nouvelles formes qui lui seraient spécifiques¹.

Nous tenons rappeler que Marion Guyez, en tant qu'acrobate équilibriste, dramaturge et chercheuse, se base, dans son article « Poétique de l'acrobatie », sur l'exercice de sa pratique et sur ses recherches, pour répondre à la question de ce qu'est la dramaturgie pour le cirque. On relèvera une phrase en particulier qui résume sa conception de la dramaturgie :

Malgré la méfiance et l'apparente impropriété que la dramaturgie peut susciter dans le champ du cirque, envisager cette notion non pas simplement comme synonyme de récit ou d'architecture cohérente, mais comme une conscience et une attention au choix, à la manière dont ils sont faits, et aux responsabilités qu'ils impliquent, correspond à une pratique réelle dans la création circassienne².

Aussi, elle redéfinit la dramaturgie comme action et non comme notion, renouant ainsi avec l'étymologie du mot dramaturgie – en grec ancien *drama* (action) *ergon* (travail), la mise en œuvre de l'action. On peut donc résumer l'ensemble de ces témoignages à travers la réponse Philippe Goudard :

elle peut désigner l'ensemble des outils et processus dont dispose l'artiste pour lire le monde, rendre lisible et accessible son spectacle tout en se situant dans la communauté, l'histoire et la société. La synthèse qu'il crée entre les différentes composantes du cirque et le contexte où il se trouve lui permettent de dire le monde qu'il voit, qu'il vit, qu'il refuse ou qu'il voudrait. Le cirque devient alors le laboratoire du vivant et d'une pensée en action³.

Entre boîte à outils et pensée en action, la dramaturgie se situe, dans ces témoignages d'artistes, définitivement du côté de la création. Cependant, Marion Guyez rappelle que, outre les deux usages historiques de la dramaturgie, la désignant comme art de la composition et art du passage à la scène, il y a un troisième usage qui est fait de ce mot, « qui glisse du point de

¹ Marion Guyez, « Poétique de l'acrobatie », *op. cit.*, p. 112.

² *Ibid.*, p. 115.

³ Philippe Goudard, « Notes pour une dramaturgie du cirque », *op. cit.*, p. 62.

vue du processus de création vers celui de la réception : il ne s'agit plus de la concevoir mais de l'observer à partir de l'œuvre aboutie¹ ». Et peut-être est-ce dans cette utilisation que réside toute l'incompréhension du mot, autant que sa plus-value institutionnelle. En effet, Marion Guyez questionne cet engouement en se demandant :

dans la création institutionnalisée, la standardisation des formats n'encourage pas à favoriser l'une ou l'autre de ces orientations [représentation *par* la sensibilité acrobatique (« à travers ») et une représentation *avec* l'acrobatie d'autre part (« auprès de »)]. Et si, au contraire, la plus grande attention portée à la dramaturgie n'a pas participé (au-delà des raisons économiques avancées dans pour le cas des solos, duos, voire quatuors) à la multiplication des formes monodisciplinaires et d'une acrobatie aux préoccupations plus métaphysiques que politiques. À l'inverse, les modalités d'attribution de subventions qui reposent bien souvent sur le discours que les artistes tiennent sur leurs créations en devenir, au « propos » qu'ils défendent, ne privilégient-elles pas la création de formes acrobatiques figuratives ? Comment cet intérêt pour le processus influence-t-il la relation des artistes avec la réception de leur spectacle² ?

III. *Est-ce important de nommer la dramaturgie lorsqu'on parle de cirque ?*

Aussi, face aux questionnements que soulève ce qui semble être une « mode » de la dramaturgie, il nous est apparu nécessaire de demander aux artistes s'il est important de nommer la dramaturgie et pourquoi. Pour Philippe Vande Weghe, la nommer est nécessaire :

parce que ça oblige à la réflexion, à mettre des mots sur ce qu'on a envie de faire. Sinon on retombe dans le cirque de démonstration. Mais ce n'est pas de l'élitisme, parce qu'on serait dans des concepts ; pour moi c'est une façon de rentrer en communion avec un public, quel que soit l'utilisation du vocabulaire : il ne s'agit pas forcément de raconter une histoire, avec des personnages, ça peut être une certaine esthétique, un univers, ça peut être porté par la musique. Donc voilà la dramaturgie ça sert à sortir de la démonstration de juste ce que l'on sait faire, il faut dépasser ça. Si on arrive à lier les deux, entre la démonstration corporelle et la ligne, entre la qualité du vocabulaire et comment il est utilisé, alors on arrive à toucher quelque chose que peu d'artistes arrivent à faire, ça peut toucher beaucoup de gens³.

En revanche, pour Airelle Caen et la compagnie XY, la dramaturgie n'est pas nommée en cours de création :

Dans notre processus de travail elle est présente dans tout mais on la nomme à posteriori, parce qu'on a un processus de création qui part vraiment de l'intérieur ... On ne construit pas de quoi on allait parler pour le remplir ensuite, on est dans l'action et c'est l'action qui porte la dramaturgie petit à petit. Ce sont

¹ Marion Guyez, « Poétique de l'acrobatie », *op. cit.*, p. 116.

² *Ibidem.*

³ Entretien avec Philippe Vande Weghe, 27/03/2020, voir annexe 3, p. 430.

toutes ces actions mises bout à bout qui donnent une forme de dramaturgie, où à la fin elle se révèle. On ne pré-pense pas de manière dramaturgique nos pièces¹.

Certains vont même jusqu'à rejeter cette idée, à l'image de Martin Palisse, jongleur et directeur du Sirque de Nexon :

la dramaturgie – je pense est un mot qui n'a rien à faire dans le cirque. Il n'y a pas de dramaturgie dans le cirque [...] au sens : une histoire qui se raconte, qui se poserait temporellement dans le passé, dans le futur, comme on l'entend dans le théâtre. Alors quels sont nos mots ? Ils sont peut-être à inventer².

Mais on notera que ceux qui sont le plus virulents à l'encontre de la dramaturgie sont ceux qui comprennent le mot dans son acception théâtrale et qui rejettent l'assimilation du cirque au théâtre (Jérôme Thomas par exemple a longuement répondu à la question « Qu'est-ce que le cirque ? » lors de notre entretien, et a évacué la question de la dramaturgie). Cependant, lorsqu'on prend la dramaturgie comme « ligne d'horizon commune de la création, le point de jonction entre les différents matériaux scéniques et artistiques utilisés dans la création³ » selon les mots de Marion Guyez, alors on comprend pourquoi elle explique :

L'importance de la notion de dramaturgie dans le champ des arts du cirque, la conceptualisation d'une dramaturgie de l'acrobatie et la théorisation de ses spécificités témoignent d'une intellectualisation de ce champ artistique ainsi que du souci des acrobates (et plus largement des équipes artistiques) de nommer, d'analyser, voire de théoriser leurs pratiques et plus précisément les processus de création qu'ils mettent en œuvre et expérimentent⁴.

Alors cette intellectualisation et conceptualisation du champ de la création circassienne à travers la notion de dramaturgie est-elle là en réponse aux attendus institutionnels de l'art subventionné ? La nécessité de nommer le processus de création vient-elle des artistes ou des institutions ? En tout cas, comme le soulève Marion Guyez, « Que la notion suscite adhésion ou méfiance, son usage dans le champ du cirque fait partie du processus de légitimation de cet art et de la reconnaissance de l'auctorialité circassienne (qui se joue avant tout sur la scène⁵) ». Depuis que la SACD, faisant sa part dans la promotion des arts dits mineurs, a décerné son premier prix des arts du cirque à Victoria Chaplin et Jean-Baptiste Thierrée en 2002, le mot dramaturgie n'est-il pas un moyen de parler d'*écriture* de cirque tout en se passant de ce mot ?

¹ Entretien avec Airelle Caen, 26/03/2020, voir annexe 3, p. 419.

² Entretien avec Martin Palisse, *Parcours d'artiste*, animé par Sébastien Cotte, podcast Artcena, 01/08/2019, <https://www.artcena.fr/artcena-tv/entretien-avec-martin-palisse..>

³ Marion Guyez, « Poétique de l'acrobatie », *op. cit.*, p. 113.

⁴ *Ibid.*, p. 126-127.

⁵ *Ibid.*, p. 111.

IV. La dramaturgie au cirque se distingue-t-elle de la mise en scène, de l'écriture ?

Lorsqu'ils utilisent le mot dramaturgie, les artistes de cirque de ce corpus l'associent souvent à la mise en scène, à la chorégraphie, et surtout à l'écriture. La dramaturgie est-elle le nouveau mot pour désigner la composition scénique propre au cirque, comme on parle de mise en scène au théâtre, de chorégraphie en danse et de composition en musique ? Comme le note Maroussia Diaz Verbèke, « il n'y a pas de terme pour formuler ce terrain d'activité et de recherche : la composition, la mise en scène, la dramaturgie du cirque. [...] Il y a bien « mise en piste », ou « dramaturgie », mais ces formules chagrinent régulièrement mon souhait d'émancipation¹ ». En effet, le vocabulaire du cirque s'est largement alimenté du vocabulaire d'autres arts au cours de son histoire, reflétant par là son caractère profondément multiple souligné par Philippe Goudard. Cependant, pour celles et ceux qui défendent une identité artistique spécifique au cirque, reprendre les mots d'autres arts est contre-productif. On parle donc d'écriture du cirque, depuis que les artistes sont reconnus auteurs et autrices. Comment distinguer écriture, mise en scène, chorégraphie et dramaturgie, quand tous ces mots sont employés pour décrire la composition des spectacles de cirque ? Pour Raphaëlle Boitel, la dramaturgie est « comme une écriture, mais c'est visuel, c'est vivant, et ça passe par les tripes. Mais je fais constamment des allers retours entre le plateau et la pensée, l'écriture. [...] c'est une dramaturgie très instinctive, sensitive² ». En effet, si les deux mots sont associés, c'est parce que la notion d'écriture fait écho à l'ouverture et à la personnalisation possible de la dramaturgie. Lorsque Marie Richeux demande à Victor Cathala et Kati Pikkarainen du cirque Aïtal « à quoi ça ressemble écrire du cirque ? » lors de son émission *Par les temps qui courent*, Victor Cathala répond « Je pense que c'est chacun son écriture. Moi je suis plus sur des mots, des phrasés, et Kati est plus sur des images, des dessins³ ». Il semblerait que l'écriture porte en elle bien plus l'idée de composition personnelle libre que la dramaturgie. À travers les propos d'Airelle Caen, « Une écriture ça peut être une écriture de rythme, d'espace, alors que la dramaturgie pour moi c'est comme porter un sens, et une forme de

¹ Maroussia Diaz Verbèke, « Ce que je ne sais pas d'un mot qui n'existe pas : la circographie », *op. cit.*, p. 174.

² Entretien avec Raphaëlle Boitel, 25/03/2020, voir annexe 3, p. 407.

³ Cirque Aïtal, « Dans la voltige, je ne vole pas mais j'essaye d'aller le plus haut possible », *Par les temps qui courent*, animé par Marie Richeux, podcast France Culture, 05/06/2019, <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/victor-et-kati-du-cirque-aital>.

narration peut-être¹ », on constate que la dramaturgie garde son empreinte théâtrale, tandis que l'écriture apparaît comme un outil bien plus universel, et donc peut prendre un sens plus particulier, comme le défend Martin Palisse :

La question de l'écriture elle se situe... Je pense qu'elle n'est pas comme la danse où un chorégraphe écrit tout et une œuvre de danse c'est une reproduction, parfois au geste près. Je ne suis pas sûr de ça dans le cirque. Dans le cirque on affronte un élément, une loi physique avec un agrès, et chaque soir on le réaffronte. [...] Je crois que toute la difficulté aujourd'hui du cirque, moderne, contemporain, de création, c'est de trouver le juste équilibre entre une forme qui s'écrit, mais qui se réécrit tous les soirs. C'est-à-dire que c'est l'imitation de soir en soir en améliorant le geste, comme un artisan qui tape le fer et qui le fait de mieux en mieux grâce à la répétition. C'est pas de l'improvisation [...]. C'est de l'écoute au moment, et ça ne peut pas être sur le tempo musical décidé à la note près. L'écriture de cirque elle se positionne donc à comment on maîtrise cette temporalité-là. C'est une triangulation pour moi : agrès, homme, apesanteur. Ce sont trois forces qui s'appliquent sur l'autre. Écrire pour nous, ça n'a pas le même sens qu'il a au théâtre ou en danse. Et le problème dans le cirque de création que je vois, c'est qu'on nous somme de ressembler au théâtre ou à la danse, parce qu'on a placé ça au-dessus de nous, le marché faisant qu'ils sont très présents aussi².

Cependant, si Martin Palisse préfère le mot écriture pour ce qu'il décrit, son discours ressemble à celui de Mathurin Bolze, qui utilise l'expression « dramaturgie à l'épreuve des faits » dans son entretien pour la revue *Agôn* :

Moi, ce que je dirais et que je recherche, c'est une dramaturgie à l'épreuve des faits. Ce n'est pas une dramaturgie du préétabli. C'est la particularité du cirque. C'est dans le faire, ce n'est pas dans la conception. En tout cas, c'est pour ce cirque-là que je vais militer moi. Si je pense que le cirque a une valeur poétique, c'est à cet endroit-là. C'est un art du faire [...] Ce n'est pas un art conceptuel. Même s'il y a de plus en plus de gens qui font un cirque conceptuel. Après, on peut avoir des postulats, se donner des règles du jeu qui vont conceptualiser la chose. Mais il y a toujours le fait de se confronter à une matière physique, celle de son propre corps, celle de l'objet avec lequel on travaille ou de la rencontre des deux qui vient toujours recadrer et redonner³...

Les deux artistes plébiscitent l'idée d'une construction – qu'elle soit nommée dramaturgie ou écriture – qui s'adapte au moment, toujours en mouvement, s'accommodant ainsi à une notion essentielle au cirque, l'imprévu, l'accident. L'écriture peut donc paraître contradictoire avec cette nécessité d'adaptation toujours renouvelée. Cependant, c'est elle qui porte le mieux une autre notion centrale dans ces témoignages : celle du sens. Or comment

¹ Entretien avec Airelle Caen, 26/03/2020, voir annexe 3, p. 419.

² Entretien avec Martin Palisse, *Parcours d'artiste*, op. cit.

³ « Rencontre avec Mathurin Bolze », *Agôn* [En ligne], Dramaturgie des arts de la scène, Cirque et dramaturgie, Enquêtes, 23/09/2010, <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1220>.

« échapper à la fixation du sens¹ », selon l'expression de Tsirihaka Harrivel et Vimala Pons, si on en fixe l'écriture ? L'écriture ne peut donc à elle seule satisfaire la définition de dramaturgie, et Philippe Goudard rappelle que « le spectacle de cirque est susceptible d'utiliser les notations les plus diverses, mais il serait difficile de les inscrire dans une partition en un seul système. La possibilité de l'écriture n'est d'ailleurs pas une condition nécessaire à la composition d'une œuvre de cirque² ».

Alors la dramaturgie est-elle une forme de mise en scène ? Yoann Bourgeois utilise une métaphore pour l'expliquer :

Il faut réussir à fabriquer des systèmes de captation très précis. Pour moi c'est ça le sens de la mise en scène, c'est comme un système de captation. J'avais entendu un jour une très belle histoire : on les appelle les buveurs de brume. Ce sont ces gens qui habitent sur une île et qui n'ont pas d'eau potable. Ils ont créé ce moyen ingénieux de fixer le long des falaises de filets sur lesquels se condense la brume, qui se transforme en eau, et c'est ça qui leur permet de survivre. Je ne sais pas s'ils existent, mais en tout cas pour moi toute création artistique serait un peu à l'image de ces filets. Capturer quelque chose d'essentiel pour survivre, et non pas le produire, à l'image d'un alchimiste par exemple. Je crois que l'or est là, il s'agit de le capter³.

Cette idée de captation du sens pourrait tout à fait correspondre à une pratique dramaturgique. Cependant, la dramaturgie n'est pas un mot employé dans les entretiens de Yoann Bourgeois. On peut donc imaginer que cette pratique correspond à ce que Marion Guyez décrit lorsqu'elle explique que « la dramaturgie existe en creux de la mise en scène, elle se distingue du geste de la composition, de l'écriture scénique, qu'elle éclaire. Elle est un "état d'esprit" qui accompagne ou guide la création⁴ ». Toutefois, on constate que dans les propos de Yoann Bourgeois comme dans cette dernière phrase de Marion Guyez, la question de la mise en scène et de la dramaturgie ne sont pas propres au cirque. La dramaturgie n'est pas une forme de composition propre à l'expression du cirque, et Maroussia Diaz Verbèke le soulève en proposant un autre mot, car elle voit « des formes de dramaturgie de cirque contemporain correspondant davantage, selon moi, à du théâtre acrobatique ou de la danse acrobatique (ou jonglé, etc.) qu'à un travail de circographie⁵ ». Pour elle, les notions qui axent la circographie, c'est-à-dire (littéralement) l'écriture du cirque, sont l'originalité, le rapport à

¹ Vimala Pons et Tsirihaka Harrivel, « Il y a l'envie d'échapper à la fixation du sens », *op. cit.*

² Philippe Goudard, « Notes pour une dramaturgie du cirque », *op. cit.*, p. 42.

³ Yoann Bourgeois, « La recherche de suspension est une conquête d'existence », *Par les temps qui courent*, animé par Marie Richeux et Romain de Becdelievre, 27/12/2019, <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/par-les-temps-qui-courent-emission-du-vendredi-27-decembre-2019>.

⁴ Marion Guyez, « Poétique de l'acrobatie », *op. cit.*, p. 114-115.

⁵ Maroussia Diaz Verbèke, « Ce que je ne sais pas d'un mot qui n'existe pas : la circographie », *op. cit.*, p. 177.

la réalité, le cercle, le détournement de la parole, la joie, la fragmentation, etc. Notions qui reflèteraient le cirque au-delà de ses tendances artistiques. Maroussia Diaz Verbèke nomme donc circographie l'art de composer un spectacle de cirque, et Philippe Goudard le décrit à travers ses différents mouvements qui fondent la pluralité de l'acte même de création de spectacle de cirque :

De l'idée à l'improvisation puis à l'écriture, l'œuvre est ainsi progressivement structurée par articulation de formes et de signes vers un sens qui provient autant de cette structure que de la valeur signifiante que l'artiste place à l'origine de ses actions, ou qu'il leur découvre en improvisant à partir d'inducteurs variés, même non narratifs¹.

Cette « articulation de formes et de signes » serait donc ce qui peut être nommé dramaturgie et que forme la cohésion de chaque œuvre de cirque. Cependant, pour Bonaventure Gacon, il ne faut pas non plus être trop évident :

la force du cirque, c'est que les gens se mettent en cercle pour essayer de comprendre une réalité [...], et si on arrivait avec nos gros sabots en disant « nous on a compris on va vous le raconter », ce serait trop frontal, trop brutal. Donc on s'est gardé de respecter cette promesse que donne le cirque aux spectateurs : c'est eux qui vont créer le rapport, qui vont dessiner la réalité².

La dramaturgie, au sens de mise en sens du spectacle, n'est pas nécessairement structurée durant la création, elle est peut-être également construite au cours de la réception, la rendant ainsi encore plus flottante. C'est pourquoi elle peut être considérée par certains comme une notion de discours sur le spectacle, mais pas forcément nécessaire à la création, à l'image d'Airelle Caen :

Je ne suis pas sûre que la dramaturgie ça soit une clef absolument nécessaire pour parler de quelque chose, pour faire un spectacle qui touche à des endroits hyper sensibles, dans une universalité, dans des choses très engagés politiquement. C'est un des moyens, mais je crois qu'il y en a d'autres³.

Toutefois, Philippe Goudard rappelle combien le terme dramaturgie fait écho, malgré tout, à la question de la signification :

Les artistes ont toujours un propos, qu'il corresponde aux attendus divers ou qu'il soit lisible ou non. Un mouvement, qui a une intentionnalité antérieure à son déclenchement, est en lui-même un propos. [...]

¹ Philippe Goudard, « Notes pour une dramaturgie du cirque », *op. cit.*, p. 50.

² Bonaventure Gacon et Titoune, « Le cirque arrive à parler au cœur des gens », *op. cit.*

³ Entretien avec Airelle Caen, 26/03/2020, voir annexe 3, p. 419.

Au-delà d'une écriture, d'un récit, d'une narration, d'une thématique, l'œuvre de cirque peut être fondée sur une attitude située politiquement ou philosophiquement¹.

Aussi, que les artistes parlent de dramaturgie, de mise en scène ou d'écriture, le geste artistique demeure celui de la mise en exergue, la monstration d'une attitude.

Que nous racontent donc ces entretiens et paroles d'artistes de cirque sur l'art qu'ils pratiquent ? Le cirque est suffisamment multiple dans ses formes artistiques et techniques pour ne pouvoir être réduit à une définition unanime. Cependant, on constate dans ces témoignages que le corps est essentiel à cette forme de spectacle, le corps en mouvement et en déséquilibre. La dramaturgie viendrait donc exprimer, théoriser les pratiques acrobatiques du corps : une nouvelle manière de nommer les outils de réflexion durant la création. Cependant on gardera en tête que si la notion est une pratique artistique bien plus qu'une théorie théâtrale, son utilisation reste souvent teintée de cette référence au théâtre, effrayant ainsi un certain nombre d'artistes qui défendent l'originalité de leur art et refusent l'assimilation du cirque au théâtre. Pourtant, « envisager cette notion non pas simplement comme synonyme de récit ou d'architecture cohérente, mais comme une conscience et une attention au choix² », comme le dit Marion Guyez, permet de comprendre la dramaturgie comme une forme d'écriture du mouvement et du moment, une écriture du cirque qui se ferait dans l'action de la création, soumise aux aléas que portent les pratiques acrobatiques, plutôt que comme une mise en scène un peu intellectualisante. En assimilant le mot dramaturgie à l'écriture (au sens large, dépassant l'idée stricte de *graphé*), alors cette notion devient comme une « articulation de formes et de signes³ » (Philippe Goudard) et une écriture pour en fixer l'articulation, mais non l'interprétation. La dramaturgie devient un outil largement revendiqué par les artistes de cirque par sa capacité à exprimer une écriture qui ne peut se réduire à un seul média, cependant, elle n'est pas spécifique au cirque, chaque œuvre étant une réinvention de cet outil.

¹ Philippe Goudard, « Notes pour une dramaturgie du cirque », *op. cit.*, p. 59.

² Marion Guyez, « Poétique de l'acrobatie », *op. cit.*, p. 115.

³ Philippe Goudard, « Notes pour une dramaturgie du cirque », *op. cit.*, p. 50.

2. Discours d'artistes pratiquant d'autres arts, un point de vue extérieur.

On a pu entendre les témoignages des artistes de cirque sur leur pratique, mais il est également intéressant de voir comment les artistes pratiquant d'autres arts et utilisant le cirque dans leurs formes respectives (danse, théâtre, musique) considèrent le cirque et son rapport à la dramaturgie. Nous avons eu l'occasion de faire des entretiens avec Guillaume Clayssen, metteur en scène de théâtre, qui utilise régulièrement les formes acrobatiques dans ses spectacles¹, et Samuel Mathieu, chorégraphe qu'on a pu voir programmé au festival Circa avec son spectacle *Guerre*² (2017). La transcription des entretiens est disponible en annexe 3. Seront pris en compte également les témoignages de Marie Fonte, chorégraphe au sein de la compagnie Yoann Bourgeois, grâce à son entretien pour la revue *Agôn*, et celui de David Bobée, metteur en scène de théâtre qui a mis en piste le spectacle de sortie de la 23^e promotion de l'école supérieure du CNAC en 2012, entendu sur France Culture. Et pour ne pas oublier de parler du rapport entre cirque et musique, nous nous appuierons sur les témoignages d'artistes de cirque, que ce soit avec les entretiens menés pour cette thèse ou avec des entretiens publiés sur Artcena. Ainsi, même si c'est le point de vue d'artistes extérieurs au cirque qui nous intéressent ici, ces derniers témoignages viendront compléter les réponses sur ce qu'est le cirque (I), ce que signifie dramaturgie (II), et comment la transversalité entre les arts redéfinit à la fois le cirque et son rapport à la dramaturgie (III).

1. Qu'est-ce que le cirque pour les artistes venant de la danse ou du théâtre ?

À cette question « Qu'est-ce que le cirque ? », nous avons eu des réponses d'interlocuteurs venant du théâtre, de la danse, ou des réponses de gens du cirque avec une perspective musicale. Pour les hommes de théâtre que sont Guillaume Clayssen et David Bobée, le cirque représente un espace de possibles, à la fois technique et métaphorique. À la question « Qu'est-ce que le cirque ? », Guillaume Clayssen nous a répondu :

Je dirais que c'est la création du corps qui ne veut plus se soumettre aux normes du corps, aux usages quotidiens et admis du corps humain. Le cirque est à la fois une rébellion d'ordre socio-politique et en même temps une création *ex nihilo* du langage artistique, une interrogation toujours neuve de ce que peut

¹ Jeunesse, 2018, *Parce que c'était lui*, 2020, compagnie les Attentifs, <http://lesattentifs.com/>.

² *Guerre*, compagnie Samuel Mathieu, 2017, <https://ciesamuelmathieu.com/piece/guerre/>.

la création. C'est une révolte pleine de jeunesse, presque adolescente, comme une crise adolescente à la Rimbaud. On n'est plus dans *L'Alchimie du Verbe*, mais dans « l'alchimie du corps ». [...] Voilà pour moi, le cirque c'est la réinvention des possibles artistiques, physiques et politiques. Ce n'est qu'alternatives¹.

Le cirque apporte effectivement au théâtre une dimension corporelle peu traitée, David Bobée en témoigne :

j'ai découvert là [...] une sorte de langage physique que je pouvais comprendre plus proche de moi que la danse, quelque chose de très concret. Un rapport à l'agressivité, à l'apesanteur, à la gravité, quelque chose qui, intégré dans une dramaturgie théâtrale pouvait lui amener des espèces d'ouvertures métaphoriques, symboliques. Ajouter du sens à une dramaturgie théâtrale².

Nouveau « langage physique » donc qui participe à la « réinvention des possibles », pour ces artistes le cirque entraîne le théâtre à l'endroit du corps, de la corporéité, et c'est cette dimension qui est la plus caractéristique pour ces metteurs en scène. D'ailleurs, David Bobée, initialement formé au cinéma, explique dans cet entretien sur France Culture que pour le spectacle de sortie des élèves de l'école supérieure du CNAC, la commande de l'école l'obligeait à travailler en cercle. Ce nouvel espace était complètement contraire à ses repères d'images en frontal ; il finit par conclure que dans un « cercle on n'est pas à l'endroit de l'image, on est à l'endroit du mouvement³ ».

Cependant, pour les artistes issus de la danse, cette dimension de mouvement est moins caractéristique. La danse étant elle aussi un art basé sur le corps en mouvement, il s'agit surtout de comprendre quel mouvement le cirque permet. Samuel Mathieu, chorégraphe, trouve sa réponse dans les questions des dimensions de l'espace :

le cirque est un outil, c'est une discipline qui permet de construire des numéros avec toutes ses disciplines. Le cirque pour moi c'est de l'autorisation, de l'autorisation à concevoir la forme et le mouvement autrement, l'autorisation d'aller plus loin dans la notion de mouvement et de chorégraphie. [...] ça m'a apporté une troisième dimension, l'aérien⁴.

En nommant le cirque outil, Samuel Mathieu assume une position où le cirque et la danse sont à égalité, chacun puisant dans l'autre pour élargir son champ d'action.

¹ Entretien avec Guillaume Clayssen, 25/03/2020, voir annexe 3, p. 416.

² David Bobée, « Le cirque aujourd'hui » (à partir de la 54^e min), *La grande table (2^e partie)*, animée par Caroline Broué, 06/01/2012, <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-2eme-partie/peut-apprendre-devenir-ecrivain-le-cirque-aujourd'hui>.

³ *Ibidem*.

⁴ Entretien avec Samuel Mathieu, 26/03/2020, voir annexe 3, p. 425.

Comme pour la danse, au cirque, le rythme et la musique sont essentiels. Karine Saroh, dans son article pour l'ouvrage collectif *Contours et détours des dramaturgies circassiennes*, explique que la musique est « un élément qui, sans être "le cirque", participe à son identité¹ ». En effet, en parcourant la liste de tous les spectacles de cirque que nous avons pu voir, pas un seul ne se passe de musique, qu'elle soit omniprésente ou ponctuelle. On a déjà évoqué la spécificité de *Souffle*, solo d'acrobatie, danse et contorsion, proposé par la compagnie L'Éolienne, où l'acrobate se meut au son enregistré de son souffle. La mise en son crée un rythme et une sonorité travaillés, même si elle n'est pas musique (au sens de mélodie produite par des instruments). Elle reste une production sonore rythmée qui vise à accompagner la partition acrobatique. L'importance de la musique au cirque est telle que pour Martin Palisse, jongleur et directeur du Sirque (PNC de Nexon), « le choix musical dans le cirque est fondamental² ».

Effectivement, la musique étant présente sur la piste dès le début des premières formes de cirque, elle s'est elle-même développée dans un genre particulier, celui de la musique de spectacle, qu'elle soit en scène ou non. Elle accompagne la performance, et elle répond au rythme de chaque discipline. Alain Reynaud, clown et, lui aussi, directeur d'un PNC (La Cascade à Bourg-Saint-Andéol), explique la relation de la musique avec sa discipline :

La langue de la musique a à voir un peu avec le clown, parce que le clown je pense qu'il a un langage musical, même s'il n'a pas d'instrument de musique. Le langage du clown pour moi a à voir avec la musique parce que c'est un langage qui a aussi à voir avec le rythme, avec le phrasé. [...] Pour moi la musique se pratique, elle relie – j'ai fait beaucoup de bals populaires – et ça a beaucoup à voir avec mon personnage de rassembler, cette danse dont je rêve de faire danser les gens ensemble. Ça me fascine. Du coup, aujourd'hui la musique c'est un langage qui disparaît parfois des plateaux, elle a tendance à devenir virtuelle, alors que pour moi la musique vivante a à voir avec le cirque, avec le geste – ce sont les doigts qui font des grands écarts. Cette vélocité et cet artisanat de la musique c'est vrai que moi aujourd'hui je les pense indissociables de mon travail de clown³.

Physicalité, champ des possibles, rythme, ce sont donc les éléments caractéristiques du cirque à travers le regard d'autres praticiens des arts de la scène. Le cirque, dans ses espaces comme dans ses techniques, impose un corps en mouvement. Il ouvre un nouvel espace de possibles, des nouvelles trajectoires dans l'espace. Ce n'est pas la découverte d'un nouveau

¹ Karine Saroh, « La musique dans la création contemporaine, pour une étude des dramaturgies du cirque », in *Contours et détours des dramaturgies circassiennes*, op. cit., p. 226.

² Entretien avec Martin Palisse, *Parcours d'artiste*, op. cit..

³ Entretien avec Alain Reynaud, *Parcours d'artiste*, animé par Sébastien Cotte, podcast Artcena, 25/07/2019, <https://www.artcena.fr/artcena-tv/entretien-avec-alain-reynaud-compagnie-les-nouveaux-nez>.

langage mais d'une nouvelle branche de ce même langage – le corps – qui permet à des praticiens d'autres arts de se projeter dans les pratiques circassiennes.

II. *Que veut dire dramaturgie dans la perspective du théâtre et de la danse ?*

Alors qu'en est-il de la dramaturgie pour ceux dont l'art a utilisé et connu ce mot au cours de son histoire ? Guillaume Clayssen, expose son point de vue d'homme de théâtre :

La dramaturgie au théâtre c'est travailler l'interprétation du texte, c'est l'étudier pour pouvoir l'incarner. Donc le rôle du dramaturge, c'est de donner de la matière pour les acteurs notamment. La dramaturgie, c'est l'extension des possibles. On peut faire théâtre de tout, mais la dramaturgie pose la question du *comment*. Pour moi, le cirque est en lui-même dramaturgique, parce qu'il *est* recherche de puissance et de possibles. Il y a au cirque de l'autoréflexivité dans la présence du corps performant qui le rend dramaturgique. Cette sorte d'*ex nihilo* du cirque (puisque'il ne part de rien si ce n'est de lui-même) lui rend la dramaturgie nécessaire, moins intellectuelle mais plutôt instinctive¹.

Pour ce metteur en scène, la dramaturgie est donc un outil de théâtre et une composante du cirque. Ce point de vue prend à rebours d'autres conceptions de la dramaturgie (à savoir : c'est une composante du théâtre et potentiellement un outil pour le cirque), et place le cirque à égalité avec le théâtre. Or la question de l'égalité de reconnaissance avec le théâtre n'est-elle pas toute la problématique institutionnelle du cirque contemporain, qui doit se fondre dans le moule du théâtre pour être élevé au même rang ? Guillaume Clayssen met le cirque sur le même plan que le théâtre en expliquant que la pratique circassienne vient ouvrir un nouveau langage scénique :

La question de la dramaturgie au cirque, pour moi c'est un voyage du théâtre au cirque. Ça me renvoie aux fondamentaux d'Artaud : il prônait un théâtre qui part de la scène, or le cirque ne part que de la scène. C'est là toute la problématique du rapport à la dramaturgie : comment composer une dramaturgie entière, sans le matériau de base qu'est le texte ? Comment créer un langage à partir de l'espace et des corps ? Au théâtre on part des mots pour incarner, il n'y a pas d'incarnation au départ, il y a juste le texte, et on donne vie au texte par le corps. Le corps c'est donc au théâtre le but, le terme. Au cirque en revanche, le corps est écriture, on assiste à la création d'un corps langage. Donc la résistance du théâtre ce sont les mots. Le corps du cirque, lui, montre les possibles improbables, il repousse les limites. Donc ce qui

¹ Entretien avec Guillaume Clayssen, 25/03/2020, voir annexe 3, p. 416.

m'intéresse en tant que metteur en scène de théâtre c'est de lier le langage et le corps pour faire bouger les choses avec une économie de langage, c'est faire se rejoindre le concret et l'abstrait¹.

À travers ces propos on constate que pour le metteur en scène, le cirque a une dramaturgie qui lui est propre. On retrouve cette idée dans le témoignage de David Bobée :

Ça m'a un peu remis en question ce travail avec les acrobates : le cirque a une dramaturgie qui lui est propre, celle du numéro, celle de la technique, qui est un outil – pas un objectif – qu'il faut traiter. Donc ce qui m'a intéressé, venant de l'extérieur du cirque, c'est de pouvoir observer ces jeunes acrobates et de comprendre quel spectacle il fallait faire pour eux².

Pour ces metteurs en scène, si le cirque est un champ des possibles ouvert à travers le langage physique, alors la dramaturgie serait son expression, son écriture, le mot pour le point de départ de la création.

Cependant, la perspective pour les chorégraphes n'est pas tout à fait la même. Les théories sur la danse s'étant développées autour de la pensée d'une dramaturgie du corps³, ce concept ne peut être l'apanage du cirque. Lors de notre entretien, le chorégraphe Samuel Mathieu répondait à la question « est-ce que vous avez des synonymes pour expliquer le mot dramaturgie ? » en ces termes :

SM : Je ne crois pas qu'il y ait de synonymes. Moi j'aime bien ce mot là parce qu'il permet de définir une continuité, savoir ce qu'on raconte. Pour moi c'est l'assemblage, comment on assemble les choses pour créer une pièce. La dramaturgie c'est ce qui va nous permettre d'avoir un fil conducteur du début jusqu'à la fin, et de comprendre comment on peut se véhiculer à travers ce fil conducteur. [...]

LDT : Comment vous la distinguez-vous de la chorégraphie par exemple ? Ou est-ce que vous le distinguez d'ailleurs ?

SM : Je crois que la dramaturgie peut s'attribuer à n'importe quel spectacle vivant, que ce soit du théâtre, du cirque, de la danse, de la musique, ce que vous voulez. Alors que la chorégraphie est quelque chose de spécifique, qui est de l'ordre du corps, [...] c'est beaucoup plus défini en tant que discipline⁴.

Samuel Mathieu décrit donc la dramaturgie dans sa perspective transdisciplinaire, et non pas dans sa perspective texto-centré. Selon ses mots, « la notion de dramaturgie c'est de donner du sens. Donc il peut y avoir différentes manières de faire sens : de manière très

¹ *Ibidem*.

² David Bobée, « Le cirque aujourd'hui », *op. cit.*

³ Laurence Louppe, *La Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997.

⁴ Entretien avec Samuel Mathieu, 26/03/2020, voir annexe 3, p. 425.

didactique, figuratif etc¹. », soit avec le corps, avec les mots, avec des projections, ainsi de suite.

Ainsi, cette compréhension du mot dramaturgie ne part plus de la compréhension du mot au sens 1 ou 2 (au sens 1, il s'agit de l'écriture, et au sens 2 la dramaturgie est la pensée du passage du texte à la scène) tels que les définit Joseph Danan dans son essai *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, mais plutôt de la conception dortienne du mot comme un « état d'esprit », une « pratique » qui ne se soucie pas du texte comme objet de départ. Aussi, la pensée de Samuel Mathieu rejoint celle que l'on a pu constater chez certains artistes de cirque, comme Philippe Goudard, pour qui la dramaturgie est une « articulation de formes et de signes vers un sens² ». Cependant, on peut également ajouter le témoignage de Marian Del Valle qui a contribué à l'ouvrage collectif *Contours et détours des dramaturgies circassiennes*. Dans son article « Interroger la fonction dramaturgique à partir de la danse : problématiques et méthodes issues des études en danse pouvant être utiles à la recherche en arts du cirque », la chercheuse en danse et chorégraphe rappelle combien « le choix d'une méthodologie [est] une composante fondamentale de la dramaturgie. Cette méthodologie ne préexiste pas au projet artistique, elle doit être créée ou choisie en fonction de la pièce ou création en jeu³ ». À cet endroit on retrouve le discours de Marion Guyez :

Démarche qui anime un auteur (au sens large), la dramaturgie circule entre la rigueur nécessaire pour viser cet horizon commun et la souplesse nécessaire pour réévaluer en fonction des conditions réelles de création ce vers quoi l'équipe tend, pour saisir la fécondité des « accidents » de la création⁴.

Méthodologie, rigueur et réinvention à chaque création, la dramaturgie sonne donc comme une pratique de création où la danse et le cirque entrent en résonance. D'ailleurs Marie Fonte, chorégraphe et danseuse pour la compagnie Yoann Bourgeois, explique dans un entretien pour la revue *Agôn* son point de vue sur la question de l'écriture au cirque avec justement la métaphore du son, de la musique :

Le cirque est peu écrit, et quand il y a une tentative d'écriture c'est plutôt dans un mouvement de surenchère, afin de rendre lisibles les figures les plus impressionnantes. Yoann a souhaité nommer la figure motif, à la manière d'un motif musical, ce qui permet par transposition de chercher une écriture qui

¹ *Ibidem*.

² Philippe Goudard, « Notes pour une dramaturgie du cirque », *op. cit.*, p. 50.

³ Marian Del Valle, « Interroger la fonction dramaturgique à partir de la danse : problématiques et méthodes issues des études en danse pouvant être utiles à la recherche en arts du cirque », *Contours et détours des dramaturgies circassiennes*, *op. cit.*, p. 212.

⁴ Marion Guyez, « Poétique de l'acrobatie », *op. cit.*, p. 116.

varierait autour de la présentation de ce motif, le déformerait, le répèterait et l'inverserait à l'infini. Il a voulu penser l'écriture telle une variation continue, plutôt qu'un mouvement ascendant¹.

Si dans les entretiens menés pour cette thèse avec les artistes non circassiens, le mot écriture est peu revenu pour parler de dramaturgie, en revanche, l'entretien avec Marie Fonte tourne autour de cette idée. Mais il est amusant de constater que pour parler d'écriture au cirque, il est nécessaire de passer par la métaphore d'un autre art. Ainsi la dramaturgie comme assemblage de sens n'a pas un statut particulier pour les arts de la scène utilisant le corps, elle est plutôt proposée par d'autres médias.

III. Quelle transversalité des arts au cirque ?

Force est d'admettre que le cirque n'ayant pas son vocabulaire propre en matière de théorisation, les artistes et les chercheurs passent par celui des arts qui l'entourent et le nourrissent pour nommer ses processus. L'écriture, la chorégraphie, la mise en scène, la composition, la dramaturgie, sont des mots récurrents dans la bouche des artistes de cirque et pourtant tous issus de l'histoire d'autres arts. Cette relation est une composante du cirque et il est intéressant de voir comment le cirque s'adapte et s'approprie les autres arts aux yeux des artistes qui les pratiquent. David Bobée raconte cette expérience dans l'émission de Caroline Broué sur France Culture :

J'étais en création avec les jeunes du CNAC par exemple, je suis arrivé avec mes outils de metteur en scène, donc avec des textes d'auteurs, et je me suis rendu compte assez facilement que le mot résistait, que l'acte était plus fort. Et je n'avais pas du tout l'intention de les forcer à rentrer dans mes outils à moi, mais plutôt l'envie de découvrir leur vocabulaire à eux. Et eux ils s'expriment très clairement avec des mots, mais ces mots-là sont des actes².

Le mot bascule du son au mouvement, et l'écriture devient compréhensible dans une perspective de langage physique. Cette transversalité, cette rencontre entre les arts, loin de leur faire perdre leurs identités, les obligent à continuer à se redéfinir, plutôt que de rester dans un cadre fini. Guillaume Clayssen témoigne de ce travail de rencontre entre les arts :

Faire du théâtre avec des circassiens, c'est faire avec des corps explosifs, des corps « sans organes » comme dirait Deleuze, c'est-à-dire des corps sans schéma social : la puissance expressive du corps vient

¹ Marie Fonte, « Écrire le cirque », *Agôn* [En ligne], Entretiens, mis à jour le : 27/03/2014, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2998>.

² David Bobée, « Le cirque aujourd'hui », *op.cit.*

parfois – souvent – en annulation face au pouvoir des mots. Va donc faire entendre un texte quand tu as deux acrobates hors pair sur scène. La question c'est de savoir comment travailler ensemble pour que l'énergie des deux écritures, de chaque écriture se rencontre comme une co-écriture. Ce qui m'attire au cirque, c'est qu'il y a ce point de fuite que je cherche au théâtre à travers le spectre d'Artaud. Au cirque, on peut sortir de l'influence d'Aristote, c'est-à-dire de la fable au cœur de la création théâtrale, de l'identification, de la compréhension intellectuelle et des lois immuables du théâtre. Le cirque m'affranchit de ça, dans un athéisme joyeux qui ignore (et non qui refuse) Aristote. Dans cette naïveté joyeuse, on enlève l'accent circonflexe au théâtre pour le rendre plus sobre ; même si le cirque est spectaculaire, il n'y a pas de posture au nom d'une quelconque légitimité. Pour moi, l'histoire poussiéreuse du théâtre est dépoussiérée par le cirque¹.

Le cirque qui dépoussière le théâtre aujourd'hui, voici une idée qui se répète. Krizia Bonaudo démontre clairement dans sa thèse l'influence du cirque dans le renouveau de l'art, et notamment au théâtre, chez les avant-gardes du début du XX^e siècle². Un siècle plus tard, en reviendrait-on au même point ? En tout cas, pour Samuel Mathieu, les questionnements artistiques sont cycliques, et les rencontres entre cirque et danse³ par exemple ne datent pas du début du siècle :

On avait plusieurs champs, quand on regarde dans l'histoire du cirque et de la danse. Au ballet on avait deux corps, les ballerines et les saltarines. Les saltarines étaient les sauteuses, celles qui faisaient des acrobaties, celles qui faisaient la provocation. Et elles ont été éjectées du ballet, elles ont rejoint les foires puis le cirque au XIX^e siècle. Donc on voit que la question du corps revient aujourd'hui, d'abord parce que les nouvelles générations ont explosé les clivages entre les disciplines et cherchent à perfectionner un outil de travail – le corps – pour pouvoir l'emmener encore plus loin. Donc on a des notions qui reviennent, des juxtapositions qui sont cycliques⁴.

Ces rencontres et juxtapositions des arts permettent donc de se redéfinir et de marquer l'identité de chaque art. On constate par exemple à travers les discours des artistes de cirque que la musique est essentielle. Raphaëlle Boitel, à la fin de notre entretien, a voulu conclure sur l'importance de la musique dans ses spectacles, qu'elle qualifie de nécessaire à la mise en scène car organique. Alexander Vantournhout soulève également l'importance de la musique dans son identité culturelle :

¹ Entretien avec Guillaume Clayssen, 25/03/2020, voir annexe 3, p. 416.

² Krizia Bonaudo, thèse sous la direction de Marie-Ève Therenty et Franca Bruera, *Hybridations entre cirque et théâtre au début du XX^e siècle en France*, Littératures Françaises comparées, Université de Montpellier 3 et Università degli studi (Turin, Italie), 2017.

³ À ce sujet, on peut apprécier la thèse d'Agathe Dumont, sous la direction de Christine Hamon-Siréjols et de Betty Lefèvre, *Pour une exploration du geste virtuose en danse : Passage XX^e-XXI^e siècles : Danseurs, breakers, acrobates au travail*, Études théâtrales, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 2011.

⁴ Entretien avec Samuel Mathieu, 26/03/2020, voir annexe 3, p. 425.

C'est quand même incroyable, il n'y a aucun art performatif qui est autant lié avec une seule musique¹. J'ai vraiment essayé de réfléchir à des musiques pour les autres arts comme le ballet ou la musique classique, je n'ai trouvé aucun art qui était signifié par une musique².

Pour reprendre les mots de Karine Saroh, la musique est bien « un élément qui, sans être "le cirque", participe à son identité³ ». Comme en témoigne Gilles Defacque dans son entretien pour Artcena, « C'est vrai que je n'investis pas beaucoup dans le décor, au sens de décor, même si j'aime beaucoup ; je suis tout le temps soucieux de la lumière, l'image, et la musique. C'est peut-être le vrai décor au fond, c'est le rythme qui est là⁴ ». La transversalité, c'est-à-dire la pratique artistique commune de certains outils entre les arts – au cirque il s'agit du corps et de la musique –, est donc une caractéristique fondatrice qui offre ce champ des possibles sur lesquels nos témoins ont pu insister. Cependant, c'est aussi cette transversalité qui rend les concepts plus flous, comme l'explique Samuel Mathieu :

Dans les commissions, les ministères, la DRAC, etc., le cirque est souvent dans la même case que le théâtre, pas forcément dans le tiroir danse, ce qui pose un vrai problème d'identification du mot dramaturgie. En fait, le cirque a été empreint par le théâtre, et l'est encore, dans la notion de sens et de raconter quelque chose de compréhensible par le public. Donc la notion de dramaturgie se pose fortement dans le cirque puisqu'elle se retrouve un peu explosée aujourd'hui à travers des façons de travailler qui ne sont pas les mêmes. La question de la dramaturgie dans le cirque est complexe, à cause de l'agrès qu'il faut intégrer, avec l'interprétation et la technique. Il y a une espèce de division un peu comme au théâtre où on va faire d'abord un travail à la table puis de texte puis un travail de mise en scène, et ensuite un travail de spectacle. On sépare un peu les choses. Donc il y a une sorte de confusion sur le mot dramaturgie, et je pense qu'elle n'est pas encore assez épurée du contexte. Je pense qu'on n'a pas encore épuré ce qu'on voulait raconter dans une pièce : est-ce que c'est vraiment du sens, ou est-ce que c'est un cheminement qu'on va proposer⁵.

Ou bien, plutôt que la transversalité elle-même, c'est l'institutionnalisation de ces concepts – dramaturgie, transversalité, etc. – qui a rendu leur compréhension et leur utilisation problématique. Selon les mots de Caroline Hodak, le cirque dans ses débuts n'a subi aucune académisation, si ce n'est l'académisme bourgeois de l'art équestre dont il est l'héritier. Or

¹ Alexander Vantournhout fait ici référence à la musique de Julius Ernest Wilhem Fucik, *Entry of the Gladiators* (1897), à écouter sur youtube : <https://www.youtube.com/watch?v=B0CyQAO8y0>.

² Entretien avec Alexander Vantournhout, *Parcours d'artiste*, animé par Sébastien Cotte, podcast Artcena, 18/01/2019, <https://www.artcena.fr/artcena-tv/entretien-avec-alexander-vantournhout>.

³ Karine Saroh, « La musique dans la création contemporaine, pour une étude des dramaturgies du cirque », *op. cit.*, p. 226.

⁴ Entretien avec Gilles Defacque, *Parcours d'artiste*, animé par Gwénola David, podcast Artcena, 12/02/2020, <https://www.artcena.fr/artcena-tv/entretien-avec-gilles-defacque>.

⁵ Entretien avec Samuel Mathieu, 26/03/2020, voir annexe 3, p. 425.

peut-être que l'institutionnalisation de la fin du XX^e siècle, passant d'une image de marginalité à un statut d'art émergent, trouble les repères de cet art hors cadre ?

Comment donc ces témoignages éclairent-ils la question de l'essence du cirque ? Au regard des autres arts, qui ont chacun leurs particularités et qui ressurgissent souvent dans les pratiques de cirque, des caractéristiques identitaires du cirque peuvent émerger. Le corps dans une physicalité particulière, ouvrant d'autres dimensions grâce aux agrès, a été largement souligné par les témoignages. Ces artistes formés à d'autres arts racontent leur rencontre avec le cirque comme un moment de découverte de nouvelles possibilités. Le cirque serait alors vécu comme la continuité de leurs arts. Est-ce à dire qu'il est alors considéré comme un art mineur ayant besoin des autres arts pour se développer ? Les témoignages recueillis semblent plutôt aller dans le sens de l'idée inverse, c'est-à-dire que ces arts majeurs seraient complétés par leur rencontre avec les pratiques circassiennes. On relève donc que la physicalité, le champ des possibles, et le rythme sont les éléments caractéristiques du cirque à travers le regard d'autres praticiens des arts de la scène.

En tant que méthodologie, rigueur et réinvention à chaque création, la dramaturgie sonne donc comme une pratique de création où la danse et le cirque entrent en résonance. Pour les metteurs en scène, on note aussi que si le cirque est un champ des possibles ouvert à travers le langage physique, alors la dramaturgie serait son expression, son écriture, le mot pour dire le point de départ de la création.

Ces rencontres et juxtapositions des arts permettent donc de se redéfinir et de marquer l'identité de chaque art. La transversalité, c'est-à-dire la pratique artistique commune de certains outils entre les arts – au cirque il s'agit du corps et de la musique –, est donc une caractéristique fondatrice qui offre ce champ des possibles sur lesquels nos témoins ont pu insister.

3. Discours de chercheurs, discours d'analyses.

Dans la perspective de comparer les discours des artistes et des chercheurs, on remarque que nous avons trouvé peu de textes de chercheurs qui répondent directement à la question « qu'est-ce que le cirque aujourd'hui ? » avec des éléments de réponses artistiques. Cette question est souvent adressée directement aux artistes. Dans ce corpus des discours des chercheurs, l'attention se porte plutôt sur la question « qu'est-ce que la dramaturgie au cirque ».

Les matériaux pour cette étude sont des concentrés de la pensée de chercheurs sur le cirque (dossiers de magazines et d'études, publications de colloques, ouvrages collectifs). On retrouvera la publication collective du CNAC, *Contours et détours des dramaturgies circassiennes*¹, l'ouvrage dirigé par Emmanuel Wallon, *Le cirque au risque de l'art*², l'ouvrage collectif *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?* proposé par le laboratoire Agôn de l'ENS de Lyon³, le dossier « Écrire pour le cirque » publié dans le magazine belge *C!rq en Capitale*⁴, les lettres ouvertes au cirque de Bauke Lievens disponibles en ligne⁵, l'article de Barbara Métais-Chastanier « Écriture(s) du cirque : une dramaturgie ? »⁶, ainsi que l'intervention introductive de Karine Saroh à la table ronde « Regards croisés sur un cirque à identifier », à la Grainerie (Toulouse) en Novembre 2019⁷.

L'utilisation de ce corpus ne représente qu'un échantillon des productions et publications faites à ce sujet. Cependant, nous considérons cet échantillon représentatif par la diversité des témoignages : on dénombre une dizaine d'auteurs différents. On notera que les écrits sont tous relativement récents (datant de la dernière décennie), dans un souci d'accorder la recherche aux préoccupations actuelles des artistes. Une temporalité qui correspond également à la contemporanéité des artistes interrogés. Nous n'avons pas fait d'entretien avec

¹ Diane Moquet, Karine Saroh et Cyril Thomas (direction), *Contours et détours des dramaturgies circassiennes*, op. cit.

² Emmanuel Wallon (dir.), *Le cirque au risque de l'art*, Actes Sud-Papiers, coll. Apprendre, 2002/2013.

³ Marion Boudier, Alice Carré, Sylvain Diaz et Barbara Métais-Chastanier, *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*, L'Harmattan, coll. Univers théâtral, 2014.

⁴ Laurent Ancion, Cyndya Izzarelli, et Catherine Makereel, dossier « Écrire pour le cirque », *C!rq en Capitale* n°7, trimestriel Avril-Juin 2016, p. 11-21.

⁵ <https://www.circusdialogue.com/between-being-and-imagining>

⁶ Barbara Métais-Chastanier, « Écriture(s) du cirque : une dramaturgie ? », *Agôn* [En ligne], Cirque et dramaturgie, Dramaturgie des arts de la scène, Enquêtes, mis à jour le : 08/05/2014, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2308>.

⁷ Karine Saroh, « De la poétique à la dramaturgie, itinéraire de la création circassienne contemporaine », introduction aux tables rondes « Regards croisés sur un cirque à identifier », La Grainerie, Toulouse, 6 Novembre 2019, [podcast] <http://radiocaravane.net/tables-rondes-autour-de-la-nuit-du-cirque-2019/>.

les chercheurs sur le cirque, mais les textes relevés sur la question du cirque et de la dramaturgie dans les différents médias tournent principalement autour de cinq questions : qu'est-ce que la dramaturgie (I) et quelles pratiques peut-on distinguer (II) ? quelle différence/relation a-t-elle avec l'écriture (III) ? quel outil de légitimation est-elle (IV) ? et quelle est sa particularité au cirque (V) ?

1. En théorie, qu'est-ce que la dramaturgie ?

Malgré la clarification du terme dans l'essai de Joseph Danan *Qu'est-ce que la dramaturgie* ?¹, la question que pose ce titre persiste. Comme l'explique Ariane Martinez, « L'extension du champ de la dramaturgie s'est aussi accompagnée d'un développement de la notion qui est devenue beaucoup plus protéiforme à mesure que l'activité dramaturgique prenait de l'ampleur dans tous les arts de la scène² ». Aussi, tous les chercheurs que nous citerons ici se sont intéressés à la question sous le prisme des arts de la scène, dépassant largement la perspective du théâtre. Cette extension du champ de la dramaturgie s'est faite à travers l'émancipation de cette notion à la question du texte. En effet, lorsque Joseph Danan distingue la dramaturgie au sens 1 ou au sens 2, son point d'ancrage reste le même : le texte. Or en appliquant la dramaturgie à tous les autres arts de la scène, comme la danse ou le cirque qui se passent largement de texte ou même de parole, cette notion s'est vue redéfinie.

C'est cette redéfinition qui nous intéresse, car si elle peut sembler claire pour ceux qui la décrivent, en revanche elle ne l'est pas toujours pour ceux qui la pratiquent. D'ailleurs les formes fragmentaires des textes sur la dramaturgie marquent la difficulté d'appréhender ce mot. Nous mettrons donc en regard tous ces écrits, à travers la forme proposée par la revue « Agôn – Dramaturgies des arts de la scène » de l'ENS de Lyon dans la publication *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*, c'est-à-dire en reprenant certains mots du lexique construit dans cet ouvrage.

Par exemple, la notion de choix, soulignée dans l'ouvrage collectif, fait écho à la définition proposée par la chercheuse, dramaturge et équilibriste Marion Guyez :

¹ Joseph Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Actes Sud-Papiers, coll. Apprendre, 2010.

² Ariane Martinez, « Ce que la dramaturgie doit au cirque », in *Contours et détours des dramaturgies circassiennes*, op.cit., p. 71.

Envisager cette notion non pas simplement comme synonyme de récit ou d'architecture cohérente, mais comme une conscience et une attention au choix, à la manière dont ils sont faits, et aux responsabilités qu'ils impliquent, correspond à une pratique réelle dans la création circassienne¹.

Dans le même registre, Karel Vanhaesebrouck insiste lui aussi sur la question du choix, dans l'éventail des possibles d'une création, comme étant l'essentiel du travail dramaturgique :

La dramaturgie est l'art d'ouvrir l'horizon, de voir que derrière chaque option se révèlent d'autres possibilités, et de rappeler constamment que chaque choix n'en est qu'une. La dramaturgie signifie : oser discerner la contingence de chaque réalité, sans se limiter à la réalité scénique, mais en incluant la réalité sociale².

Conscience des signes, de leurs portées et choix de ces signes, ce serait donc la pratique de la dramaturgie dans les arts de la scène qui ne travaillent pas avec un texte au plateau.

Cependant, les auteurs du lexique *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?* le rappellent, la dramaturgie n'est pas juste une fonction, comme le metteur en scène :

Le dramaturge, qui n'a pas pour charge de trancher entre le bon et le mauvais choix, n'est pas un juge mais un guide dans la traversée de la forêt des signes que constitue toute création d'un spectacle. Il faut donc entendre avec Bernard Dort la dramaturgie "non comme une science du théâtre mais comme une conscience et une pratique. La pratique d'un choix responsable. [...] Elle est décision de sens."³

Notons donc que si l'ouvrage collectif nomme dramaturge celui qui fait de la dramaturgie, cela ne signifie pas que cette pratique est cantonnée à une personne au rôle défini. Au contraire, « La dramaturgie correspondrait donc bien à un travail mais pas à un métier⁴ » relèvent les auteurs, car elle n'est ni enseignée, ni apprise, ni reconnue institutionnellement. À titre de comparaison, Joseph Danan rappelle en introduction de son essai que « l'allemand distingue *Dramatiker* (l'auteur dramatique) et *Dramaturg* (le dramaturge, celui qui n'est pas l'auteur de l'œuvre⁵) », même s'il n'y a qu'un seul mot pour désigner dramaturgie. Une distinction dans les fonctions qui n'existe pas en France. On ne trouve pas la case dramaturge en remplissant le formulaire des intermittents du spectacle sur Pôle Emploi.

¹ Marion Guyez, « Poétique de l'acrobatie », *op. cit.*, p. 115.

² Karel Vanhaesebrouck, « Regarder et avancer cahin-caha. À propos de quelques malentendus concernant la dramaturgie, au cirque et ailleurs », in *Contours et détours des dramaturgies circassiennes*, *op.cit.*, p. 25.

³ Marion Boudier, Alice Carré, Sylvain Diaz et Barbara Métais-Chastanier, *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*, *op. cit.* p. 20. Citation de Bernard Dort, « L'État d'esprit dramaturgique », in « *Dramaturgie* », sous la direction d'Olivier Ortolani, *Théâtre/Public*, n°67, 1986, p. 9.

⁴ *Ibid.*, p. 157.

⁵ Joseph Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, *op. cit.*, p. 5-6.

S'il s'agit d'une pratique bien plus qu'une fonction, en revanche la dramaturgie n'est pas une recette méthodologique, mais plutôt un accompagnement dans un projet qui s'adapte à chaque création, dont chacun peut s'emparer. Comme l'exprime André Lepecki, qui s'est intéressé à la question de la dramaturgie en danse, la dramaturgie est « An “inexact-yet-rigorous” methodology not aligned with knowledge and knowing, but with errance, erring and error ¹ » (« une inexacte et pourtant rigoureuse méthodologie qui ne s'appuie pas sur le savoir et la connaissance, mais sur l'errance, l'égarement et l'erreur »). Cette idée d'égarement, résumée par les auteurs du livre *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*, est essentielle pour la dramaturgie : « Faite d'observation, de réflexion, de dialogue, d'hypothèse et de réaction, la dramaturgie possède ainsi un caractère expérimental qui fait d'elle un *mouvoir* : elle anime, actionne, remue, questionne² ». Avant le choix, le questionnement et le mouvement de la pensée sont à l'origine de la pratique dramaturgique. Car comme le rappelle Karel Vanhaesebrouck : « l'essence de la dramaturgie : [est de] ne pas (encore) savoir³ ». Trajet de création bien plus que forme finie, nous insisterons donc sur le caractère soluble de la dramaturgie :

Présentée par ceux qui la pratiquent comme une entreprise d'incorporation, un travail d'hybridation, de contamination, d'incitation, la dramaturgie ne saurait donc flotter à la surface du spectacle, comme l'huile sur l'eau : elle est traversée et suivie des désirs de l'intérieur du processus et non cadre auquel adosser le spectacle tout entier⁴.

Nous ouvrons une parenthèse pour soulever la vacuité du discours, souvent entendu, de spectateurs de cirque reprochant un « manque flagrant de dramaturgie » : n'est-ce pas le propre de la dramaturgie de ne pas être visible ? Dans ce reproche, ne doit-on pas plutôt entendre celui d'un manque de délicatesse dans l'agencement des signes ? Car le spectateur juge un produit (normalement) fini, et non pas un travail de création. La dramaturgie est présente en tant que « conscience et attention aux choix⁵ » de la création, et en tant

¹ Andre Lepecki, « We're Not Ready For the Dramaturge: some notes for dance dramaturgy », in Écija A., Bellisco M. et Cifuentes M. J., eds *Rethinking dramaturgy, Errance and Transformation*, Madrid, Centro Párraga, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2011, p. 181. Cité par Karel Vanhaesebrouck, « Regarder et avancer cahin-caha. A propos de quelques malentendus concernant la dramaturgie, au cirque et ailleurs », *op.cit.*, p. 25.

² Marion Boudier, Alice Carré, Sylvain Diaz et Barbara Métais-Chastanier, *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*, *op. cit.* p. 107-108.

³ Karel Vanhaesebrouck, « Regarder et avancer cahin-caha. A propos de quelques malentendus concernant la dramaturgie, au cirque et ailleurs », *op.cit.*, p. 25.

⁴ Marion Boudier, Alice Carré, Sylvain Diaz et Barbara Métais-Chastanier, *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*, *op. cit.* p. 37.

⁵ Marion Guyez, « Poétique de l'acrobatie », *op. cit.*, p. 115.

qu'« articulation des formes et des signes¹ » en scène. Simplement, on peut lui reprocher une incohérence, une indécatesse, une obscénité, ou une pauvreté. Après tout, tous les artistes n'accordent pas la même importance à cet outil de composition. Toutefois, si l'on part des définitions ici proposées de la dramaturgie, elle ne semble pas facultative : le reproche d'un manque de dramaturgie ciblerait-il alors le manque d'attention de l'artiste quant aux signes proposés ? Ou encore une absence de récit vécue comme un manque ?

Passons donc sur cette parenthèse : la dramaturgie n'est pas quantifiable dans l'œuvre aboutie, c'est pourquoi les auteurs du lexique *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?* insistent sur la notion de dépense :

La dramaturgie produit donc du déchet, du rebus, mais un déchet qui ne se voit pas toujours – qui existe comme possible non-advenu dans le processus de la création ou comme trace à venir d'une histoire singulière. Envisagée dans ce double mouvement de déploiement et de ressaisie, la dramaturgie entretient donc un rapport intime avec la notion de dépense, à condition qu'on l'envisage comme dépense aristocratique et non pas bourgeoise, puisqu'elle est bien plus pari incertain, exploration gratuite, joyeuse et prodigue des possibles du spectacle que dépense consentie en vue d'un gain futur².

La dramaturgie est affaire de choix, de signes et d'explorations qui ne comptent pas. Elle n'est pas préétablie mais se construit au fur et à mesure de la création, et on en retrouve la trace à tous les niveaux de la création, comme expliqué dans le lexique à l'entrée « Sens » :

le travail dramaturgique aborde, en effet, différents états du sens, qui relève autant de la *direction* que de la *signification* et de la *sensation*. [...] Dans la dramaturgie se réfléchit aussi bien la manière d'enchaîner les différentes séquences d'un spectacle que les effets de sens, signification et émotion, du chemin choisi³.

La dramaturgie « agence des effets⁴ », elle est un « *processus d'adéquation de moyens scéniques, voire extra-scéniques, à une intention*⁵ [l'auteur souligne] » selon les mots de Jean-Michel Guy. Elle est un « *outil de composition*, qui permet la relation entre les éléments, d'éclairer le sens qui en émerge et d'intégrer dans ce processus les possibles réceptions du spectateur, et ce, sans forcément se plier à la cohérence d'un récit ou d'un propos⁶ », pour reprendre la conclusion de l'ouvrage collectif *Contours et détours des dramaturgies*

¹ Philippe Goudard, « Notes pour une dramaturgie du cirque », *op. cit.*, p. 50.

² Marion Boudier, Alice Carré, Sylvain Diaz et Barbara Métais-Chastanier, *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*, *op. cit.* p. 34.

³ *Ibid.*, p. 135.

⁴ Jean-Michel Guy, « Ce que le cirque fait à la dramaturgie », in *Contours et détours des dramaturgies circassiennes*, *op.cit.*, p. 90

⁵ *Ibidem*.

⁶ Karine Sarah et Cyril Thomas, « Conclusion », in *Contours et détours des dramaturgies circassiennes*, *op.cit.*, p. 260.

circassiennes. Cependant, peut-on dire qu'elle est un outil si elle est décrite comme incontournable dans le processus de création ? N'est-elle pas outil que lorsqu'il s'agit de la nommer plutôt ? L'outil n'est-il pas le mot ? Serait-ce alors une manière de nommer comme découverte de la part de « sachants » ce qu'ils pensent être impensé de la part des praticiens ? N'est-ce pas là un mot outil pour nommer de l'extérieur ce que fait l'artiste dans son processus de création ?

Cela étant, en tant qu'outil de composition des signes, on ne peut la confondre avec la narration ou la mise en scène : « Réflexion sur le déroulement spectaculaire pour établir des réseaux ou des circulations de sens, la dramaturgie ne les appréhende pas nécessairement par le biais d'une organisation narrative¹ ». Il s'agit bien de penser et mettre en relation les signes, non pas de les construire. C'est pourquoi Bauke Lievens écrit dans son article pour l'ouvrage *Contours et détours des dramaturgies circassiennes* :

De pair avec Marianne Van Kerkhoven, j'entends la dramaturgie (au cirque) comme, en premier lieu, la conscience que tout ce qui est montré, tout ce qui se passe sur la piste (ou la scène), est une incarnation d'une vision de l'homme et du monde définie. En d'autres mots : la forme et le contenu s'imbriquent étroitement, sont interactifs et s'influencent l'un l'autre. [...] La dramaturgie porte ces liens. La dramaturgie est la conscience de l'enchevêtrement inextricable de la forme, du contenu, du dedans, du dehors, du processus et de son résultat².

Ce lien entre la forme et le contenu, c'est bien ce que Philippe Goudard nomme « articulation de formes et de signes³ ». Ce n'est donc plus, comme le souligne Barbara Métais-Chastanier, le « passage du texte à la scène⁴ » tel que l'entendait Bernard Dort, « mais bien plutôt, comme le proposait Eugenio Barba, l'agencement d'actions (*drama-ergon*), la composition d'un ensemble d'éléments signifiants au service d'une forme qui relèverait aussi bien du "tissage" que de "la mise en œuvre des actions"⁵ ». La dramaturgie se situe donc dans la conscience et les choix faits pour mettre en lien les signes au plateau et les symboles

¹ Marion Boudier, Alice Carré, Sylvain Diaz et Barbara Métais-Chastanier, *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*, op. cit. p. 137.

² Bauke Lievens, « La dramaturgie au cirque : entre l'humain et le non-humain », in *Contours et détours des dramaturgies circassiennes*, op.cit., p. 133.

³ Philippe Goudard, « Notes pour une dramaturgie du cirque », op. cit., p. 50.

⁴ « La réflexion dramaturgique est présente (consciemment ou non) à tous les niveaux de la réalisation. Impossible de la limiter à un élément ou à un acte. [...] Impossible de circonscrire au théâtre un domaine dramaturgique. Aussi, plutôt que de travail dramaturgique, parlerai-je d'état d'esprit dramaturgique. C'est-à-dire d'une certaine attention aux modalités du passage du texte à la scène. D'une réflexion sur ses virtualités », Bernard Dort, « L'État d'esprit dramaturgique », in « Dramaturgie », *Théâtre/Public*, n°67, 1986, p. 8.

⁵ Barbara Métais-Chastanier, « Écriture(s) du cirque : une dramaturgie ? », op. cit. Citation de Eugenio Barba, « Actions au travail », in *L'Énergie qui danse*, Eugenio Barba et Nicola Savarese (dir.), Montpellier, L'Entretemps, coll. Les voies de l'acteur, 2008, p. 54.

produits. Est-ce une manière de nommer un acte conscient là où serait projetée une inconscience dans la création ? Ne peut-on pas y voir une tentative d'alchimiste de chercher vainement la formule de création de cet or que serait la création ?

II. *Les propositions de différents types de dramaturgie*

Si la dramaturgie n'est pas une grammaire de la composition, mais bien un processus de création, il faut tout de même noter que certains processus reviennent et se ressemblent. C'est pourquoi les chercheurs ont distingué plusieurs formes ou types de dramaturgie. Cependant, il faut d'abord rappeler la distinction proposée par Ariane Martinez – que l'on retrouve également dans le discours de Marion Guyez – entre dramaturgie-structure et dramaturgie-processus :

La dramaturgie-structure dans les arts de la scène fondés sur le geste est une élaboration du temps qui passe dans la coprésence entre acteurs et spectateurs, où les attentes du public sont à la fois satisfaites et dépassées. La dramaturgie-processus est une compréhension du geste artistique à mesure que celui-ci s'élabore collectivement – dans une poussée vers le sens, où très peu d'éléments sont prédéterminés. Elle est aussi analyse, une mise en regard, pendant et après coup, de ce qui se joue dans l'acte créatif et dans la représentation¹.

Elle distingue donc la dramaturgie du point de vue de la réception (« élaboration du temps qui passe dans la coprésence entre acteurs et spectateurs ») et la dramaturgie du point de vue de la création (« compréhension du geste artistique à mesure que celui-ci s'élabore »). Du point de vue de la réception, la dramaturgie n'est pas un processus de création, mais un processus de mise en sens, de cohérence, même au-delà de toute narration. Et du point de vue de la création, le processus peut prendre différentes voies. Par exemple, le lexique *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?* se penche sur les concepts proposés par Marianne Von Kerkhoven, oppose dramaturgie de concept – qui est préétablie avant les répétitions et qui est plus ou moins mise en pratique au plateau – et dramaturgie de processus. Cette dernière propose une approche plus physique, sans préalable, dont le temps de répétition se présente comme un temps d'expérimentation et de recherche :

c'est chercher une route par laquelle on arrive à « ranger » et à structurer tout le matériel qui arrive « sur la table » en travaillant à une production. [...] C'est seulement à la fin de ce processus qu'apparaît

¹ Ariane Martinez, « Ce que la dramaturgie doit au cirque », in *Contours et détours des dramaturgies circassiennes*, op.cit., p. 83.

lentement un concept, une structure, une forme plus ou moins définie ; cette structure finale n'est pas connue dès le début¹.

Sans parler du processus lui-même, Barbara Métais-Chastanier propose aussi « un petit travail de dénoyautage du mythe de l'équivalence *dramaturgie=narration* par le déploiement d'une série des portraits possibles de la dramaturgie² ». Elle structure donc des formats de possibles dramaturgiques (des processus et des structurations de sens) spécifiques au cirque, car « de même que l'écriture se conjugue selon trois temps différents, de même la dramaturgie du cirque contemporain n'est pas une mais plurielle » rappelle-t-elle. Ainsi, elle en distingue cinq : la dramaturgie du numéro, la dramaturgie de la virtuosité, la dramaturgie à l'épreuve des faits et de la matière, la dramaturgie-fiction, et la dramaturgie composition. Elle les décrit :

Dramaturgie du numéro : C'est, du point de vue du tout, la dramaturgie de la cohérence et non de la cohésion ou si l'on préfère la dramaturgie en son degré moléculaire, si l'on entend par dramaturgie ce qui œuvre à la convergence et à la cohérence des signes au niveau du spectacle³.

Dramaturgie de la virtuosité : C'est celle que l'on rattache à une forme de cirque traditionnel, et qui repose sur une gradation vers toujours plus de virtuosité et toujours plus d'exploit⁴.

Dramaturgie à l'épreuve des faits et de la matière : On pourrait qualifier ainsi l'agencement qu'impose l'enchaînement de certains mouvements mais aussi la façon dont la technique et les conditions du corps, interfèrent, déjouent ou se confrontent aux possibilités offertes par un agrès ou un objet. Car si avec le nouveau cirque, on a vu apparaître et se développer des spectacles monodisciplinaires, les agrès ont eux aussi évolué, la panoplie des incontournables cédant la place à des inventions étonnantes, appelant avec elles le développement de nouvelles techniques⁵.

Dramaturgie-fiction : Pascal Jacob, lors de son intervention, rappelait que le problème de la narration occupait une place centrale dans l'histoire du cirque parce qu'à travers elle s'était posée la question de savoir comment il était possible de donner du sens à un enchaînement de figures. [...] Dans cette dramaturgie-là – qui déborde largement la simple assimilation à la narration –, l'interprète s'efface derrière l'œuvre, s'oublie dans une forme qui le dépasse – il rejoint cet endroit où un tout cherche à faire sens⁶.

¹ Marianne Von Kerkhoven, «Le processus dramaturgique», *Danse et dramaturgie, Nouvelles de danses*, Bruxelles, n°31, 1997, p. 20. Cité par Marion Boudier, Alice Carré, Sylvain Diaz et Barbara Métais-Chastanier, *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*, op. cit. p. 129.

² Barbara Métais-Chastanier, « Écriture(s) du cirque : une dramaturgie ? », op. cit.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

Dramaturgie-composition : C'est la dramaturgie perceptible dans le déroulement continu du spectacle, celle qui détermine l'architecture globale d'une pièce et qui opère dans le tressage des différents éléments et des différentes pratiques. La dramaturgie-composition est une dramaturgie au carré puisqu'elle désigne la façon dont l'organisation des différents états dramaturgiques (vus plus haut) atteint à un sens par l'invention d'une forme propre. [...] La dramaturgie de la composition désigne donc un phénomène d'agencement et d'organisation pensé en dehors de la notion de système : elle renvoie tout autant à l'émergence d'un sens qu'à la convergence des signes¹.

La chercheuse distingue donc différents niveaux de dramaturgie, que ce soit sur la construction d'ensemble ou ponctuelle ; et distingue différents processus dramaturgiques, c'est-à-dire différentes méthodologies d'approche de la question du sens, qu'il repose sur la virtuosité, la matière ou la fiction. En proposant la construction (le cadre) dramaturgique et la composition (les effets de sens) dramaturgique comme des « portails » de même type, Barbara Métais-Chastanier marque à quel point la dramaturgie intervient à différents temps et différents niveaux de la mise en sens, contribuant à la confusion de la compréhension de ce mot.

On peut également voir la composition de cirque à la manière de Karine Saroh, qui distingue dramaturgie et poétique, la première permettant de faire fonctionner ensemble l'hétérogénéité, tandis que le second tendrait à une harmonisation pour la représentation du réel, tel que le définit Aristote :

il me semble que de nombreux spectacles font appel à une poétique qui permet notamment de relier des numéros, qui initialement sont différents, mais autour d'un même projet esthétique, à la recherche de cette harmonie formelle, de ce modèle de l'être vivant, selon Aristote. J'aimerais proposer une manière de caractériser ces créations-là qui serait un poème circassien, dans l'héritage du poème dramatique – donc l'imitation du réel par les actions – et du poème épique – le récit du réel par les mots. Le poème circassien serait alors la mise en corps du réel, ou l'imitation du réel par le corps, dans cette idée de la recherche d'une harmonie formelle².

Cette distinction permet de séparer définitivement la dramaturgie de sa fausse équation avec la narration, et permet de proposer des discours sur les spectacles qui dépassent la hiérarchie « dramaturgique/non dramaturgique » ou encore « narratif/abstrait ».

¹ *Ibidem*.

² Karine Saroh, « De la poétique à la dramaturgie, itinéraire de la création circassienne contemporaine », *op. cit.*

III. Quelle différence avec l'écriture, du point de vue de la recherche

C'est donc parce qu'elle est autant comprise comme construction que comme composition que la dramaturgie est souvent liée, si ce n'est confondue, avec la question de l'écriture. Caroline Hodak le formule ainsi :

Qu'entendre par écriture dans un spectacle a priori sans texte et sans paroles ? L'écriture est de prime abord la trace graphique d'un texte. Moins concrètement, l'écriture est aussi la trace narrative d'un spectacle, le fil qui donne sens à une représentation et permet de transcender même le sensationnel¹.

Cependant, le terme d'écriture est aujourd'hui bien plus pris dans cette deuxième acception dans le cas des arts du spectacle. Barbara Métais-Chastanier décrit cette spécificité d'écriture du spectacle :

Le terme d'écriture y est employé dans une perspective dégagée de son ancrage purement textuel, souvent au pluriel d'ailleurs (on parle des « écritures contemporaines »), pour désigner l'organisation du sens et un agencement signifiant des multiples éléments qui composent un spectacle (corps, agrès, textes, musiques, lumières, objets, scénographies, etc.). Cette extension du domaine de l'écriture, qui la fait déborder vers des espaces qui ne seraient plus proprement alphabétiques, n'est pas neutre. Ainsi que l'a remarquablement démontré Michel Simonot, dans son étude *De l'Écriture à la scène, des écritures contemporaines aux lieux de représentations*, la diversification actuelle des usages du mot "écriture" témoigne d'une intention non plus descriptive mais bien évaluative : "Une démarche est estimée plus ou moins artistique et plus ou moins identifiable voire de qualité²" en fonction de la possibilité qu'elle nous offre d'y repérer ou non une ou des écritures. Si l'emploi du terme d'écriture au pluriel n'est pas nouveau, ainsi que le remarque Michel Simonot, il permet aujourd'hui de désigner (et donc d'identifier et de valoriser) des disciplines, des pratiques ou des genres jusqu'ici considérés comme inférieurs ou peu dignes d'intérêt. Tout en continuant à témoigner d'une omniprésence du référent théâtral et littéraire (et donc d'une incapacité à envisager positivement des formes d'organisation et d'exercice du sens propre aux corps et à des espaces non-littéraires), le terme d'écriture(s) ainsi employé désignerait donc une forme d'agencement, un travail de composition³, une entreprise immanente de mise en route du sens alors que l'écriture alphabétique – précisément parce qu'elle est un sens mis en signe – renvoie toujours à un au-delà d'elle-même (de la même manière que la peinture figurative fait signe vers le réel alors que la peinture non-figurative déplie des lignes de force dans un plan d'immanence). L'écriture désigne-t-elle

¹ Caroline Hodak, « Entre la prouesse et l'écriture », in *Le cirque au risque de l'art*, op. cit. p. 157.

² Michel Simonot, *De l'Écriture à la scène, des écritures contemporaines aux lieux de représentations*, coll. « entre/vues », Frictions, théâtre Dijon/Bourgogne, hors-série n°1, 2001, p. 28.

³ C'est d'ailleurs le terme que préfère Philippe Goudard dans son article « Les Notations : l'art de la composition » (*Arts de la piste*, Mars 2006, p. 68). S'il y a bien « écriture » dans le travail de notation, en revanche le terme de « composition » lui semble rendre compte plus fidèlement des enjeux qui se présentent à l'artiste dans le travail de mise en forme de la matière qu'il a traversée ». [Note de l'auteur : cet article cité est un extrait d'un autre texte de Philippe Goudard, « Lire et écrire le cirque » in *Anatomie d'un clown*, Vicq la Gardiole, L'entretemps, 2005, pp. 80-93.]

alors seulement le fait d'apporter une "rigueur articulatoire plus structurée, une musculature dramaturgique plus affirmée"¹, ainsi que l'écrivait Marc Moreigne à propos des arts de la rue, ou renvoie-t-elle à autre chose² ?

Cette (longue) remarque soulève plusieurs problématiques dans la compréhension du mot écriture et sa distinction avec la dramaturgie. D'une part, une fois l'écriture dégagée de sa perspective de trace, elle devient floue par son impropriété à désigner une composition hors mots. D'autre part, elle porte en elle une fonction légitimante qui ne reconnaît pas la spécificité de composition des arts mineurs. Les auteurs du lexique *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?* ont bien repéré cette question :

L'écriture entendue comme activité de disposition et de gestion des « signes spatiaux ou temporels » connaît, en effet, une extension grandissante qui fait d'elle un instrument de composition tout autant qu'un opérateur de légitimation : n'est valable et riche de sens qu'une pratique susceptible de se hisser à la hauteur de l'écriture, que celle-ci soit textuelle, cinétique, corporelle ou plastique⁴.

Cependant, on constate que le théâtre a des pièces, la danse a des chorégraphies, la musique a des partitions. Que peut-on dire du cirque ou des arts de la rue ? Et pour finir, est-ce à dire que l'écriture porte la dramaturgie ? Barbara Métais-Chastanier lie ces deux questions :

L'écriture seconde, celle que nous avons rapidement présentée comme étant non-alphabétique, coulée dans une durée et dans des corps, est celle où s'exerce et se révèle une dramaturgie. Réfléchir à la dramaturgie du cirque contemporain, c'est tout autant chercher à identifier la spécificité d'une discipline que se donner les moyens de la penser. La dramaturgie ne saurait donc être un mot forceps, une pince à accoucher les spectacles permettant de faire surgir le petit cortège de la fable, du personnage ou de la jolie forme. Car, ainsi que l'écrivait Ariane Martinez dans son article "La dramaturgie du cirque contemporain français : quelques pistes théâtrales", "l'usage de ce terme n'a [...] 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"⁵.

¹ Marc Moreigne, « Écritures de la rue ou Écritures pour la rue », in *Rue de la folie*, n°6, 1999. Moreigne cite ici le point de vue d'Alain Gauthier.

² Barbara Métais-Chastanier, « Écriture(s) du cirque : une dramaturgie ? », *op. cit.*

³ Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, Paris, 1998. Cité par Michel Simonot, *De l'écriture à la scène : des écritures contemporaines aux lieux de représentations*, Paris, Théâtres-écritures/Frictions. Hors-série, n°1, 2001, p. 27.

⁴ Marion Boudier, Alice Carré, Sylvain Diaz et Barbara Métais-Chastanier, *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*, *op. cit.* p. 45.

⁵ Barbara Métais-Chastanier, « Écriture(s) du cirque : une dramaturgie ? », *op. cit.* Citation de Ariane Martinez, « La dramaturgie du cirque contemporain français : quelques pistes théâtrales », in *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 32, 2002, p. 13, <http://id.erudit.org/iderudit/041501ar>.

La chercheuse, tout comme Marc Moreigne qu'elle cite plus haut, considère donc que l'écriture est une grammaire corporelle (enchaînements techniques et chorégraphiques) qui permet de faire émerger une dramaturgie, c'est-à-dire un réseau de symboles et de signifiants. Dans cette perspective, la dramaturgie est comprise du point de vue de la réception. Mais si on essaie de le comprendre du point de vue de la création, alors l'écriture serait l'expression physique (dans la composition chorégraphique et technique) d'un processus dramaturgique de composition de sens, d'une réflexion de la mise en sens du corps en scène. La dramaturgie serait alors de penser les signes, et écrire serait « transmettre des signes choisis qui permettent de traduire et de partager sa pensée, son émotion, sa vibration¹ », pour reprendre les mots de Laurent Ancion. Pour lui, l'artiste crée son langage, son vocabulaire, mais le dramaturge met une ponctuation à ses phrases pour donner un souffle et du sens.

Mais même en ayant distingué écriture et dramaturgie, le premier reste problématique. Si on accepte de parler de langage pour tous les arts, Barbara Métais-Chastanier rappelle que « l'écrit (ou le recours à d'autres outils d'enregistrement tels que la captation vidéo, les photographies, etc.) » suscite une crainte. Elle explique cette crainte :

au sein d'un imaginaire, largement partagé et relativement dominant, [...] qui replie l'identité de l'objet *spectacle* sur l'opération de sa consommation, assimilant, de ce fait, un peu trop rapidement, la *conservation* à une trahison de l'essence de la performance – tout art vivant ayant, pour le dire vite, intrinsèquement vocation à l'éphémère et à la disparition².

Si la dramaturgie suscite une crainte de théâtralisation et d'intellectualisation, l'écriture pose la question de la mémoire et de l'identité. Quel répertoire est-il possible d'imaginer pour un art dont la transcription ne peut se faire à travers un seul médium, ou en tout cas qui n'a pas encore trouvé son écriture propre ? Quelle écriture peut être imaginée pour traduire à la fois la chorégraphie, la technique, la musicalité et l'intention d'une œuvre de cirque ? L'écriture comme langage est une grammaire technique dont la dramaturgie est une facette dans la question de l'expression. Mais l'écriture comme outil d'enregistrement est beaucoup plus problématique, renvoyant à l'impropriété de cet outil de mémoire face à un art hors cadre. Barbara Métais-Chastanier revient sur ce rapport complexe du cirque à la mémoire :

¹ Laurent Ancion, « Parler de corps à corps », in *Cirque en Capitale* n°7, *op. cit.*, p. 12-13.

² Barbara Métais-Chastanier, « Écriture(s) du cirque : une dramaturgie ? », *op. cit.*

Peut-être est-ce pour avoir longtemps été une pratique muette et populaire que le cirque s'est trouvé confronté au délicat problème d'une mémoire fragile, secrète, se refusant parfois au répertoire¹. Difficile pourtant aujourd'hui d'échapper à l'embrasement de la conscience patrimoniale², qui donne ses traits caractéristiques à une époque obsédée par la mémoire et par toutes les formes de restitutions possibles.³

Outre ces difficultés autour de la question de l'écriture, on constate donc que la confusion avec le terme de dramaturgie réside dans la concomitance de ces deux termes. Si l'un permet de penser ce que l'autre transmet, alors on peut faire l'hypothèse que la dramaturgie prise dans sa perspective de réception est en fait l'écriture, c'est-à-dire ce que le spectateur perçoit, reçoit, la ligne de conduite qui lui est offerte pour voyager au cœur des signes du spectacle. L'écriture serait le fil d'Ariane des signes physiques produits, et la dramaturgie l'interaction de tous ces signes.

IV. *Les questions de la légitimité que soulève la dramaturgie au cirque*

Dans la relation (problématique ?) entre cirque et dramaturgie se forme aussi la question de la légitimité, qui est largement soulevée par les chercheurs en cirque lorsque la question de la dramaturgie est évoquée. Karel Vanhaesebrouck, qui anime une partie du certificat en dramaturgie circassienne proposé par le centre de formation continue du CNAC, témoigne :

Les artistes de cirque se font dans l'ensemble la même image du dramaturge. Un dramaturge n'aide qu'à obtenir un statut de légitimité intellectuelle, ou à préserver la cohérence interne de l'œuvre. [...] ils remarquent que le discours sur les arts du spectacle, et donc sur le cirque, s'est fortement intellectualisé ces dernières années et qu'en matière de subvention la complexité du discours l'emporte souvent sur l'œuvre artistique elle-même⁴.

Même témoignage de la part de Bauke Lievens, à travers les retours reçus à la suite de la publication de sa « Première lettre ouverte au cirque » :

¹ Pascal Jacob rappelait lors de son intervention introductive que « le cirque a un désir immédiat de reconnaissance. [...] Le cirque dès sa naissance est contraint au silence. C'est le corps qui fait office de médium principal. »

² La tendance est aujourd'hui à la patrimonialisation tous azimuts au point que l'on ne sait plus – à force d'emplois abusifs – ce que ce terme désigne vraiment. Disons que l'on entend ici par patrimonialisation des processus concrets et symboliques d'identification, de distinction, de conservation et de valorisation des formes des arts du cirque, que celles-ci soient matérielles ou intangibles.

³ Barbara Métais-Chastanier, « Écriture(s) du cirque : une dramaturgie ? », *op. cit.*

⁴ Karel Vanhaesebrouck, « Regarder et avancer cahin-caha. A propos de quelques malentendus concernant la dramaturgie, au cirque et ailleurs », *op.cit.*, p. 15.

Aujourd'hui encore, au moins cent ans plus tard, elles sont latentes dans la plupart des réactions que j'ai reçu à la Première Lettre Ouverte (décembre 2015). Les auteurs de ces réactions sont en colère et se demandent pourquoi nous devrions penser au cirque, pourquoi cela devrait devenir de l'art et pourquoi l'artisanat (le savoir-faire) ne serait pas suffisant. Leurs objections sont telles que John Keats pourrait les avoir reconnues : que la magie du cirque est détruite en devenant sujet de réflexion et d'écrits. Que le cirque est une expérience qui ne peut-être capturée par les mots. Que le cirque est un endroit où nous pouvons nous rapprocher de ce que nous sommes vraiment, à l'écart de notre monde quotidien et nos pensées quotidiennes¹.

Ces récriminations partent du postulat que le cirque n'est pas intellectuel mais instinctif, et la dramaturgie, et tout format théâtral, viendrait déformer la nature du cirque. D'ailleurs, Barbara Métais-Chastanier l'explique dans l'introduction de son article « Écriture(s) du cirque : une dramaturgie ? » :

L'inscription dans un fil narratif, fut-il mince, est très tôt apparue comme la possibilité de se rapprocher d'un genre noble et reconnu : le théâtre. Le développement des pantomimes de cirque est d'ailleurs symptomatique, ainsi que le rappelait Pascal Jacob, de ce fantasme d'une théâtralité qui soit à la fois constituante (la continuité narrative) et légitimante (les formes plus directement rattachées au théâtre, comme la fable, valant pour opérateur de valorisation à travers l'identification à des codes empruntés à un genre considéré comme noble²).

Les peurs d'intellectualisation et de théâtralisation du cirque par le média de la dramaturgie sont donc fondées sur les processus du Nouveau cirque pour se détacher du modèle traditionnel et entrer de façon légitime au ministère de la Culture. On se permet de faire une parenthèse à ce propos à travers les mots de Karine Saroh :

Si l'histoire du cirque, et notamment les pantomimes de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, déconstruit l'idée que la narration est l'apanage de la contemporanéité, nous entendons souvent dire du cirque de création, ou du cirque dit contemporain, petit-fils du Nouveau cirque, qu'il serait déterminé par la revendication d'une écriture, et ce comme principe innovant par rapport au cirque dit de tradition ou classique. Faut-il comprendre que ce dernier n'est pas écrit ? Comment alors penser un spectacle hors de ce principe d'écriture ? Bien que le modèle dominant de ce type de cirque soit sans doute la succession de numéros, pouvons-nous assurer que ces derniers et leur organisation ne sont pas le résultat d'une écriture³ ?

Ces propos permettent de valoriser une écriture du cirque qui ne serait pas propre à un courant particulier (celle d'un cirque contemporain) mais qui serait propre à l'identité du

¹ Bauke Lievens, "Second open letter to the circus", 06/12/2016, <https://www.circusdialogue.com/open-letters-circus-2>

² Barbara Métais-Chastanier, « Écriture(s) du cirque : une dramaturgie ? », *op. cit.*

³ Karine Saroh, « De la poétique à la dramaturgie, itinéraire de la création circassienne contemporaine », *op. cit.*

cirque. Mais la revendication d'une écriture circassienne dans la période contemporaine en revanche témoigne de la nécessité de se légitimer. Et en effet, les auteurs du lexique *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?* ont consacré une entrée au mot légitimité, soulevant la fragilité de cette notion pour la posture du dramaturge :

Paradoxalement, la dramaturgie joue pourtant un rôle d'outil de légitimation ; elle participe d'une certification externe d'une pratique artistique en étant tout à la fois processus et dispositif de légitimation. [...] La dramaturgie apparaît notamment dans des pratiques du corps en quête de nouvelles formes d'écriture comme outil participant à la recherche d'une légitimité qui passerait par les codes des disciplines reines¹.

L'écriture et la dramaturgie apparaissent donc aux yeux des artistes questionnés par Karel Vanhaesebrouck comme des canons institutionnels qui permettraient aux arts sans académisme de rentrer dans les cadres des institutions culturelles, en passant par le modèle du théâtre. Cependant, on ne peut réduire la dramaturgie à un outil institutionnel, si on la considère comme un outil de pensée. Au contraire, elle peut être un outil de refonte, comme l'analyse Ariane Martinez :

Ce que le cirque a apporté à la « dramaturgie-processus », c'est la légitimité, pour les artistes sur scène, et particulièrement les artistes du corps (acteurs, danseurs, acrobates) de ne pas être cantonnés à un statut d'« interprètes » de la création ou de la pensée d'autrui (que cet autre soit à la fois metteur.se en scène et acteur.trice, ou à la fois chorégraphe et danseur.se). Cette légitimité de « l'acteur.trice-créateur.trice », qui est corps et pensée en dialogue, les acteurs du théâtre gestuels la réclament depuis des décennies, et ce sont les artistes de cirque qui l'ont conquises aux yeux de la société et des institutions, se hissant au même rang que les performeur.se.s. Cette question de l'acrobate-dramaturge-de-son-propre-processus touche autant à celle de l'auctorialité qu'à celle de la responsabilité artistique, au sein d'une équipe de création et au sein de la société².

Le cirque, en s'appropriant l'outil de la dramaturgie, affirme son identité particulière : celui de ne pas se fondre dans un moule. Entre légitimation et identification d'une identité artistique, la dramaturgie oblige à penser, non seulement les signes en scène mais aussi la pratique du cirque elle-même :

Le développement d'espaces et de temps dédiés à l'écriture et à la dramaturgie du cirque témoigne (et participe) d'un mouvement de légitimation et d'institutionnalisation de la discipline qui passe par l'identification d'une syntaxe propre (la dramaturgie et l'écriture du spectacle) et l'élaboration d'un répertoire spécifique (question indissociable de celle de la trace en tant qu'elle permet la transmission

¹ Marion Boudier, Alice Carré, Sylvain Diaz et Barbara Métais-Chastanier, *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*, op. cit. p. 83.

² Ariane Martinez, « Ce que la dramaturgie doit au cirque », op.cit., p. 82.

d'une mémoire et d'un patrimoine), autant d'éléments nécessaires au processus de reconnaissance, où s'opère dans les représentations qui lui sont attachées ce délicat passage de la technique à l'art, de la prouesse du jeu au jeu sur la prouesse, qui est aussi passage, pour l'interprète-créateur, du statut d'artisan (ou parfois de sportif) à celui d'artiste et d'auteur (il n'y a auteur que s'il y a écriture, l'un étant présenté comme l'envers de l'autre¹). La dramaturgie, l'écriture et le répertoire sont donc les chevilles ouvrières d'une stratégie de légitimation ou d'institutionnalisation du cirque contemporain lui permettant de s'émanciper du régime des pratiques ancillaires ou des arts dits mineurs pour rejoindre celui des pratiques nobles – sainte trinité du théâtre, de la danse et de l'opéra. Les opérations impliquées par ce processus de reconnaissance ne sont évidemment pas sans conséquence, qu'elles soient éthiques, économiques ou esthétiques : elles impliquent si ce n'est des compromis du moins des transformations, des aménagements, des déports ou des altérations du rapport à la marge, au bord, à l'excentricité ou à la monstruosité qu'entretiennent les poétiques du cirque, et qui sont tout autant des arts de faire que des arts de vivre².

Barbara Métais-Chastanier soulève donc la problématique et l'enjeu de l'utilisation de la dramaturgie pour les arts du cirque, qui doivent trouver un équilibre entre satisfaction institutionnelle et liberté d'expression dans un modèle non académique.

V. *Quelle particularité au cirque ?*

Si donc la dramaturgie est un processus de création qui peut s'appliquer à tous les arts, pourquoi est-ce une question récurrente touchant à la spécificité du cirque ? Barbara Métais-Chastanier pose les questions :

la dramaturgie *au* cirque, la dramaturgie *pour* le cirque, la dramaturgie *du* cirque, qu'est-ce que c'est ? Est-ce que ça existe ? Et sous quelle forme ? Car on entend trop souvent adresser le reproche aux arts du cirque, comme aux arts de la rue d'ailleurs, d'une carence dramaturgique, entendre pour le premier une persistance du découpage en numéros et d'une construction appuyée sur le seul *crescendo* de la virtuosité et pour le second une pauvreté des situations, des récits, des textes – si texte il y a^{3,4}.

¹ Sophie Deschamps rappelait que le code de la propriété intellectuelle faisait de l'artiste de cirque un auteur à part entière et ce depuis les années quatre-vingt.

² Barbara Métais-Chastanier, « Écriture(s) du cirque : une dramaturgie ? », *op. cit.*

³ Voir, par exemple, la critique de Rosita Boisseau sur *Du Goudron et Des Plumes* de Mathurin Bolze parue dans *Le Monde* (20 avril 2010) : « Cette difficulté à échapper au collier de perles, même si l'unité de lieu solidifie la pièce, se retrouve dans certains moments creux – des descentes d'énergie après un numéro. Les interprètes, debout ou assis, se posent dans des attitudes un brin démunies. Ces parenthèses, plus ou moins sensibles, prouvent que la dramaturgie reste le point crucial de l'écriture d'une pièce, qu'elle soit de cirque ou de danse. »

⁴ Barbara Métais-Chastanier, « Écriture(s) du cirque : une dramaturgie ? », *op. cit.*

Cette question de la dramaturgie *au* cirque ou la dramaturgie *du* cirque pose surtout la question de la spécificité du cirque dans ses moyens d'expression, en dehors de tout caractère artistique. La dramaturgie soulève la question de l'identité du cirque, à travers la volonté des artistes d'utiliser cette notion tout en se détachant du théâtre ou même de la danse, qui prône la dramaturgie du corps. D'où la critique de Jean-Michel Guy, qui marque l'importance de retrouver une identité circassienne en dehors de ses caractéristiques esthétiques traditionnelles :

la dramaturgie doit, en cirque, composer avec des contraintes spécifiques à ses moyens d'expression (les agrès, la gestion de l'énergie, les « figures », les « transitions »...) et d'autres contraintes qui en découlent (l'éclairage, la commodité des costumes, la nature et le volume des espaces...), et surtout avec les effets que le cirque traditionnel, ou plutôt son immobilisme, a figé en stéréotypes attendus¹.

D'ailleurs, Bauke Lievens rappelle la part très symbolique du cirque dans le contexte historique de sa naissance :

Dans l'optique du contexte historico-culturel de la genèse du cirque, je considère cette virtuosité comme l'incarnation de l'idéal de liberté et de modernité. Dans cet idéal, l'humain (virtuose) est un être qui domine et contrôle son environnement (et les objets qui l'entourent). L'artiste de cirque est, comme l'homme moderne, à la fois le héros, le maître et la mesure de toutes choses².

Distinguer les dramaturgies pour comprendre l'identité du cirque, voilà donc la question qui se pose à travers tous ces écrits de chercheurs sur le cirque. La réponse pour Laurent Ancion se trouve dans les matériaux propres au cirque : « Qu'est-ce qu'on agence quand on fait du cirque ? Corps, mouvement et objet se conjuguent avec le risque pour forger une écriture physique qui se lit avec les tripes³ ». En revanche, pour Bauke Lievens, si le corps reste effectivement au cœur de l'identité du cirque, elle propose une lecture plus particulière de la spécificité du corps au cirque :

Il y a de nombreuses approches possibles, mais ici j'aimerais suggérer une compréhension du cirque en tant que forme dans laquelle le corps virtuose est central. Toutefois, j'aimerais aussi redéfinir la virtuosité. Ce que le corps de cirque fait sur scène/sur la piste, ne manque pas de sens ; ses actions sont toujours une tentative de surpasser une limite physique. Le corps de cirque repousse constamment les limites du possible et déplace les objectifs de ses actions physiques sans cesse, de manière à ce qu'il n'atteigne jamais ces buts et ces limites : ils se déplacent toujours pour se tenir juste hors-de-portée. Ce qui s'exprime à travers les formes du cirque, n'est alors pas cette vision ancienne de la maîtrise, mais une

¹ Jean-Michel Guy, « Ce que le cirque fait à la dramaturgie », *op.cit.*, p. 91.

² Bauke Lievens, « La dramaturgie au cirque : entre l'humain et le non-humain », *op.cit.*, p. 135.

³ Laurent Ancion, « Parler de corps à corps », in *Clrq en Capitale* n°7, *op. cit.*, p. 12-13.

compréhension de l'action humaine qui est fondamentalement tragique. La virtuosité n'est rien d'autre que la vaine lutte de l'homme "en activité". Ce qui apparaît sur la piste est une bataille avec un adversaire invisible (les différentes forces de la nature), dans lequel l'objectif n'est pas de gagner mais de résister et de ne pas perdre. Le cirque est à la fois la promesse de la tragédie et la tentative d'y échapper. Cela fait de l'artiste de cirque un héros tragique¹.

Cependant, cette vision du tragique s'ancre dans une perspective très contemporaine : ce ne sont plus les dieux qui sont contre notre destin, mais c'est bien l'homme lui-même qui devient, par sa condition et sa nature, le seul obstacle². Aussi, on comprend pourquoi la chercheuse ajoute plus loin que « le cirque crée plutôt un espace dans lequel nous pouvons nous demander où se situe aujourd'hui notre liberté, mais aussi notre responsabilité envers "l'agir"³ ». La question du tragique contemporain s'accompagnerait alors de la question de responsabilité. L'action de cirque pourrait questionner de manière très métaphorique la nature humaine et nos engagements – par exemple un funambule, qui peut à la fois questionner notre rapport au danger, à la friabilité de la vie, mais aussi l'idée de la frontière en étant un passage entre deux espaces. On a donc un corps en mouvement, en déséquilibre comme dirait Philippe Goudard, et même en lutte pour Bauke Lievens : un corps donc en action. Mais ce n'est pas une action qui raconte une histoire. Pour Karel Vanhaesebrouck, « Le cirque a pour ainsi dire toujours été postdramatique⁴ » au sens où il se passe d'une construction narrative continue. C'est pourquoi il ajoute que « Le cirque pourrait concourir, par sa propre dramaturgie, à faire retourner le théâtre à ses origines rituelles (plutôt que de ramener le cirque, par la dramaturgie, plus près du théâtre⁵) ». L'idée développée est que d'une part, la dramaturgie ne signifie pas assujettissement du cirque au théâtre, mais aussi que le cirque ayant ses particularités, il emmènerait la dramaturgie et le théâtre à redécouvrir des formes dramatiques oubliées. Ariane Martinez abonde dans ce sens en expliquant combien le cirque a eu un impact sur la pensée d'une « dramaturgie-structure » hors d'une temporalité narrative classique :

Quand le nouveau cirque s'est saisi de la préoccupation d'élaborer une dramaturgie-structure (composition du spectacle dans le temps), celle-ci a d'abord été cherchée dans une forme de continuité

¹ Bauke Lievens, "First open letter to the circus", 08/12/2015, <https://www.circusdialogue.com/open-letters-circus-1>.

² Myriam Revault D'Allonnes, *Ce que l'homme fait à l'homme : essai sur le mal politique*, Paris, Editions du Seuil, coll. La couleur des idées, 1995.

³ Bauke Lievens, « La dramaturgie au cirque : entre l'humain et le non-humain », *op.cit.*, p. 136.

⁴ Karel Vanhaesebrouck, « Regarder et avancer cahin-caha. À propos de quelques malentendus concernant la dramaturgie, au cirque et ailleurs », *op.cit.*, p. 22.

⁵ *Ibidem*.

(inspirée du théâtre) ou de fluidité (importée de la danse). Il apparaît désormais que, à l'inverse, ce que la dramaturgie-structure doit au cirque, c'est la condition de pensée d'un temps-monstre. Bien avant la performance, le cirque a initié des temporalités atypiques et irrégulières, que ce soit à l'échelle de l'évènement global (attractions enchaînées dans les music-halls et les casinos, expositions simultanées dans les baraques foraines, micronuméros de rue pour interrompre la marche du chaland), ou que ce soit au niveau des rapports entre acrobates et spectateurs (mouvement explosif à couper le souffle, suspense hypnotique, moment improvisé avec interpellation du public, intégration de l'accidentel, etc.). Cette pensée du temps en jeu, cette diversité de procédés qui accompagnent l'être-en-scène constituent des sources régénérantes pour toute dramaturgie des arts de la scène aujourd'hui¹.

Les particularités du cirque et de son rapport au corps créent donc des impératifs dramaturgiques qui ne peuvent se fondre avec ceux de la danse et du théâtre.

Qu'est-ce que ces discours de chercheurs nous disent du cirque à travers ces questionnements sur la dramaturgie ? Pour résumer, la dramaturgie n'est pas une fonction mais une pratique. Elle regroupe des notions de choix, d'égarement et d'exploration dans le travail de création, et l'idée d'agencement du sens dans la réception. Il faut donc rappeler que ce terme peut être compris du point de vue de la création comme du point de vue de la réception. Et même du point de vue de la création, beaucoup de différentes formes sont possibles. Toutefois, on retrouve dans ces discours l'idée que la dramaturgie ne suit pas le sens narratif, elle harmonise les signes. C'est sa différence avec l'écriture, qui produit des signes. La dramaturgie les fait interagir et offre des possibilités de lecture. Doit-on donc la considérer comme un mot outil qui permet une légitimation du processus de création du cirque ? Entre discours et pratique, toujours est-il que ce mot offre à la fois une assise théorique rassurante pour les institutions et une liberté de mouvements pour la création. Peut-être est-ce pour cela qu'elle a son importance dans les discours de chercheurs sur le cirque. La dramaturgie questionne la spécificité du cirque comme art, dans ses formes et dans ses potentialités symboliques. En posant la question « qu'est-ce que la dramaturgie au cirque », ces chercheurs doivent également répondre à la question des particularités du cirque, de son essence. Or à cette question, parce qu'elle est d'une complexité sans fond, on laisse plus volontiers les artistes y répondre puisque chacun apporte sa part de réponse.

¹ Ariane Martinez, « Ce que la dramaturgie doit au cirque », *op.cit.*, p. 78-79.

4. Étude comparative des éléments saillants des discours sur le cirque.

À la question « Qu'est-ce que le cirque ? », ce sont donc les artistes qui répondent. Sont-ce nos lectures qui biaisent ce regard ? Est-ce une réalité dans les écrits sur le cirque ? Cette question est-elle l'apanage des quelques artistes chercheurs ? Sont-ils les seuls chercheurs à tenter une réponse artistique, ou proposent-ils une définition qui satisfait suffisamment les autres universitaires pour que cette question ne soit pas celle actuellement posée par le milieu de la recherche ? Au regard du corpus sélectionné, les deux questions « qu'est-ce que le cirque ? » et « qu'est-ce que la dramaturgie au cirque ? » se partagent entre les deux groupes, la première ciblant les artistes et la seconde intéressant les chercheurs. Serait-là une distinction qui reflète les préoccupations de chacun ? Pour les artistes, il s'agirait de définir son art, tandis que pour les chercheurs, il s'agirait de comprendre et de définir l'appareil théorique du cirque grâce à un vocabulaire spécifique.

En tout cas, ce sont les points de vue des artistes qui construisent les réponses à la question « qu'est-ce que le cirque ? » ici. Le cirque est multiple dans ses formes artistiques et techniques, mais il peut se définir par le corps comme matière première. Le cirque serait l'art du corps en mouvement et en déséquilibre. L'idée du déséquilibre est importante puisqu'elle permet de décentrer le discours du risque (caractéristique trop traditionnelle pour certains) sans pour autant l'ignorer. Cette idée du déséquilibre permet également de comprendre pourquoi, du point de vue des autres artistes (hors cirque), cet art ouvre des dimensions particulières grâce aux agrès. Vécu comme un champ de possibles physiques et rythmiques, le cirque affirme son caractère musicale et corporel dans sa rencontre avec les autres arts. L'idée du déséquilibre n'efface cependant pas la question du danger. La mise en danger (réelle ou figurative) du corps ramène le cirque à une humanité intemporelle, aussi fragile qu'extraordinaire, et peut représenter l'humain face aux questions existentielles de la vie. À travers ces discours, on pourrait donc définir le cirque comme l'art de la présentation (et non de la représentation, selon la distinction de Joseph Danan sur laquelle nous reviendrons) des possibles de l'Homme.

Aussi, poser la question « Qu'est-ce que la dramaturgie au cirque ? » permet de mettre en évidence les outils de création et les caractéristiques spécifiques du cirque. Pour les artistes de cirque et des autres arts de la scène, la dramaturgie viendrait exprimer, théoriser les pratiques acrobatiques du corps : une nouvelle manière de nommer la méthodologie et les

outils de réflexion durant la création. Les chercheurs insistent d'ailleurs sur la compréhension du mot du point de vue de la création. La dramaturgie est comprise comme une pratique (et non pas comme une fonction). Dans cette perspective d'agencement des sens et des signes, chez les artistes comme chez les chercheurs, la dramaturgie se voit associée à la notion d'écriture. Cependant, cette association n'est pas comprise de la même manière entre artistes et chercheurs. Pour les artistes, les deux sont synonymes : la dramaturgie serait une forme d'écriture du mouvement et du moment, une écriture pour fixer l'articulation des signes, mais non l'interprétation. En revanche, pour les chercheurs, les deux se distinguent : l'écriture produit des signes tandis que la dramaturgie les harmonise, les fait interagir et offre des possibilités de lecture.

Cependant, on gardera en tête que si la notion de dramaturgie est une pratique artistique bien plus qu'une théorie théâtrale, l'utilisation de ce terme reste souvent teintée de cette référence du théâtre, effrayant ainsi un certain nombre d'artistes qui défendent l'originalité de leur art et refusent l'assimilation du cirque au théâtre, alors même que cette notion apparaît régulièrement comme une forme de légitimation du cirque. Cependant, il nous semble que le cirque, en s'appropriant l'outil de la dramaturgie, affirme son identité particulière : celui de ne pas se fondre dans un moule. Entre légitimation et revendication d'une identité artistique, la dramaturgie oblige à penser, non seulement les signes en scène mais aussi la pratique du cirque elle-même. Aussi, la dramaturgie soulève la question de l'identité du cirque, à travers la volonté des artistes d'utiliser cette notion tout en se détachant du théâtre ou même de la danse, qui prône la dramaturgie du corps.

Chapitre 4. Dramaturgie et écriture, outils d'un discours légitimant ?

Pour mieux questionner l'utilisation du terme dramaturgie par les acteurs du secteur culturel du cirque contemporain (compagnies, chercheurs, et structures culturelles), ce chapitre s'intéressera au processus de légitimation à l'œuvre, à travers des discours sur la dramaturgie et l'auctorialité des artistes de cirque. Nous prendrons le temps d'expliquer les processus d'artification et de légitimation que l'on a pu repérer dans le milieu du cirque contemporain (159), puis nous définirons ce que n'est pas la dramaturgie pour compléter les définitions apportées par le chapitre précédent (2) et enfin nous discuterons l'empreinte que peuvent avoir les institutions culturelles dédiées au cirque sur l'idée de dramaturgie (3).

1. Introduction à la question des processus d'artification et de légitimation

Pour comprendre ce processus de légitimation du cirque comme art dans sa relation aux institutions, il faut revenir sur ce qui fonde la légitimation d'un art. Nathalie Heinich et Roberta Shapiro se sont penchées sur ce que cette dernière a qualifié d'artification :

L'artification désigne le processus de transformation du non-art en art, résultat d'un travail complexe qui engendre un changement de définition et de statut des personnes, des objets, et des activités. Loin de recouvrir seulement des changements symboliques (requalification des actions, ennoblissement des activités, grandissement des personnes, déplacement des frontières), l'artification repose avant tout sur des fondements concrets : modification du contenu et de la forme de l'activité, transformation des qualités physiques des personnes, reconstitution des choses, importation d'objets nouveaux, réagencement de dispositifs organisationnels, création d'institutions¹.

Ce processus de passage d'un secteur – dans le cas du cirque, celui du divertissement comme de celui du sport – au secteur de l'art est repérable dans l'histoire du cirque. Avec la rupture du Nouveau cirque dans les années 1970, on assiste au mouvement d'appel à la reconnaissance du cirque comme art par ceux qui le pratiquent. En rompant avec des caractéristiques traditionnelles, comme la mise en valeur de la prouesse, cette nouvelle génération d'artistes tente de se défaire de l'image sportive et divertissante du cirque. N. Heinich et R. Shapiro l'expliquent :

Dans le spectacle comme dans le sport, il faut que la démonstration de virtuosité se transforme en esthétisation de la prouesse, en « beauté du geste », pour que l'« *ars* », au sens de technique incorporée, devienne « art », au sens de création de beauté. L'artification passe en même temps par l'individualisation des numéros, considérés comme des créations à part entière, à la fois personnelles et inventives. Alors l'origine spectaculaire ou sportive de la pratique peut céder le pas, permettant aux praticiens de se rapprocher du statut de l'artiste².

Le bouleversement des codes du cirque et leur réinvention à partir des années 1970 représentent donc un temps d'artification. On peut y repérer les différents effets décrits par les deux sociologues :

- la *recherche de légitimation*, processus toujours en cours que nous allons tenter d'éclairer ;

¹ Roberta Shapiro, « Avant-propos » (p. 15-26), in Nathalie Heinich et Roberta Shapiro (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art, op. cit.*, p. 20.

² Nathalie Heinich et Roberta Shapiro, « Postface. Quand y a-t-il artification ? » (p. 265-299), in *ibid.*, p. 278.

- l'*autonomisation* au sens Bourdieusien, c'est-à-dire la reconnaissance d'une spécificité, à travers la construction d'un vocabulaire (« les arts du cirque ») et d'un répertoire ;
- l'*élargissement* des frontières de l'art grâce aux propositions artistiques transdisciplinaires ;
- l'*esthétisation* à travers la mise en place d'une norme ;
- l'*individualisation*, c'est-à-dire la reconnaissance du créateur que l'on peut observer à travers les problématiques que soulève l'appellation d'auteur de cirque ;
- et l'*authentification* par les spécialistes : le cirque comme champ de recherche universitaire se développe.

Si l'artification ne va pas toujours au bout de son processus (et donc de ses effets), on peut toutefois estimer que l'artification du cirque des années 1970 jusqu'aux années 2000 (la période du Nouveau cirque) aboutit à une large palette d'effets et de problématiques qui en découlent. Les deux sociologues le rappellent dans leur postface, le processus d'artification est lié à celui de légitimation, qui lui-même engendre un certain nombre de questions :

La problématique de l'artification doit être clairement différenciée de la problématique de la « légitimation », même si l'une et l'autre sont liées par une causalité en boucle : l'artification d'une pratique entraîne forcément sa légitimation dans un monde où l'art est valorisé, comme il tend à l'être dans nos sociétés actuelles ; et le désir de voir légitimée une pratique qu'on estime injustement sous-estimée est souvent à l'origine d'un processus d'artification. Il n'en reste pas moins que de faire franchir à une pratique, à des objets, à des êtres, une frontière catégorielle [...] est une opération beaucoup plus complexe et plus fondamentale que de les faire évoluer sur un axe continu entre un « moins » et un « plus » (« noble », « distingué », « légitime », etc.). Une fois artifiée, la pratique aura toutes chances de devoir entreprendre ce glissement de l'« art mineur » à l'« art majeur », ou du bas en haut de la hiérarchisation des genres¹.

En effet, ce processus d'artification entraîne des mécanismes de hiérarchisation propre à la légitimation artistique qu'Émilie Salaméro relève :

Très vite en effet, le terme cirque se voit supplanter par celui « d'art » puis « arts » du cirque ; changement terminologique qui objective l'évolution des représentations des responsables politiques envers cette forme culturelle. [...] En passant du cirque aux « arts du cirque », l'État affirme progressivement son soutien aux formes contemporaines de cirque, considérées comme plus

¹ *Ibid.*, p. 273.

« artistiques » que le cirque classique, souvent désigné de façon péjorative sous le terme de « traditionnel¹ ».

Elle ajoute d'ailleurs en note de bas de page, se référant à Bourdieu² :

Dans le cadre d'un mouvement d'élitisation de la culture en Europe et aux États-Unis, concomitant à l'affirmation d'une appartenance de classe, la dévalorisation de la culture « d'en bas » constitue un des mécanismes de sacralisation de la culture légitime, aux côtés de la création de lieux spécifiques, séparés d'autres temps/espaces sociaux³.

À travers la spécialisation du champ artistique notamment du côté de la terminologie, on retrouve des dynamiques de hiérarchisation de l'art par les institutions. La sociologue les retrace historiquement :

Si les premières initiatives de l'État étaient destinées à « sauver » le cirque classique en régulant l'emprise de la sphère économique sur ce secteur, on assiste peu à peu à la séparation du cirque en deux marchés et à la mise en retrait du cirque classique au profit de nouvelles formes de cirque, davantage associées à la "culture d'en haut". En France, c'est au cours des années 1980 que s'élabore cette hiérarchie en matière de cirques. L'arrivée de nouveaux artistes dans un secteur culturel donné s'accompagne de sa polarisation et diversification.⁴

Aussi, il semblerait que si le cirque contemporain ait conquis ses lettres de noblesse en tant qu'art⁵, il ne reste pas moins pour les artistes un travail de reconnaissance et de légitimation à faire pour l'ensemble de ses formes ; et ce processus de légitimation s'inscrit dans les problématiques actuelles.

Comme le rappelle Émilie Salaméro, « Institutionnalisation, légitimation et professionnalisation étant souvent liées, l'analyse des modes de reconnaissance institutionnelle du cirque amène à s'intéresser à sa professionnalisation⁶ ». Plus encore, elle est liée à ses institutions de

¹ Émilie Salaméro, « Les modes de reconnaissance des artistes de cirque à l'épreuve du temps : de l'état du champ aux trajectoires professionnelles », in *Sociologie et sociétés*, n° 47 (2), 2015, p. 237–259. Consulté le 23/10/2020, <https://doi.org/10.7202/1036347ar>, p. 240.

² Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Broché, 1979.

³ Émilie Salaméro, « Les modes de reconnaissance des artistes de cirque à l'épreuve du temps : de l'état du champ aux trajectoires professionnelles », *op. cit.*

⁴ Émilie Salaméro, « Les modes de reconnaissance des artistes de cirque à l'épreuve du temps : de l'état du champ aux trajectoires professionnelles », *op. cit.*, p. 241. Citation de Levine, L., *Culture d'en haut, culture d'en bas. L'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis*, La Découverte, 2010.

⁵ Cependant, on ne peut s'empêcher de se poser la question : ces deux marchés (cirque classique/cirque contemporain) ne sont-ils pas équivalents, malgré la mise en retrait, comme la nomme Émilie Salaméro, du cirque classique ? Cette hiérarchisation des marchés du cirque n'est-elle pas une autolégitimation des différents acteurs du marché du cirque contemporain qui s'appuient sur ce postulat pour mieux s'intégrer au marché public du spectacle vivant ?

⁶ Émilie Salaméro, « Les modes de reconnaissance des artistes de cirque à l'épreuve du temps : de l'état du champ aux trajectoires professionnelles », *op. cit.*, p. 242.

professionnalisation et à comment elles influent sur l'image légitime du cirque. La sociologue continue de décrire ces institutions à l'œuvre dans le processus de légitimation du cirque :

Parallèlement, d'autres instances de consécration se sont renforcées ou sont apparues, complexifiant les modes de reconnaissance des artistes et poussant les écoles à les prendre en compte. Par exemple, une critique propre au cirque contemporain, signe de « maturité artistique¹ », s'est développée au travers de la création de revues spécialisées (*Arts de la piste* puis *Stradda*, notamment). À partir des années 1990 et surtout 2000, plusieurs publications et thèses de doctorat s'intéressent au cirque et participent également à sa légitimation. Les Festival Mondial du Cirque de Demain et Circa, temps de rencontre de la profession où interviennent les différents évaluateurs du cirque contemporain, se sont imposés comme deux instances majeures de consécration. Plus récemment, « Jeunes Talents Cirque » (2002), devenu depuis « Circus Next », est un dispositif qui regroupe plusieurs opérateurs culturels dans le but de désigner l'élite de la création contemporaine circassienne européenne. Ces quelques exemples témoignent de la formalisation, de la diversification des modes de reconnaissance propres au domaine du cirque ainsi que de leur européanisation².

On note que si la chercheuse souligne l'apparition d'une critique de cirque contemporain, on ne peut s'empêcher de remarquer que la personne qui porte ce discours dans *Le Monde*, journal reconnu, n'est autre qu'une spécialiste avant tout de danse. Nous supposons que Rosita Boisseau s'est vue chargée des critiques de cirque par glissement, et publie finalement un livre faisant le panorama du cirque contemporain à travers une série de portraits d'artistes³. À son image, la presse est restée le référent du savoir, comme aux XIX^e et XX^e siècles, car elle produit des textes autour du cirque qui font office de témoins. On tient tout de même à rappeler qu'un autre discours de savoir se constitue, avec la littérature des « savants » qui s'est largement déployée, comme on a pu le voir dans notre première partie à travers les discours des chercheurs sur le cirque. Mais puisque nous avons déjà pris le temps d'étudier les discours, ce chapitre tentera de repérer les enjeux de ces discours auprès des institutions. On a pu constater l'importance des discours sur la dramaturgie lorsqu'il s'agit de s'adresser aux structures culturelles. Cependant l'attente d'un tel discours est teintée aussi d'une forme d'incompréhension de la part des artistes. Lors de nos nombreuses discussions informelles durant nos enquêtes de terrain en festival, les artistes répondaient volontiers à la question « qu'est-ce que le cirque ? ». En revanche c'étaient eux qui posaient la question de savoir ce qu'est la dramaturgie. On retrouve ces positions dans le corpus d'entretiens que nous

¹ Serge Proust, « La communauté théâtrale », *revue française de sociologie*, vol. 44, n° 1, 2003, p. 93-113.

² Émilie Salaméro, « Les modes de reconnaissance des artistes de cirque à l'épreuve du temps : de l'état du champ aux trajectoires professionnelles », *op. cit.*, p. 244.

³ Rosita Boisseau, *Le cirque contemporain*, Nouvelles éditions Scala, 2017.

avons pu étudier (Chapitre 3. Paroles d'artistes et paroles savantes : comment chacun explique le cirque.). Alors pourquoi cet engouement autour d'un mot qui n'a pas toujours de résonnance dans la pratique ? Notre hypothèse est qu'il s'agit d'un mot utile à la légitimation de cet art, bien qu'il fasse écho à une réalité pratique. Nous prendrons donc le temps de redéfinir le terme dramaturgie en creux et d'observer son efficacité dans le processus de légitimation du cirque contemporain en France.

2. La dramaturgie, ce qu'elle n'est pas pour comprendre ce qu'elle désigne¹.

Il faut tout d'abord remonter l'histoire du théâtre pour commencer à comprendre comment le cirque en est venu à revendiquer ce qui, à la base, est une théorie purement théâtrale. Au début du XX^e siècle, le renouveau du théâtre d'avant-garde passe notamment par la prise en compte des codes des spectacles populaires et festifs de l'époque comme le cirque et le cabaret². À cette époque, le cirque aussi se renouvelle pour des raisons économiques et cherche de nouveaux moyens pour créer des mises en scène toujours plus spectaculaires pour attirer les foules. Le cirque fait partie de la nouvelle industrie du divertissement. Mais à la fin du XX^e siècle commence à poindre la volonté des artistes du Nouveau cirque de faire reconnaître le cirque comme un art plutôt que comme un divertissement, pour mieux s'intégrer dans le secteur culturel public français. Au début du XXI^e siècle, la notion de dramaturgie apparaît dans les discours des artistes et des institutions, comme un compromis pour légitimer les spectacles de cirque, sans pour autant l'engloutir dans la catégorie théâtre ou danse.

Mais pourquoi ce mot dramaturgie ? Le sens premier du mot désigne une action et une profession : le dramaturge écrivait, composait des pièces de théâtre. Gotthold Ephraim Lessing est le premier à utiliser ce mot au sens moderne où nous l'entendons et l'utilisons. Depuis son essai sur la *Dramaturgie de Hambourg* (1767-1769), le mot a pris un nouveau sens et une autonomie par rapport à la position du dramaturge : c'est devenu une notion. Joseph Danan, dans son ouvrage *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, distingue les deux sens du mot dramaturgie : au sens 1, il s'agit de l'écriture, et au sens 2 la dramaturgie est la pensée du passage du texte à la scène. Il fait l'état de la dramaturgie en partant de ces prédécesseurs et nous résume la pensée de Lessing : « sa dramaturgie n'est pas un *système* (clos) de règles visant à dire comment il faut écrire une pièce, mais une *pratique* (ouverte) visant à questionner et à produire de la pensée. Cette pratique repose sur l'activité critique³ ». Le mot *pratique* est particulièrement important puisqu'il est repris par Bernard Dort lorsqu'il décrit « l'état d'esprit dramaturgique » qui règne dans la création théâtrale des années 1980. En effet, il décrypte ce nouveau rapport au texte comme n'étant pas une action séparée de la mise

¹ Ce passage a été publié dans une première version pour l'article « Dramaturgie sur le fil : particularités du funambulisme », in Bernard Andrieu, Karine Saroh & Cyril Thomas, *Du fil à la slackline*, Châlons-en-Champagne : éditions du Centre national des arts du cirque, 2020, p. 235-249.

² Krizia Bonaudo, *Hybridations entre cirque et théâtre au début du XX^e siècle en France*, op. cit.

³ Joseph Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, op. cit., p. 14.

en scène mais un état d'esprit de réflexion par rapport au texte. C'est pourquoi il décrit la dramaturgie « non comme une science du théâtre mais comme une conscience et une pratique. La pratique d'un choix responsable. [...] Elle est décision du sens¹ ». Désormais on parle donc de dramaturgie non plus comme étant l'apanage du dramaturge, l'auteur de théâtre, mais comme étant une pratique durant la création d'une œuvre. C'est pourquoi Joseph Danan insiste sur la difficulté voire l'impossibilité de définir la dramaturgie car elle se réinvente à chaque création. Il trouve tout de même une constante pour déterminer sa présence, celle de la recherche et de l'agencement des signes.

Si l'on s'appuie sur Lessing et Dort, on voit donc que la notion de dramaturgie, en tant que pratique scénique de la composition et de l'agencement des signes, peut s'appliquer à toute démarche de création de spectacle vivant, dont les arts du cirque. Cependant, on ne peut ignorer que Joseph Danan déploie son analyse sur le principe du modèle théâtral : la dramaturgie se pense dans la relation au texte et/ou à la fable. C'est pourquoi selon lui, il n'y a pas de dramaturgie sans *mimèsis* au théâtre :

À vrai dire, tant que l'on reste dans la possibilité d'une fiction mimétique, si affaiblie soit-elle, de la dramaturgie peut continuer à exister sans trop de peine. La grande coupure se situe lorsqu'on est en deçà (ou au-delà) du mimétique : lorsque le théâtre, regardant du côté de la danse ou de la performance, ne cherche plus à représenter mais à *présenter* des mouvements, de pures actions scéniques, hors de toute *mimèsis*².

Il marque donc une opposition entre *mimèsis* et performance (ici au sens de geste qui renvoie nécessairement à la réalité présente de la situation). Or dans son rapport au mouvement, il faut admettre que le cirque rejoint la danse et la performance (en tant que geste artistique) au sens où le mouvement, la figure sont performances, et renvoient à la présence sur scène de l'artiste. Joseph Danan explique cette opposition :

Mais quand le danseur n'est qu'un danseur, le performeur un performeur, leurs actions ne renvoient qu'à elles-mêmes, sans *mimèsis*. C'est en ce point que la dramaturgie se fait véritablement problématique. Car elle concerne un travail de l'imaginaire dont l'histoire du théâtre nous a habitués à ce qu'il soit lié, plus encore qu'au drame, à la *mimèsis* comme matériau et possibilité même de l'imaginaire. Que serait donc une dramaturgie qui ne puiserait pas son langage dans les figures de la *mimèsis*³ ?

¹ Bernard Dort, « L'État d'esprit dramaturgique », *op. cit.*.

² Joseph Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, *op. cit.* p. 47.

³ *Ibid.*, p. 48-49.

Il trace ici la ligne de rupture dramaturgique entre théâtre – art de la représentation – et danse et performance – arts de la présentation. Les seconds ne jouent pas à représenter une action et se passeraient de la *mimèsis* en tant que « matériau et possibilité même de l’imaginaire ». Qu’en est-il alors pour le cirque ? La ligne de démarcation entre *mimèsis* et performance est-elle efficace pour cet art ?

Faisons un point sur la question de la *mimèsis* pour comprendre son implication dans la pensée d’une dramaturgie pour les arts du cirque. La *mimèsis* au sens aristotélicien est l’imitation voire la stylisation de la Nature. Elle est donc le procédé en art qui vise à la vraisemblance. Cependant vraisemblance ne signifie pas réalisme. Roland Barthes parle « d’effet de réel¹ » dans les arts de la scène : il s’agit de détails qui sont marqueurs de réel et qui permettent la *mimèsis*, imitation et sublimation de la réalité, sans pour autant avoir à la reconstituer entièrement. La *mimèsis* est donc toujours représentation, et c’est en cela que Joseph Danan la distingue de la danse et de la performance. Cependant pour les arts du cirque, l’opposition entre présentation et représentation n’est pas si efficiente : le clown est le parfait exemple de la capacité des arts du cirque à représenter tout en exécutant des gestes virtuoses. Aussi, plus qu’un « effet de réel », les arts du cirque semblent s’approprier la *mimèsis* à travers un « effet personnage² », comme l’appelle Vincent Jouve en littérature. Sa théorie de *L’effet-personnage dans le roman* permet de mettre en évidence les procédés de l’écrivain pour décrire son personnage. « L’effet-personnage », c’est une esquisse de personnage dont les quelques signes mis en place pour le reconnaître suffisent à lui donner une identité.

Pour les arts du cirque aussi, ce n’est plus à travers une fable mais à travers (ce que nous nommons) un « personnage-contexte » que l’univers poétique nous est ouvert. Il n’est plus question de vraisemblance, mais de crédibilité, et la *mimèsis* devient un outil, une manière de partager une poétique. C’est pourquoi l’opposition présenter/représenter n’est plus efficiente : l’action présentée est au service de la densité du personnage représenté. Plutôt qu’« effet de réel », nous dirions que la *mimèsis* dans les arts du cirque est un « écho au réel » puisque le cirque impose le réel sur scène autant qu’il nous en sort par les gestes virtuoses. Ainsi, les signes des corps en scène font écho en tant que symbole et métaphore, et non en tant que détails du réel. La *mimèsis* au cirque n’est donc plus un travail d’imitation mais de métaphorisation, et c’est en ce sens qu’elle peut être considérée comme un outil poétique de symbolisation et un moyen dramaturgique pour les artistes de cirque.

¹ Roland Barthes, « L’Effet de réel », *Communications* n° 11, p. 84-89, 1968, [DOI 10.3406/comm.1968.1158](https://doi.org/10.3406/comm.1968.1158).

² Vincent Jouve, *L’effet-personnage dans le roman*, PUF, collection Écriture, 1998.

La dramaturgie, en tant que travail de la composition des signes, stimule l'imaginaire à un niveau « pré-expressif ». Moriaki Watanabe utilise cette expression pour parler de « corps fictif », c'est-à-dire « non pas fiction dramatique mais corps qui s'investit dans une certaine zone "fictive", qui ne joue pas cette fiction mais une espèce de transformation du corps quotidien à un niveau pré-expressif¹ ». C'est pourquoi on peut parler de dramaturgie du corps, pour le cirque comme pour la danse : le corps devient le porteur le matériau premier et le vecteur de signes avec lesquels il faut composer. D'une dramaturgie du texte on passe à une dramaturgie du corps, et le rapport entre imitation et performance en est donc bouleversé.

La dramaturgie du corps va puiser dans les capacités et contraintes de chaque corps, dans les signes que porte chaque corps en soi, et non plus seulement dans son potentiel mimétique à incarner, comme on le demande à des acteurs de théâtre. Que ce soit à partir d'un texte ou non, l'acteur joue à *être autre*. Dans les arts du cirque, le corps est utilisé pour présenter (et non représenter) un espace-temps, qu'il soit fictionnel ou plastique. L'actualité du geste, de la prise de risque, de l'effort, ne permettent pas d'évacuer le présent du corps en action. Mais les actions du corps peuvent renvoyer à autre chose qu'à elles-mêmes, être porteuses de signes et de signifiants. Le corps et l'agrès de cirque sont des matériaux pour l'imaginaire, et donc pour une certaine forme de *mimèsis*. Le jeu à *faire* ou à *être* au cirque est souvent un déplacement de soi. Le clown est la première forme de ce jeu : être *soi autrement*. La réalisation d'une acrobatie (prouesse physique qui impose le retour à l'instant présent et à la réalité des corps) ne diminue pas la *mimèsis*, au contraire, elle renforce sa poésie et son jeu. Joseph Danan oppose « présentation de l'action » et « action de représenter » pour parler de dramaturgie au théâtre lorsqu'il écrit : « Je dirais que pour qu'il y ait dramaturgie, il faut que soient mis en jeu (et en relation) trois termes, ou trois forces : l'action, la pensée... et le théâtre² ». Cependant, il nous semble que le cas du cirque, loin d'exclure la présentation, s'appuie dessus pour donner de la force à la représentation, au jeu *d'être soi autrement*.

On gardera donc l'idée de Lessing et Dort de la dramaturgie comme pratique qui travaille le sens produit pour mieux comprendre le nouveau jeu qu'il y a entre le geste au présent et la *mimèsis* dans une pratique dramaturgique qui serait proprement circassienne. Toutefois le corps et l'objet sont des matériaux plastiques. Ils peuvent donc aussi être là uniquement pour présenter, que ce soit une recherche esthétique de l'objet (*Magnetic de*

¹ Cité par Eugenio Barba et Nicola Savarese, in *L'Energie qui danse, Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, op. cit., p. 205.

² Joseph Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, op. cit., p. 50.

Jérôme Thomas¹, *L'Absolu* de la compagnie Les Choses de rien², ou encore *Cabaret* de la CridaCompany³ sont des recherches plastiques ou sonores) ou de l'être (*Talk Show* de Gaël Santisteva⁴ ou *Me, Mother* de Culture en Mouvement⁵ sont des discussions, des conférences qui partagent un état). Ces formes performatives imposent un traitement particulier de la question de la dramaturgie. Au cirque comme au théâtre, la dramaturgie reste une notion fuyante dont il est difficile de tracer les contours.

La dramaturgie est donc une notion que jusqu'ici nous avons abordée par rapport au théâtre. Cependant, si la filiation du mot et de la notion de dramaturgie la rattache au théâtre, nous avons souligné l'importance de la considérer désormais comme une pratique interdisciplinaire, comme le suggèrent Dort ou Lessing. Aussi, pour avancer dans sa compréhension et sa particularité circassienne, il faut la définir en creux, c'est-à-dire déterminer ce qu'elle n'est pas. Car trop de malentendus entourent cette notion.

Commençons par distinguer *dramaturgique* et *dramatique* : l'adjectif *dramatique* qualifie tout ce qui est de l'ordre du genre théâtral (le drame) ou tout ce qui est de l'ordre d'une émotion forte, que ce soit grave, dangereux, ou émouvant. L'adjectif *dramaturgique* réfère à la notion de *dramaturgie*, que ce soit dans le sens de la composition écrite ou scénique : il n'est donc ni spécifiquement lié au théâtre, ni à la question des émotions.

Si nous rappelons que la notion de dramaturgie n'est pas spécifique au théâtre, c'est pour éviter le reproche, la peur qu'elle porte en elle, celle de la *théâtralisation* : la *théâtralisation*, c'est le processus de transformation de ce qui n'est pas théâtre vers le théâtre. Or la *dramaturgie* n'est pas un processus de *théâtralisation* mais un processus de création interdisciplinaire qui travaille sur les intentions et les signes en présence. Parce que le corps est sa matière première et qu'il est mis en présence de multiples façons selon les disciplines, le cirque est particulièrement ouvert à la pratique de la dramaturgie comme travail sur cette multiplicité et ses choix à faire. Aussi, la notion de dramaturgie dans les arts du cirque ne cherche pas à faire comme au théâtre, mais à exploiter toutes ses potentialités symboliques et signifiantes.

¹ *Magnetic*, Compagnie ARMO, 2018, <http://jerome-thomas.fr/magnetic.htm>.

² *L'absolu*, Les Choses de rien, 2017, <https://www.leschosesderien.com/LcdRcmsms19-2/index.php?page=absolu-fr>.

³ *Cabaret*, CridaCompany et Lubat, 2011, <https://www.cridacompany.org/spectacles/cabaret-crida-lubat/>.

⁴ *Talk Show*, Gaël Santisteva, 2017, <https://www.ruebranly.com/talk-show-fr>.

⁵ *Me, Mother*, Culture en Mouvement, 2016, <https://www.cultureenmouvements.org/me-mother>.

Nous insistons sur la dramaturgie comme travail des intentions et des signes proposés pour éloigner une autre idée reçue, celle de la *narration*, de l'histoire. Si au théâtre, la dramaturgie est un travail de passage du texte à la scène – le texte étant porteur de la narration –, au cirque la dramaturgie ne prend pas appui sur une *narration* mais sur l'intention artistique. Aussi, la dramaturgie va être le garant d'une cohérence, mais pas d'une fable. La dramaturgie peut aider à la construction et la lecture de la *narration*, cependant dramaturgie ne signifie pas raconter, mais plutôt chercher à signifier. Là où la *narration* est un récit plus ou moins construit, la dramaturgie est un tâtonnement au cours de la création pour réaliser l'intention artistique. La *narration* fait écho à la fable et donc à la *mimèsis* : il y a incarnation de cette fable à travers l'imitation. La dramaturgie n'est pas qu'une question de *mimèsis*, elle ne s'attaque pas spécifiquement à la représentation, mais elle travaille sur les références. Il ne s'agit pas d'imiter mais de faire écho (plus ou moins consciemment et de manière plus ou moins explicite). C'est pourquoi la dramaturgie est une pratique interdisciplinaire, tandis que la *narration* est un processus de théâtralisation.

Parce que la dramaturgie est un travail de composition, elle est souvent mêlée à l'idée de *mise en scène*. Bien que la distinction soit en pratique difficile à faire, nous tentons d'établir une limite théorique entre *dramaturgie* et *mise en scène*. La *mise en scène* est un acte de création pour la construction du spectacle, tandis que la dramaturgie est une aide, un accompagnement à réaliser cet acte de création qui vise l'ensemble du spectacle. La *mise en scène* est l'acte artistique de mettre en place, ordonner le spectacle, guider les artistes dans l'accomplissement du projet. C'est l'organisation matérielle et artistique du spectacle. En tant qu'acte de création reconnu, la *mise en scène* a un rôle associé : le metteur en scène est le meneur, l'initiateur même du projet. Cependant, le metteur en scène étant une figure phare du théâtre et le cirque essayant de se distinguer de ce modèle, les créations en collectif, où les artistes sont à la fois auteurs, metteurs en scène et interprètes, se sont largement popularisées. Aussi, on voit souvent apparaître dans les créations circassiennes un accompagnant ponctuel (on l'a vu PARTIE I. Éléments de langage des artistes de cirque contemporain en France.), celui qu'on appelle « œil/regard extérieur ». En revanche, le rôle du dramaturge évolue de manière particulière au théâtre en France : il passe du rôle de créateur (l'écrivain) au rôle d'accompagnant (celui qui aide le metteur en scène à décrypter le texte). Son rôle n'est pas reconnu institutionnellement (il ne figure pas dans l'organigramme des intermittents du spectacle), et aucune formation n'est proposée, contrairement aux autres intervenants des arts

de la scène¹. La *mise en scène* appartient au metteur en scène ou au collectif mettant en scène, tandis que la dramaturgie est devenue une pratique ouverte à tous : libre à chacun de s'en emparer ou de se faire accompagner. Aussi, si le rôle du dramaturge commence à émerger, c'est pour investir une position entre l'œil extérieur et le metteur en scène, celle d'un accompagnement tout au long de la création (contrairement au regard extérieur qui est ponctuel), sans être une position dominante par rapport au groupe. Contrairement au metteur en scène (qui, lui aussi, peut faire de la dramaturgie), le dramaturge n'initie pas la création, mais la porte avec le(s) créateur(s), lorsque sa présence est requise.

Si la dramaturgie n'est pas une organisation matérielle mais une composition de signes (la ligne étant fine entre les deux), il est devenu commun de faire de la dramaturgie *l'écriture au plateau* de ces spectacles sans texte. Cependant, il nous semble que la notion d'*écriture* porte en elle la question de l'auctorialité, et donc la figure de l'auteur. Or nous avons déjà souligné la position fluctuante du dramaturge qui n'est pas forcément auteur de l'œuvre. Parce que la dramaturgie est une pratique soluble², le terme d'*écriture* nous semble difficile. Pourtant nous parlons bien de lecture d'un spectacle, lecture des signes, etc. Comment évacuer alors le terme d'*écriture* ? Il faut revenir au point nodal entre *écriture* et lecture : le texte. Eugenio Barba explique cette idée :

le mot *texte* avant de signifier texte écrit ou parlé, imprimé ou manuscrit signifiait "tissage". En ce sens il n'y a pas de spectacle sans "texte". Ce qui concerne le "texte" (le tissage) peut-être défini comme "dramaturgie" : c'est-à-dire *drama-ergon*, travail, mise en œuvre des actions³.

Nous préférons donc le terme de *tissage* au terme d'*écriture* pour marquer le travail de composition et de mise en place des signes, qui n'est pas traduisible, qui peut se composer à plusieurs mains, travail de mise en forme invisible et pourtant essentiel à la bonne tenue de l'œuvre, à sa cohérence. Dans l'étymologie même du mot dramaturgie, la trace n'existe pas. L'*écriture* sera alors plutôt considérée comme étant de l'ordre de la notation, la marque, la trace qui découle d'une création : notes de création, récits de voyages imaginaires qui fondent la création, notes d'intention, programme de salle, notation chorégraphique, etc. La

¹ La seule formation en dramaturgie circassienne à notre connaissance est proposée par le CNAC dans son programme de Formations tout au long de la vie, et ne s'adresse qu'à des artistes ayant déjà le statut d'intermittent du spectacle depuis au moins 3 ans. Il s'agit donc d'un certificat complémentaire et non d'une formation délivrant un diplôme.

² Marion Boudier, Alice Carré, Sylvain Diaz et Barbara Métais-Chastanier, *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*, op. cit. p. 37.

³ Eugenio Barba et Nicola Savarese, in *L'Energie qui danse, Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, op. cit. p. 54.

dramaturgie est dans l'acte en scène, vouée à disparaître, à se fondre dans l'œuvre, tandis que *l'écriture* des arts du cirque reste autour de la création, comme le paratexte d'un livre. En revanche, une *écriture pour le cirque* reste à imaginer, à découvrir. Il y aurait alors un travail dramaturgique à faire sur le sens, le rythme et le souffle des mots traversant les corps circassiens, comme le propose Marion Guyez¹. La question d'une *écriture du cirque* comme trace de spectacle est d'un autre ordre, puisqu'il s'agit d'imaginer une manière de restituer le spectacle dans sa globalité, alors que ses composantes ne sont pas des plus traçables. C'est ce qu'Eugenio Barba nomme « *performance text* », c'est-à-dire que l'ensemble des éléments du spectacle est le tissu qui fait texte, et il n'y a pas de restitution possible autrement que par le spectacle. C'est pourquoi la vidéo est ce qui fait le plus office de trace, puisqu'elle allie la restitution sonore et visuelle dans sa simultanéité.

Plus qu'une *écriture*, le cirque laisse donc une empreinte éphémère, sans contour précis et sans matériau support (du type texte ou partition). Cette empreinte est due à l'hybridité du genre du cirque, pétri de musicalité et qui emprunte autant au théâtre qu'à la danse. C'est pourquoi il nous faut aussi distinguer dramaturgie de *chorégraphie*. *Khoreia-graphé* en grec ancien signifie l'écriture de la danse en chœur. Ce terme naît pour désigner la notation d'une composition des pas et figures de danse. C'est la forme d'écriture de la danse. Le mot *chorégraphie* est donc repris par les artistes de cirque pour désigner cette mémoire des figures et enchaînements de mouvement. C'est la signifiante, les intentions dans une *chorégraphie* qui fait le travail dramaturgique.

À partir des malentendus nous avons donc défini la dramaturgie par ce qu'elle n'est pas. Essayons à présent de regrouper des caractéristiques qui pourraient déterminer les conditions d'une pratique dramaturgique, quel que soit l'art qui la requiert.

La dramaturgie est une pratique de création, ce qui signifie qu'elle n'est pas incontournable. En tant que pratique, elle n'est pas nécessairement exprimée ou incarnée par une personne durant la création. En revanche, on voit apparaître de plus en plus de « dramaturges » dans les créations de cirque, que ce soit l'artiste lui-même ou un intervenant extérieur. La dramaturgie n'est pas visible pour les spectateurs, il s'agit d'un travail durant le processus de création pour donner de la cohérence et de la matière symbolique à l'œuvre. La dramaturgie viendrait exprimer, théoriser les pratiques acrobatiques du corps : une nouvelle

¹ Marion Guyez, *Hybridation de l'acrobatie et du texte sur les scènes circassiennes contemporaines. Dramaturgie, fiction et représentations*, thèse dirigée par Muriel Plana et Philippe Ortel, Université Toulouse Jean Jaurès, 2017.

manière de nommer les outils de réflexion durant la création. Elle est autant une méthodologie qu'elle se réinvente à chaque création. C'est un travail qui se dissout dans les choix de mise en scène pour marquer de manière plus ou moins explicite l'intention qui dirige le projet. Ainsi, ce travail invisible permet d'offrir un ou des axe(s) de compréhension aux spectateurs : ni écrite ou déterminée, la dramaturgie guide la perception du spectacle, la garde ouverte, pour ne pas enfermer le sens mais plutôt mettre le spectateur sur des pistes (il y aurait matière au double sens ici). La dramaturgie, c'est donc l'art du tissage des signes et symboles en scène. Admettre ou revendiquer faire de la dramaturgie, c'est être conscient de jouer sur les signaux qu'envoie le corps. Dans le cas du cirque, on ne peut ignorer les champs métaphoriques premiers qui appartiennent à chaque discipline. Le jeu dramaturgique constitue à comprendre comment chaque artiste se les approprie ou les détourne, les renouvelle ou les ignore pour découvrir d'autres possibilités. La pratique de la dramaturgie est une composition du mouvement et du moment, une partition de cirque qui s'invente dans l'action de la création. Cette notion devient une « articulation de formes et de signes¹ » (Philippe Goudard), ne suit pas le sens narratif, elle harmonise les signes. C'est sa différence avec l'écriture, qui produit des signes. La dramaturgie les fait interagir et offre des possibilités de lecture. La dramaturgie, c'est le jeu avec cette potentielle polysémie : faire des choix de sens sans entièrement éliminer tous les autres.

¹ Philippe Goudard, « Notes pour une dramaturgie du cirque », *op. cit.*, p. 50.

3. Empreintes institutionnelles sur l'idée de dramaturgie ?

Mais si cette appropriation du vocabulaire de théâtre est effective pour parler de la spécificité du cirque, n'y a-t-il pas tout de même une fonte du cirque dans le moule économique du théâtre ? La présence de metteur en scène/en piste n'est-elle pas le marqueur du spectacle de cirque se fondant au modèle du théâtre, modèle rassurant pour les institutions ? Qu'est-ce qui pousse les artistes de cirque à parler de dramaturgie ? Est-ce le besoin institutionnel de légitimation qui pousse à répondre aux attentes des programmeurs d'un art intelligent qui ne serait pas que du divertissement ? Cette intention de dramaturgie permettrait alors de justifier un acte de création supposé chargé de sens. Ou, bien plus qu'une notion institutionnalisante, la dramaturgie n'est-elle pas devenue une pratique reflétant l'évolution de l'identité des arts du cirque ? La dramaturgie au cirque est-elle apparue comme un besoin artistique, comme le signe d'un nouvel élan de création, une transformation des artistes de cirque dans leur rapport au corps, au spectacle et à l'image du cirque ? Le genre du cirque, depuis ses origines, absorbe toutes les idées et possibilités de création, s'affranchit des normes et des codes. Sous cette ligne de conduite, l'apparition du dramaturge ou du metteur en scène pourrait aussi être considérée comme un nouveau pas dans le renouvellement des arts du cirque par rapport à l'histoire de ses pratiques artistiques. Que signifie alors *dramaturgie* pour des artistes français de cirque contemporain sur un plan institutionnel ?

1. La position de l'artiste : auteur ou pas, la question qui légitime.

On a souligné, à travers les études sémantiques de la première partie (voir la conclusion de la partie, p. 97), que la figure de l'artiste auteur est une image souvent utilisée pour décrire les artistes de cirque. Cependant, Agathe Dumont relève, lors de son temps d'enquête auprès de CircusNext, que l'appellation d'auteur ne va pas de soi pour les artistes :

la non-appropriation du statut assigné par le projet s'explique en partie par le vocable « auteur », associé plus fréquemment au théâtre et à la littérature, ou à la danse. En France, même s'il existe une dénomination « auteur de cirque » à la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD), peu d'artistes émergents ayant participé au projet se désignent ainsi. Les opérateurs culturels renvoient souvent à la notion d'auteur comme vecteur de légitimité à la manière de la nouvelle danse d'auteur des années 1980 ou du cinéma d'auteur : « Par auteur, on entend conscience d'un enjeu dramaturgique, avoir

quelque chose à dire sur le monde en général, quelque chose à raconter qui dépasse tes propres capacités ou le fait de s'adresser au gens que tu connais. » (Membre du jury, artiste) Ainsi, « être auteur de cirque » est moins une identité artistique qu'une forme de reconnaissance de la part de l'institution¹.

Ce qui est reconnu par l'institution (ici à travers les jurys des CircusNext) pour légitimer la position d'artiste comme auteur, c'est donc d'avoir une démarche dramaturgique, avec un propos. Se forme ainsi l'équation dramaturgie = auteur = cirque légitime. Cette nouvelle équation inclut que la dramaturgie serait une forme d'écriture et que l'artiste serait jugé par la force de son écriture ; l'écriture lui permettant d'accéder au statut d'auteur, l'artiste légitime par excellence. Or, ce terme de dramaturgie reste flou pour les artistes de cirque, tout comme la question de l'écriture au cirque reste problématique : comment parler d'écriture et d'œuvre quand le propre du spectacle vivant est de faire une œuvre éphémère ? On a déjà évoqué la distinction entre écriture et dramaturgie, mais elle reste toute théorique, et cette confusion entre les deux mots joue son rôle dans la légitimation de la position de l'artiste de cirque aux yeux des institutions.

Serge Proust souligne la difficulté de la reconnaissance de l'œuvre d'art immatérielle à travers l'exemple de la mise en scène :

l'immatérialité de la mise en scène implique une rupture avec la tradition occidentale qui privilégie la capacité de l'œuvre d'art à "atteindre à la permanence à travers les siècles"² et interdit aux artistes de constituer une œuvre, sauf sous forme d'une accumulation de traces incertaines³.

On pourrait remplacer le terme « mise en scène » (Serge Proust étudie dans cet article l'artificialité de la position de metteur en scène) par les termes « dramaturgie » ou « écriture de cirque », puisqu'il s'agit de deux concepts immatériels qui pourtant fondent l'auctorialité (le fait d'être auteur) de l'artiste de cirque. Les « traces incertaines » qui viendraient justifier la qualification d'œuvre d'art seraient alors les traces d'écritures (dossier de production, presse, écrits des artistes) ou encore les images (photographies ou vidéos). Mais aucune des traces ne rendraient compte entièrement de l'œuvre. De plus, comme le soulève Serge Proust dans son article, « le développement des recherches scéniques conduit à la division du travail artistique et à l'apparition de nouvelles catégories de professionnels qui revendiquent un statut

¹ Agathe Dumont, « Construire un réseau professionnel et artistique pour le cirque contemporain en Europe ? L'exemple de CircusNext, un projet de coopération », in Marine Cordier, Agathe Dumont, Émilie Salaméro, Magali Sizorn, *Le cirque en transformation : identités et dynamiques professionnelles*, Arts du cirque et spectacle vivant Vol. 2, Épure, coll. Sports, acteurs et représentations, 2018, p. 118.

² Hannah Arendt, *La condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1983, p. 223.

³ Serge Proust, « Les metteurs en scène de théâtre, entre réussite sociale et remise en cause ontologique », in *De l'artificialité. Enquêtes sur le passage à l'art*, op. cit., p. 109.

artistique, accentuant l'indétermination des frontières avec la mise en scène¹ ». Non seulement les conditions d'obtention du statut d'artiste auteur sont floues, mais la multiplication des positions d'auteurs contribue à la confusion qui règne autour de la qualification d'œuvre pour un spectacle dont la création n'est pas le fruit d'une seule personne.

Force est de constater que dans son processus de légitimation, le cirque voit la position d'auteur de cirque valorisée, mais que les auteurs de cirque n'ont pas tous la même fonction au sein d'une création. On retrouve alors bien l'idée d'Agathe Dumont que « "être auteur de cirque" est moins une identité artistique qu'une forme de reconnaissance de la part de l'institution² » : l'identité des auteurs de cirque est plurielle. Comme on peut le constater dans les dossiers artistiques des spectacles du corpus étudié ou dans les présentations de projets proposées par Artcena, l'idée de créateur/interprète finie par être préférée à l'assignation d'auteur seule. On l'observe aussi dans les statistiques de l'étude des dossiers artistiques, plus de la moitié des spectacles vus entre 2017 et 2020 sont créés par des artistes qui se nomment créateur et interprète, que ce soit en solo ou en groupe. Déjà en 2011, Émilie Salaméro et Nadine Haschar-Noé remarquent :

Contrairement aux autres formes de spectacles vivants, le processus de création encore dominant dans le cirque contemporain est celui de l'élaboration collective ou de l'artiste-créateur. En effet, dans ce secteur artistique, la hiérarchisation des rôles entre interprète et metteur en scène est encore faible, même si l'ENSAC a contribué à diffuser le rôle d'artiste-interprète de cirque, en faisant appel, pour ses formations, à des metteurs en scène consacrés issus de la danse ou du théâtre pour l'élaboration des spectacles de fin de promotion (Pencenat, 2002)³.

En 2020 et sur le corpus de spectacles étudié pour la thèse, on constate qu'il y a eu au moins autant de spectacle de créateur(s)-interprète(s) que de spectacle avec metteur en scène ou en piste. Cependant, on ne peut constater une franche hiérarchisation des rôles, dû à la spécificité des techniques de cirque. Marine Cordier l'explique en détaillant le cas d'une création du Cirque Zéphyr sous la direction de François Rouault :

Si le metteur en scène conserve la responsabilité des « choix décisifs » qui déterminent les contours de l'œuvre, manifestant par là son pouvoir de créateur, ces décisions demandent à être motivées aux yeux

¹ *Ibid.*, p. 108.

² Agathe Dumont, « Construire un réseau professionnel et artistique pour le cirque contemporain en Europe ? L'exemple de CircusNext, un projet de coopération », *op. cit.*, p. 118.

³ Émilie Salaméro, Nadine Haschar-Noé, « Fabriquer un artiste-créateur. Formes et effets des dispositifs de socialisation à la création dans les écoles professionnelles de cirque », in *Sociologie de l'Art*, L'Harmattan, OPuS 17, 2011, p. 81. Consulté le 22/10/2020 <https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2011-2-page-75.htm>.

des interprètes, et négociées avec eux afin qu'ils adaptent leurs performances acrobatiques au contexte esthétique. Ceux-ci ont ainsi la liberté d'amener leur propre matière, mais ils doivent parfois renoncer à certaines de leurs prérogatives techniques en cédant face à l'autorité du metteur en scène. [...] Ainsi bien qu'elle se fonde désormais sur une trame écrite au préalable, la production circassienne continue de s'appuyer principalement sur l'expérience pratique des artistes. À la différence d'une création théâtrale ou musicale, il ne s'agit pas d'interpréter un texte préexistant (pièce ou partition) conçu séparément par un auteur (dramaturge ou compositeur), mais d'élaborer collectivement une œuvre qui intègre des techniques acrobatiques diverses et des matériaux hétérogènes sur la base des éléments définis par le metteur en scène¹.

La position du metteur en scène créateur est donc largement dépendante des propositions artistiques des acrobates qui l'accompagnent. Marine Cordier continue son argumentation :

Si l'autorité et les initiatives restent bien concentrées dans la personne du metteur en scène, qui suscite les propositions et coordonne les actions, celui-ci, pas plus que le chef d'orchestre, ne peut être pensé comme un demiurge². L'existence de différents langages acrobatiques, l'hétérogénéité du matériau à traiter le place en position de pivot des interactions, plutôt qu'en surplomb : il n'a en général qu'une connaissance partielle des disciplines que les acrobates, eux, ont appris « par corps³ ». Son champ d'action de prescripteur s'en trouvant limité sur le plan des techniques, il propose plutôt une traduction des différentes propositions dans un « style » commun, utilisant sa maîtrise pratique de la scène pour opérer une synthèse des images et des prouesses qu'il juge les plus intéressantes, pour les mettre au service de l'ensemble⁴.

Cette position de pivot, de traducteur pour une mise en commun, de regard en surplomb, c'est la position qui est souvent attribuée au regard extérieur (présent dans 60% des spectacles vus). On constate que dans le domaine du cirque, le metteur en scène n'a pas le monopole de la création ni, donc, de l'auctorialité, comme c'est le cas au théâtre. Marine Cordier y trouve une explication :

Ce glissement sémantique renvoie pour partie à la divergence entre les registres acrobatiques et dramatiques, qui ont chacun leurs conventions et leurs contraintes, et que la fonction de "mise en piste" s'efforce de concilier.

Cette tension apparaît surtout révélatrice du souci partagé par les jeunes générations d'artistes de garder le contrôle sur leur activité créatrice et la forme finale de leur œuvre, en cherchant à limiter les

¹ Marine Cordier, « Le cirque contemporain entre rationalisation et quête d'autonomie », *op. cit.*, p. 45-46.

² P. François, « Production, convention et pouvoir : la construction du son dans les orchestres de musique ancienne », in *Sociologie du travail*, n° 44, 2002.

³ S. Faure, *Apprendre par corps. Socio-anthropologie des techniques de danse*, Paris : La Dispute, 2000.

⁴ Marine Cordier, « Le cirque contemporain entre rationalisation et quête d'autonomie », *op. cit.*, p. 46.

prérogatives du metteur en scène afin de promouvoir la reconnaissance de leur propre implication dans la conception du spectacle¹.

On constate d'une part que si le milieu du cirque s'est approprié le vocabulaire du théâtre pour se construire son propre langage, dans une volonté de légitimation, ce vocabulaire n'est pour autant pas si efficace – « mise en piste » par exemple – pour traduire la particularité de la création en cirque ; d'autre part les artistes en scène, conscients de leur part créatrice, sont largement impliqués dans ce processus de reconnaissance de leur activité artistique en tant que créateurs – d'où la popularité de l'appellation « créateur-interprète ». C'est pourquoi Marine Cordier conclut son article en mettant en exergue l'importance de la reconnaissance d'une nouvelle réalité de la création de spectacle vivant, la création partagée (ce que Serge Proust évoquait déjà dans son analyse d'artification des metteurs en scène) :

Si l'intervention d'un metteur en scène contribue à différencier voire hiérarchiser le travail de conception, les contraintes propres au matériau acrobatique, ainsi que les valeurs promues par les artistes, tendent à limiter la division du travail artistique au profit d'une reconnaissance du caractère collectif de la création, irréductible à un auteur².

La SACD, pour répondre à ces problématiques, distingue les œuvres de collaboration (les droits d'auteur sont partagés entre les coauteurs), les œuvres composites (l'œuvre composée d'œuvres préexistantes est la propriété de son auteur, sous réserve des droits des auteurs des œuvres intégrées), et les œuvres collectives (dont les droits d'auteur reviennent à celui/celle à l'initiative de l'œuvre et qui la diffuse, malgré la contribution d'autres auteurs³). L'œuvre de collaboration correspond donc ce que Marine Cordier appelle création partagée, et qui fait des artistes les co-auteurs de leurs œuvres.

On distingue donc bien au cirque une différence entre metteur en scène et auteur, permettant de lisser la hiérarchisation du travail induite par l'héritage de la position du metteur en scène de théâtre. On ne peut restreindre la question de l'auctorialité et de la reconnaissance légitime à la position du metteur en scène ou en piste, bien que le processus de légitimation du cirque soit passé par la mise en avant de la figure de metteur en piste sur le modèle du théâtre – la distinction entre metteur en scène et interprète a été largement diffusée aussi par le modèle proposé par le CNAC pour les spectacles de sorties des promotions de

¹ *Ibid.*, p. 52.

² *Ibid.*, p. 57.

³ La question des droits d'auteur pour des œuvres collectives est détaillée sur le site de la SACD, <https://www.sacd.fr/qui-b%C3%A9n%C3%A9ficie-du-droit-dauteur>.

l'école nationale supérieure (comme nous le verrons dans le chapitre suivant). Cependant, la position de créateur interprète semble bien plus refléter cette image de l'auteur de cirque, puisqu'elle combine dans l'appellation même la double dimension : à la fois en scène et à la fois créateur – une opposition héritée des modèles « légitimés » d'arts du spectacle. Marion Guyez résume la problématique en ces termes :

Si l'expression « artiste de cirque » désigne l'ensemble des personnes qui performent dans des disciplines du cirque, l'expression « auteur de cirque » tend plus spécifiquement à désigner toutes celles et tous ceux qui conçoivent les formes, qui portent et partagent la responsabilité de l'agencement ainsi que du contenu des spectacles créés, sur scène et autour d'elle. Les notions d'auteur·trice et d'auctorialité dans les formes circassiennes n'en restent pas moins troubles quand on sait que les artistes cumulent de multiples fonctions, que de nombreuses équipes sont fortement attachées au caractère collectif de leurs créations et que d'autres se sont construites contre cette fonction associée au théâtre, contre la littérarité et la dimension patrimoniale qu'elle sous-tend. Il est en outre très courant que celles et ceux qui sont à l'origine de la création d'un spectacle et qui en élaborent la conception soient les artistes en scène eux-mêmes. Interprètes de leurs propres formes, ils en sont les auteur·trice·s principaux et s'entourent de collaborateur·trice·s avec qui ils partagent une part de l'auctorialité de leurs créations¹.

II. *Dramaturgie et écriture, l'association de deux notions légitimantes.*

La relation de l'artiste de cirque au statut d'auteur n'est donc pas évidente puisqu'elle modifie les rapports de hiérarchisation jusque-là établis. En effet, comme le décrit Marion Guyez, l'artiste de cirque semble, de prime abord, éloigné de la conception de l'auteur :

La fonction d'auteur est si fortement attachée à la production d'œuvres intellectuelles ou à la part intellectuelle des créations, à leur conception plus qu'à leur confection, qu'elle peut sembler, au premier abord, très éloignée du quotidien cruellement physique, mécanique et technique du cirque. Pourtant, quelle que soit l'esthétique mobilisée, les artistes de cirque imaginent, pensent, produisent, conçoivent et mettent en œuvre des spectacles ; ils portent en cela une part de l'auctorialité de ces formes².

Si depuis le tournant du XX^e au XXI^e siècle, on peut dire que le processus d'artification du cirque a abouti, en revanche, la question de l'auctorialité de l'œuvre continue de susciter des questions de l'ordre de la légitimation de l'art mais aussi de l'artiste. En effet, la distinction entre cirque classique (dit traditionnel pour bien marquer son antériorité et son

¹ Marion Guyez, « De l'artiste à l'auteur : processus de légitimation du cirque comme art de création en France », in *Tangence*, n°121, 2019, p. 141–155. Consulté le 22/10/2020 : <https://doi.org/10.7202/1070456ar>, p. 141-142.

² *Ibid.*, p. 141.

classicisme vieillissant) et le Nouveau cirque (la nouveauté est le grand fer de lance de toute révolution artistique qui oppose les anciens aux nouveaux) permet à ce dernier de se légitimer face à un modèle rejeté de la « haute culture » car faisant parti du « populaire ». Le cirque contemporain hérite de cette opposition qui « se fonde sur deux conceptions de l'art, la création et le divertissement¹ », comme le rappelle Marion Guyez, qu'il tente de concilier. L'idée d'auteur de cirque se retrouve donc au cœur du débat² pour soutenir l'idée de création qui permet de légitimer le statut du cirque. Serait-ce là un besoin de légitimation de la part des artistes pour recevoir suffisamment d'aides de la part des institutions culturelles, et pour s'intégrer dans le réseau des salles de spectacles françaises ? En tout cas, cette question de vocabulaire ne se réduit pas à la question de l'auteur. Marion Guyez décrit bien cet élargissement du vocabulaire de cirque par emprunt aux autres arts :

Les artistes-athlètes que sont les acrobates — lancés dans une quête de légitimité pour leur art, et plus particulièrement pour un art cultivé, reconnu par les institutions — se sont appropriés le vocabulaire des arts savants et aujourd'hui dominants (le théâtre, la littérature, la musique, le cinéma). Le cirque "s'écrit", se "compose", se "chorégraphie", se "met en scène" ou "en piste", pense sa "dramaturgie", crée des "pièces", élabore des "partitions", des "synopsis", des "story-boards", etc. Les références artistiques des créateurs sont plus volontiers parmi les grands noms du théâtre, de la danse, des arts plastiques et de la performance [...] que du cirque, bien que l'imaginaire circassien continue à alimenter une part de la création. De plus en plus d'artistes ont le souci de constituer un « répertoire » d'œuvres circassiennes, avec et à la suite d'institutions telles que la SACD ou le Centre national des arts du cirque de Châlons-en-Champagne qui compte la reprise de répertoire au programme de son Diplôme national supérieur d'artiste de cirque³.

Pourquoi alors le terme d'auteur semble-t-il être le pivot de la légitimité des artistes et donc du cirque comme œuvre d'art ? Pour Marion Guyez, la réponse est claire :

¹ *Ibid.*, p. 143.

² Question effectivement d'actualité, puisque qu'une vidéo postée anonymement sur les réseaux le 6 Février 2021, « L'usage des œuvres », a largement rebattu les cartes du débat sur l'auctorialité. La vidéo met en parallèle des séquences filmées de spectacles de Yoann Bourgeois et des séquences de spectacles antérieurs d'autres artistes. La similitude des séquences soulève des questions de droits d'auteurs et de propriété intellectuelle. On peut retrouver les points de vue des intéressés publiés sur Artcena (<https://www.artcena.fr/actualites-de-la-creation/magazine/tendances/de-lusage-des-oeuvres>). Des réactions au sein de la profession sont également diffusées, comme celle de Territoires de Cirque (<https://territoiresdecirque.com/letters/communiqués-tdc/fevrier-2021>) ou celle de Gilles Cailleau (<https://www.attentionfragile.net/post/je-ne-sais-pas-vous-mais-moi-je-crois-que-si-j-avais-le-choix-je-ne-programmerais-pas-y-bourgeois>). D'autres médias nationaux, comme Libération (https://www.liberation.fr/culture/scenes/yoann-bourgeois-le-je-du-cirque-20210304_7ZSS5D3CRVB33CSQ6525LQJ2RA/) ou encore Télérama (<https://www.telerama.fr/sortir/le-circassien-yoann-bourgeois-accuse-de-plagiat-quand-la-verite-ne-tient-qua-un-fil...-6822159.php>) s'intéressent également au sujet.

³ Marion Guyez, « De l'artiste à l'auteur : processus de légitimation du cirque comme art de création en France », *op. cit.*, p. 144.

La reconnaissance des artistes de cirque comme auteurs et autrices contribue à la légitimation du cirque en tant qu'art de création. Elle témoigne du souci réel que les artistes ont de la composition des formes qu'ils produisent quelles que soient les esthétiques travaillées comme le rôle prescripteur du théâtre et du modèle littéraire. Identifier et reconnaître les spécificités de l'auctorialité protéiforme et partagée des créations circassiennes permet cependant d'affirmer l'intelligence du geste, celle du corps dans son ensemble, et participe à la variété des écritures scéniques et de leurs traces¹.

La composition devient donc l'enjeu de la légitimation du cirque. Qu'elle soit nommée écriture ou dramaturgie, l'idée de structuration d'une œuvre est valorisée et tend « à plus de cohérence et d'homogénéité, au détriment de l'hétérogénéité constitutive de l'identité du cirque qui est alors considérée comme un défaut² » selon la chercheuse et acrobate. Et c'est bien une structuration qui est attendue, bien plus qu'une forme d'écriture scripturale. Marion Guyez insiste sur cette relation paradoxale du cirque à l'écriture (au sens premier) : « bien que la présence de texte ne soit pas valorisée dans le "produit fini" qu'est un spectacle, l'écrit est un passage obligé en termes de production. "Projets" et "dossiers" fabriquent une écriture acrobatique institutionnalisée³ » pour expliquer le propos et sa structuration. Mais outre cette littérature légitimante qui encadre l'œuvre, elle relève également des initiatives qui participent à rendre la dimension auctoriale en cirque légitime :

La série « "Pistes" » [éditions L'Entretemps, collection Scénogrammes], spécifiquement consacrée aux « "écritures et compositions pour les arts du cirque" » [ou encore] Le chantier de recherche « "Notations et partitions" », de la Chaire Innovation Cirque et Marionnette (ICiMa) portée par le Centre national des arts du cirque de Châlons-en-Champagne et l'Institut international de la marionnette de Charleville-Mézières, permet en outre à des artistes et notateurs d'expérimenter des systèmes de notations spécifiques au cirque et d'assurer la diffusion de leurs travaux⁴. La notatrice et circassienne Katrin Wolf⁵ a ainsi adapté à différentes disciplines de cirque la notation Benesh élaborée pour le mouvement dansé⁶.

La légitimation de la position d'auteur et de la dimension d'auctorialité au cirque dépend donc de la mise en place d'un nouveau vocabulaire qui justifierait la création circassienne à travers un vocabulaire déjà reconnu ; mais elle dépend aussi de la reconnaissance de formes d'écritures propres au cirque pour pouvoir justifier de son

¹ *Ibid.*, p. 155.

² *Ibid.*, p. 147-148.

³ *Ibid.*, p. 151.

⁴ <https://icima.hypotheses.org/notations-et-partitions>.

⁵ Katrin Wolf, *Notation Benesh pour les arts du cirque. Carnets de recherche*, Châlons-en-Champagne, Éditions du Centre National des Arts du Cirque, 2016.

⁶ Marion Guyez, « De l'artiste à l'auteur : processus de légitimation du cirque comme art de création en France », *op. cit.*, p.153-154.

originalité. L'utilisation du terme « dramaturgie » permettrait alors d'identifier une forme d'écriture spécifique au cirque : une forme d'écriture immatérielle.

À travers cette recherche de justification d'un propos et de sa forme, on émet l'hypothèse que la dramaturgie serait le vocable commun des arts légitimes auprès des institutions (le champ de la danse a défini une dramaturgie du corps¹) ; son appropriation par le milieu du cirque lui permet alors de se positionner comme art majeur, tout en gardant sa part dite « populaire » en justifiant la spécificité de son écriture scénique et non académique (si l'on exclut l'académisme lié au dressage équestre qui préexistait aux premières formes de spectacle de cirque). Magali Sizorn précise que « l'usage de l'expression "art populaire" n'est en cela pas anodin : utilisée par des artistes reconnus dans le monde de l'art, elle vise à redonner une valeur à ce qui peut potentiellement être déconsidéré et à instaurer une distance avec les règles conditionnant le passage à l'art² ». Entre refus d'institutionnalisation et quête de légitimité, les questions de la dramaturgie et l'écriture au cirque permettent d'interroger sur le genre du cirque. L'utilisation de ce vocabulaire fait entrer le cirque dans le domaine de la culture légitime mais l'oblige à se questionner et à spécifier la particularité de son champ artistique qui prend en partie racines dans les arts forains, dans les « arts populaires ».

III. La dramaturgie comme outil institutionnel ?

La dramaturgie, si elle est comprise comme pratique dans la création et comme liant dans la réception des spectacles, est-elle aussi un outil institutionnel ? Est-ce le dernier témoin de l'ensemble de la réflexion sur les discours que produisent les artistes sur le cirque auprès des institutions ? Comment et pourquoi ce mot dramaturgie s'est-il propagé dans le milieu du cirque ? Le mot est-il d'abord apparu dans le vocabulaire des artistes ou celui des institutions ? On peut supposer que ce mot s'est développé dans le vocabulaire des artistes qui ont commencé à produire des discours sur leurs œuvres pour se légitimer. La pratique ne serait alors pas nouvelle, mais son énonciation comme démarche artistique permettrait de mettre en avant une réflexion sur la démarche de création. À titre d'exemple et de

¹ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, 2000.

² Magali Sizorn, « De « La course aux trapèzes » aux Arts Sauts » (p. 133-149), in Nathalie Heinich et Roberta Shapiro (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, op. cit., p. 149.

comparaison, Serge Proust détaille le cas des metteurs en scène de théâtre au milieu du XX^e siècle :

L'intellectualisation participe aussi à la constitution définitive du sens de l'« œuvre ». [...] Le poids de cette intellectualisation dans le processus d'artification explique pourquoi les principaux metteurs en scène sont aussitôt des producteurs de commentaires, de textes d'orientation théorique, et que leur maîtrise intellectuelle constitue un des critères discriminants les plus décisifs dans l'accès à la reconnaissance sociale¹.

Inspirés du processus de légitimation d'autres arts comme la danse, les artistes de cirque ont commencé à produire un discours sur leurs œuvres et les experts – presse (notons la création de la revue *Arts de la piste* en 1996), institutions culturelles, universitaires – se sont emparés de ces propositions terminologiques pour appuyer la mise en place d'un discours sur le cirque. Serge Proust note d'ailleurs que « La reconnaissance des experts enclenche le soutien étatique qui les fait accéder aux ressources publiques leur permettant de démontrer leurs capacités créatrices, d'assurer leur hégémonie et de faire apparaître la mise en scène comme une *œuvre*, résultat d'une *création*² ». Dans le cas du cirque, on notera cependant un soutien étatique dès 1974, sous l'impulsion de Valéry Giscard d'Estaing, au moment de la création des premières écoles de cirque. L'État a lancé le processus de reconnaissance en orientant les experts du côté des arts dits mineurs, et la reconnaissance des experts dans les années 1990 stimule le soutien étatique vers la création de ressources publiques (comme le label des Pôles nationaux cirque). Ces ressources publiques permettent de légitimer l'activité artistique et faire apparaître le cirque comme œuvre grâce aux subventions et aux labels proposés par les différentes institutions. Magali Sizorn explique comment le cirque traverse ce processus de légitimation à la fin du XX^e siècle :

L'élite intellectuelle qui avait apprécié le cirque [au début du XX^e siècle] va progressivement le déconsidérer, ou l'apprécier autrement, notamment pour son imagerie. [...] Il ne s'agit alors pas tant d'une désartification que d'un glissement opéré dans une hiérarchisation des goûts et des pratiques, opposant le savant au populaire, l'innovation artistique à un spectacle ritualisé de la virtuosité.

C'est dans ce contexte que s'amorce un mouvement de transformation de cirque, lequel repose sur une revendication : que le cirque soit considéré comme un art. Cette revendication n'a vraisemblablement jamais été si explicitement formulée, quand bien même des indicateurs d'artification du cirque, des numéros présentés et de leurs acteurs sont repérables dès son apparition et tout au long du XXI^e siècle.

¹ Serge Proust, « Les metteurs en scène de théâtre, entre réussite sociale et remise en cause ontologique », *op. cit.*, p. 102-103.

² *Ibid.*, p. 105.

Deux éléments concomitants sont fondamentaux : l'ouverture d'écoles et l'émergence d'un « nouveau » cirque¹.

C'est donc bien ce processus de légitimation à travers la mise en place d'institutions qui s'instaure au tournant du XXI^e siècle. Cependant on notera que si l'État s'intéresse à revaloriser le patrimoine culturel du cirque dès 1974 (politique culturelle qui prendra de l'ampleur sous le mandat de Jack Lang à partir de 1980), cet intérêt naît des mouvements des artistes de cirque, venant de la tradition comme du Nouveau cirque. Dès 1968, des artistes comme Jules Cordière (avec son *Palais des merveilles* présenté à Avignon en 1968) ou le Cirque Bonjour en 1971 revendiquent le statut d'art pour le cirque, et c'est ce phénomène populaire auprès des artistes qui est repris par les institutions. Aussi, les nouvelles institutions et médias mis en place par l'État s'appuient sur les nouveaux discours émanant des artistes pour valoriser un nouveau vocabulaire : mise en piste, auteur de cirque, dramaturgie, etc. L'utilisation du mot dramaturgie dans le milieu du cirque n'est donc pas le fait des institutions : la première génération des artistes du Nouveau cirque venant en grande partie du théâtre, l'importation du vocabulaire semble logique. Mais sa propagation et son importance dans les discours ou dans les critères de reconnaissance se sont largement répandues à travers la reprise du vocabulaire par les experts. Cependant la notion reste suffisamment floue pour qu'on la considère plus comme un élément de langage de la part des institutions : si les artistes l'utilisent pour signifier un processus de création et « une conscience et une attention au choix² », selon l'expression de Marion Guyez, en revanche il semblerait que de la part des autres cercles de reconnaissance qui constituent le processus de légitimation (les amateurs de l'art, les experts, et le public en général), la dramaturgie soit comprise dans une perspective de réception, comme un fil rouge qui permettrait la réception. L'attente d'une dramaturgie par les programmeurs, c'est donc bien l'attente d'une cohésion qui permette la lecture du propos du spectacle, ou du moins qui permette la compréhension des codes du spectacle. La dramaturgie semble alors être pour les institutions la promesse d'une accessibilité du spectacle malgré la qualification de contemporanéité du cirque qui fait émerger le soupçon de l'incompréhension (l'art contemporain ayant la réputation de ne satisfaire que le public connaisseur). Le paradoxe étant que la dramaturgie suscite elle-même beaucoup d'incompréhension. Alors si la dramaturgie semble être un outil des artistes pour expliquer leurs œuvres et leurs démarches, elle s'est développée dans le discours des institutions comme nécessaire pour conférer au

¹ Magali Sizorn, « De "La course aux trapèzes" aux Arts Sauts », *op. cit.*, p. 139.

² Marion Guyez, « Poétique de l'acrobatie », *op. cit.*, p. 115.

cirque le statut d'art légitime, c'est-à-dire un art qui serait à la fois intellectuel et accessible, avec une littérature produite par des experts et un soutien de l'État pour valoriser sa diffusion. L'utilisation du mot dramaturgie dans et par chacun des cercles (des artistes, des amateurs et des experts) participe donc à la légitimation du cirque.

Conclusion des discours sur le cirque.

Les artistes, répondant aux attentes institutionnelles du renouveau du cirque, s'attachent donc à employer des mots qui justifieraient leur pratique artistique. La question autour de l'auctorialité notamment est très présente : passer par les termes « auteur » et « écriture » permettrait de justifier l'image du cirque comme faisant partie de la « haute culture » (en comparaison avec la « culture basse », c'est-à-dire la culture populaire, les arts de la rue, les arts marginaux, sans académisme). L'utilisation du terme dramaturgie semble occuper la fonction d'un élément de langage, puisqu'elle est majoritairement utilisée dans les discours à destination des structures culturelles. L'étude des paroles d'artistes a montré que, au sein de notre corpus, les mots « écriture » et « dramaturgie » sont souvent confondus dans leur utilisation. La dramaturgie est comprise comme boîte à outils, pensée en action, ou encore méthodologie pour la création du spectacle. Elle se situe dans la conscience et les choix faits, mettant en lien les signes au plateau et les symboles produits, à travers les différents outils du cirque. Cette compréhension du mot vient de la perspective de la création, alors que la dramaturgie peut également être comprise du côté de la réception. Elle travaille à différents niveaux. Mais que les artistes parlent de dramaturgie, de mise en scène ou d'écriture, le geste de création demeure celui de la mise en exergue, la monstration d'une attitude. En effet, le terme d'écriture est compris dans la perspective de langage physique. La métaphore de l'écriture permet de dire ce qui n'a pas de mots.

Cependant, si les artistes ont tendance à utiliser « dramaturgie » et « écriture » en des termes synonymes, les théoriciens marquent une distinction entre les deux : « la dramaturgie serait alors penser les signes » et écrire serait « transmettre des signes choisis qui permettent de traduire et de partager sa pensée, son émotion, sa vibration¹ », pour reprendre les mots de Laurent Ancion. Pour lui, l'artiste crée son langage, son vocabulaire, mais le dramaturge met une ponctuation à ses phrases pour donner un souffle et du sens. L'écriture, nous l'avons dit, serait le fil d'Ariane des signes physiques produits, et la dramaturgie l'interaction de tous ces signes.

L'importance de la dramaturgie et celle du statut d'auteur sont en réalité les signes d'un processus qui vise à légitimer une production artistique et à faire reconnaître le cirque au

¹ Laurent Ancion, « Parler de corps à corps », in *Cirque en Capitale* n°7, *op. cit.*, p. 12-13.

rang d'art pour la culture institutionnelle. Ces éléments de langage obligent les artistes à réfléchir autrement sur leur production artistique, à avoir un discours préparé et à être originaux absolument, tout en ayant une identité reconnaissable dans ses œuvres.

L'écart de compréhension du mot qui existe entre les différents acteurs du secteur culturel du cirque contemporain marque combien la question de la dramaturgie est une question de discours : les artistes l'utilisent pour parler de création, les chercheurs l'élaborent pour théoriser le cirque et les institutions le valorisent du point de vue de la réception. Entre élément de langage légitimant sur les symboles produits et pratique artistique visant à élaborer les outils propres au cirque, l'utilisation du mot dramaturgie vient donc questionner ce qu'est le cirque, tant du point de vue des discours que du point de vue de la pratique.

PARTIE III. Le cirque contemporain français : quelles pratiques mises en avant ?

La partie qui suit (III) aura pour enjeu de comprendre les pratiques scéniques actuelles dans le milieu du cirque contemporain en France, au regard des formes valorisées par les institutions et au regard de la programmation de spectacles sur laquelle nous nous sommes appuyée pour cette thèse.

Cependant, la diversité des propositions artistiques (que nous avons pu découvrir à travers l'étude des textes de la partie I) rend-elle possibles une classification et un repérage de formes parmi toutes ces pratiques ? Si on a pu observer une certaine standardisation dans les discours, peut-on également en voir une dans les pratiques ? On utilise ici le terme « pratique » pour désigner les activités artistiques qui mettent en action les techniques de cirque. Y a-t-il des formes (c'est-à-dire un ensemble de traits caractéristiques) et des tendances (soit des orientations communes) repérables dans la création contemporaine de cirque en France ? Existe-t-il une relation entre les institutions qui soutiennent le développement du cirque contemporain français et les formes produites par les artistes ? Comment les artistes de cirque se légitiment-ils auprès des institutions ? À travers quelles pratiques, quelles formes de spectacle ?

Pour répondre à ces questions, nous nous sommes attachée dans le premier chapitre de cette partie (Chapitre 5. Place des institutions dans la composition des formes de cirque contemporain français ?) à examiner trois corpus de spectacles produits ou soutenus par trois institutions différentes : l'une forme les artistes (l'école supérieure du CNAC), la seconde aide à l'émergence de jeunes compagnies (CircusNext), et la troisième aide à la diffusion de projets de création (Artcena et ses temps de présentation de projets). À travers cet ensemble d'études, nous pourrons voir s'il existe une relation entre les formes produites et les institutions culturelles, toutes différentes soient-elles.

Dans le chapitre qui suit (Chapitre 6. Tentatives de définitions des formes du cirque dit « contemporain ») nous tenterons de construire une typologie des spectacles du corpus, afin de vérifier si les pratiques repérées chez les institutions ont une résonance et une réalité dans la programmation des spectacles auxquels nous avons assisté dans le cadre de cette thèse.

Chapitre 5. Place des institutions dans la composition des formes de cirque contemporain français ?

Examinons donc les formes que prennent les créations de cirque contemporain, au regard du rôle tenu par les institutions dans la valorisation et la reconnaissance des formes du cirque. Dans ce chapitre nous ferons trois études de cas pour étudier les formes valorisées par différentes institutions culturelles dédiées au cirque : l'école nationale supérieure du CNAC, CircusNext et Artcena. L'idée est d'évaluer l'influence de ces institutions et l'empreinte qu'elles pourraient laisser sur les discours et sur les modes dans la création contemporaine. Nous nous pencherons donc sur les vidéos des spectacles de sortie des promotions de l'école du CNAC pour étudier l'évolution des pratiques de création mises en avant (1). Puis nous comparerons les différents profils des lauréats du dispositif CircusNext, pour faire émerger des critères économiques et artistiques valorisés (2. I.). Ensuite, dans cette même partie (2. II.), nous examinerons le dispositif d'Artcena appelés « Présentations de projets », afin de faire un parallèle entre les deux dispositifs. Enfin, nous questionnerons le poids de ces institutions sur les formes artistiques majoritaires dans la création contemporaine de cirque en France (3), au regard des résultats de ce chapitre.

1. L'image du cirque légitime : étude de cas de l'école du CNAC

Le Centre national des arts du cirque, créé en 1985, présente, depuis la sortie de la première promotion de son école supérieure, des spectacles qui signent la fin du cursus des étudiants. Première école de cirque à avoir délivré un diplôme d'État en France, cette école nationale supérieure des arts du cirque (ENSAC) du CNAC a officialisé la voie des écoles de cirque professionnelles. Les premières écoles sont créées en 1974. L'école Fratellini et l'école au Carré d'Alexis Grüss et Sylvia Monfort proposent de faire du cirque un enseignement pour tous, c'est-à-dire plus seulement pour les enfants issus des familles de cirque. Pour former les futurs artistes de cirque, la formation à l'ENSAC se fait à ce moment-là en quatre ans. Les élèves y accèdent après un concours d'entrée durant lequel les qualités physiques, artistiques et techniques sont évaluées. Les élèves sont donc admis dans cette formation en ayant déjà des bases techniques pour la discipline dans laquelle ils se spécialisent. L'école dresse une liste de l'ensemble des disciplines qui sont enseignées par l'équipe pédagogique¹ et précise dans un document à l'attention des futurs candidats au concours d'entrée que « Le CNAC prend position pour atténuer le dogmatisme d'une vérité technique, artistique ou pédagogique en partageant l'enseignement d'une discipline spécifique entre différents enseignants et intervenants² ». Certaines spécialités, comme le jonglage, y font l'objet d'interventions ponctuelles, n'étant pas des disciplines enseignées par les membres permanents de l'équipe pédagogique.

À la fin de la troisième année de formation, une cellule d'insertion professionnelle est mise en place pour « favoriser l'employabilité de ses étudiants sortants³ », selon les termes de l'école. Un intervenant extérieur, artiste de cirque, de théâtre ou de danse, est invité à mettre en piste le spectacle de sortie de la promotion. Cette personne a un cahier des charges à respecter, avec notamment celles de créer un spectacle sur une scène circulaire et de montrer toutes les spécialités des élèves de la promotion. Les élèves sont mis en avant dans leurs qualités respectives et chaque promotion contribue alors à l'image de la future génération d'artistes de cirque. Notons que sur le marché du cirque (tel qu'on a pu le décrire en introduction, voir p. 17), un diplôme d'État d'une école supérieure de cirque comme

¹ https://cnac.fr/article/190_Disciplines-de-cirque.

² https://cnac.fr/media/documents/2020_ENSAC_Prerequis_Admission_Concours.pdf.

³ https://cnac.fr/article/381_La-cellule-d-insertion-professionnelle---CIP.

l'ENSAC se veut être un gage de qualité technique voire artistique de l'artiste¹. Les promotions de l'ENSAC seraient donc considérées comme le creuset de la nouvelle génération mais aussi des nouveautés artistiques, si l'on en croit la proportion d'anciens élèves présents sur des concours de cirque contemporain comme CircusNext. Parmi les compagnies sélectionnées par ce label, 23% sont portées par au moins un ancien élève de l'école du CNAC. Il nous paraît ainsi pertinent de se pencher sur les vidéos des spectacles de sortie de chacune des promotions de cette école pour analyser les composantes de chaque spectacle.

L'objectif de ce chapitre est d'identifier l'empreinte institutionnelle du CNAC sur la production du cirque légitime. Le CNAC marque-t-il les pratiques de cirque au-delà de la formation proposée à ses étudiants de l'ENSAC ? Puisqu'il s'agit tout de même du Centre national, ne peut-on pas supposer qu'il véhicule d'image du cirque légitime, c'est-à-dire conforme aux attentes des institutions culturelles ? Après tout, le CNAC a aussi été créé initialement avec la volonté de promouvoir un Cirque National, valorisant ainsi une certaine image du cirque (voir introduction, p. 10). La méthode de cette étude passera donc par l'identification des changements artistiques et éléments récurrents qui apparaissent tout au long des 30 teasers ou résumés de captation des spectacles de fin d'année. À travers ces analyses de spectacles via des vidéos (disponibles sur le site du CNAC²), nous étudierons les éléments des 30 vidéos afin d'établir si un modèle se dégage, et si l'on peut identifier des mouvements artistiques à travers une lecture chronologique de ces extraits de spectacles. On ne peut ignorer ce que cette étude se fait sous le prisme de captations vidéo, et que la manière de filmer comme le montage offrent un regard biaisé sur ces spectacles. Notre parcours de spectatrice nous ayant permis d'en voir seulement 3 sur les 31 promotions (*Tout est perdu sauf le bonheur* [2007], *Avec vue sur la piste* [2015] et *Atelier29* [2018]), nous sommes obligés de nous en remettre au regard de la caméra, mais nous prendrons le temps de le questionner.

Différentes questions sont à aborder dans cette étude. Tout d'abord on se demande s'il y a des éléments constants à travers toutes les vidéos des spectacles qui permettent d'identifier le spectacle comme du cirque. Ces éléments seraient soit des caractéristiques de l'exercice de

¹ Le CNAC se présente ainsi sur la page de présentation de son site : « Par la formation d'excellence qu'il dispense, il a pour ambition d'être à la pointe de l'innovation pédagogique, artistique et technique ». https://cnac.fr/article/105_Le-CNAC---Centre-national-des-arts-du-cirque.

² https://cnac.tv/_spectacle-de-fin-d%E2%80%99etudes/_/_/

mettre en piste un spectacle de fin d'études, soit des caractéristiques propres au spectacle de cirque. Le CNAC et son école sont nés de l'implication de l'État dans la relance du cirque, et sont depuis traversés par les différents courants que le cirque a vu naître. On peut se demander si, à travers les vidéos disponibles, on peut identifier des mouvements artistiques tout au long de l'enchaînement chronologique des spectacles, et si ces mouvements artistiques suivent l'évolution du cirque nouveau et du cirque contemporain. Cependant il faudra mettre en question et examiner l'idée que l'école du CNAC veut représenter la quintessence du mouvement artistique du moment.

L'étude s'est faite en plusieurs temps et avec différents matériaux : visualisation des teasers de toutes les promotions depuis 1989 (à l'exception de la 14^e promotion dont les informations sont manquantes sur le site du CNAC), récupération des dossiers de spectacle (depuis la 20^e promotion), comparaison des 30 vidéos – ce qu'elles contiennent mais aussi comment elles présentent le cirque –, et comparaison des dossiers de spectacles.

I. Les éléments de la composition des spectacles.

Les éléments récurrents

Parmi les éléments récurrents, c'est-à-dire présents dans la majorité des vidéos résumant les spectacles de sortie de l'ENSAC sur l'ensemble des promotions, on retrouve la musique *live*. En effet, sur les 30 vidéos, 17 d'entre elles montrent, grâce au montage, la présence d'élèves musiciens, pour un numéro ou pour l'ensemble du spectacle, et ceci sans compter les chants collectifs ou solo. Ces éléments sont présents dans les vidéos des promotions 1, 2, 3, 6, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 23, 24, 27, 28, 30 et 31. La pratique de la musique *live* est donc présente dès les premières promotions, mais on peut observer une récurrence prononcée au fil du temps.

Ensuite, parmi les disciplines de cirque les plus visibles dans les vidéos des spectacles, on a pu constater au premier abord la forte présence de la bascule, du trapèze, et de la corde. Ce rapide constat nous a poussée à observer avec plus de précision la composition disciplinaire de chaque spectacle de promotion.

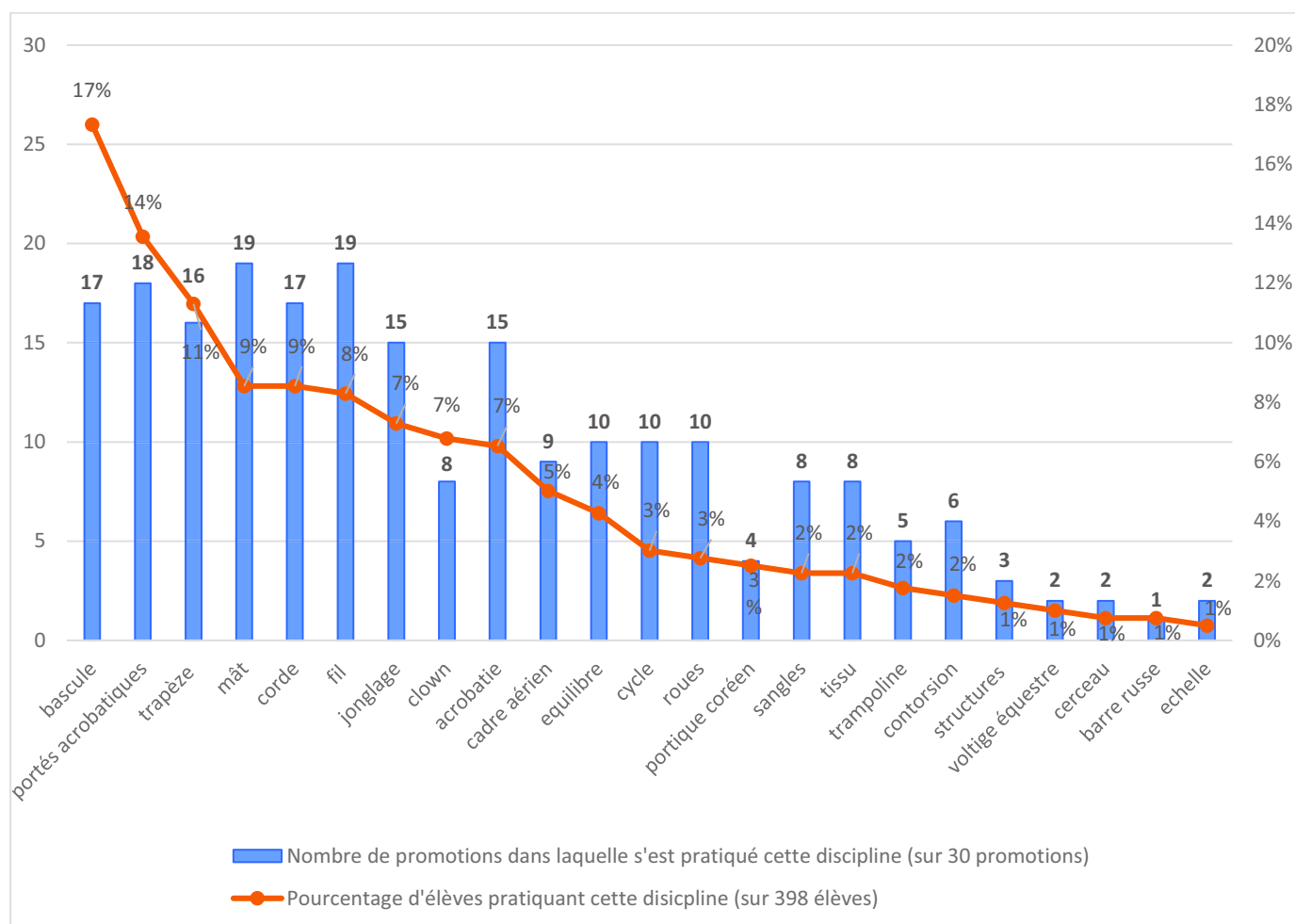


Tableau 12. Nombre de promotions et pourcentage d'élèves pratiquant les différentes disciplines de cirque.

Ainsi, on a pu vérifier quelles disciplines étaient les plus pratiquées à l'ENSAC, en termes de nombre d'élèves toutes promotions confondues, mais aussi en termes de nombre de promotions. La bascule (que l'on a associée à la balançoire russe en tant que discipline de propulsion) est la discipline la plus pratiquée puisque 17% des élèves depuis 1989 l'ont présentée en spectacle de fin d'études. Cependant, il faut rappeler que ce chiffre est dû à la nécessité d'être en groupe pour pratiquer cette discipline. Si elle était principalement pratiquée à deux ou quatre dans les premières et dernières promotions, la 7^e promotion et son spectacle *Le Cri du Caméléon* a inauguré les grands collectifs de ces disciplines de projection, comme on peut le voir sur le Tableau 13. (Nombres d'élèves dans les collectifs des disciplines de projection dans chaque promotion.) qui suit.

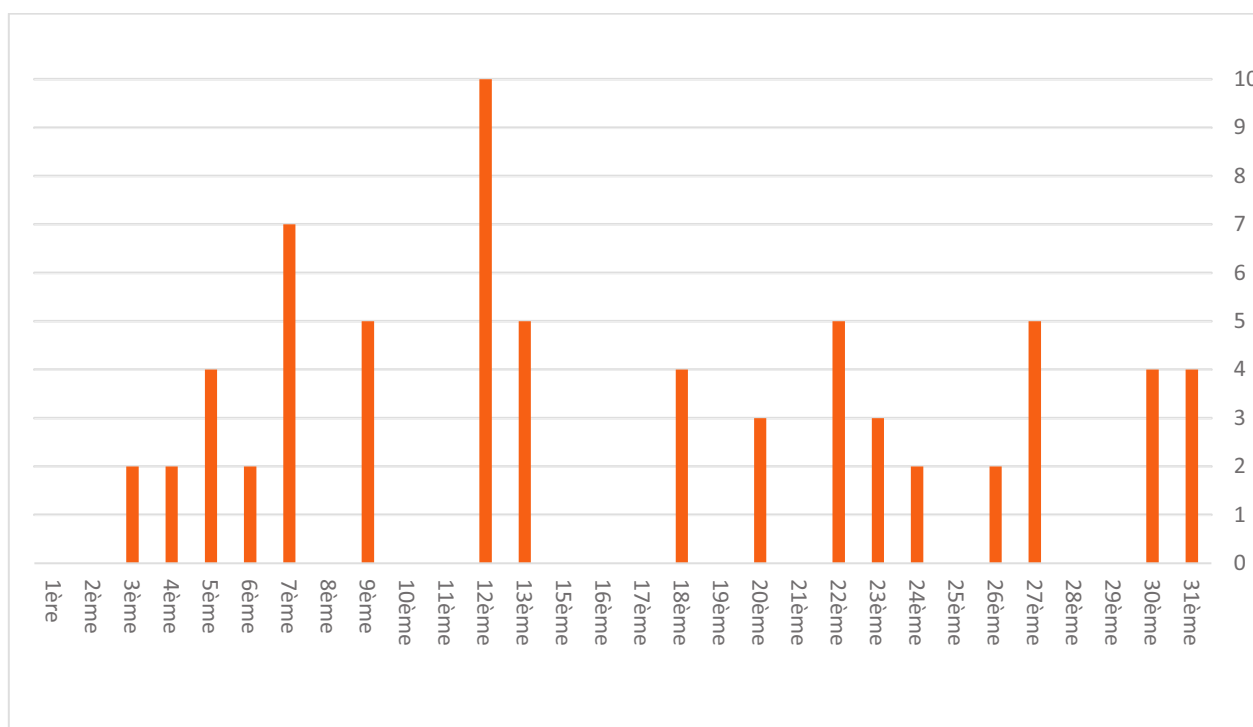


Tableau 13. Nombres d'élèves dans les collectifs des disciplines de projection dans chaque promotion.

Ces disciplines, pourtant parmi les plus traumatisantes d'un point de vue médical¹, ont été pratiquées dans 17 des 30 promotions pour lesquelles nous avons pu recueillir ces informations. D'autres disciplines ont été pratiquées dans plus de promotions : la catégorie disciplinaire du fil (regroupant funambulisme, fil souple, fil de fer, corde raide) est présente dans 19 des 30 promotions, tout comme le mât (mât chinois ainsi que mât indien et mât pendulaire). Cependant, chacune des disciplines n'est pratiquée que par une trentaine d'élèves toutes promotions confondues, soit moitié moins que ceux qui pratiquent la bascule et la balançoire russe. Si l'on considère ces deux disciplines – le fil et le mât – comme des disciplines individuelles, alors ce chiffre reste cohérent : il y a presque autant de promotions où les élèves pratiquent ces trois disciplines, mais deux fois plus d'élèves pratiquant les disciplines de propulsion à cause de la nécessité d'une pratique en groupe. L'autre discipline qui se pratique en groupe fortement représentée au sein de toutes les promotions (14% des élèves, répartis dans 18 promotions), est celle des portés acrobatiques (c'est-à-dire main à main, banquine, jeux icariens). On note également la pratique fréquente du trapèze (fixe, ballant, volant, Washington), qui selon les spécialités se pratique seul ou à plusieurs, justifiant ainsi sa popularité auprès des élèves (11%) bien qu'elle n'apparaisse que dans 16 des 30

¹ Isabelle Lavalée-Bourget, Luc Lapointe, Patrice Aubertin et Richard Fleet, « Les problèmes de santé dans les arts du cirque, une revue de la littérature », in *Médecine et cirque*, Philippe Goudard et Denys Barrault (dir.), Paris : Sauramps Médical, 2020, p. 149-166.

promotions. Il est également intéressant d'observer le cas de la corde (lisse, ballante, volante) que pratiquent une trentaine d'élèves, comme le fil et le mât, dont la pratique se concentre dans 17 promotions. Enfin, on constate que le jonglage et l'acrobatie au sol sont des disciplines pratiquées dans la moitié des promotions (15), par 7% des élèves toutes promotions confondues. Le reste des disciplines pratiquées est détaillé dans le Tableau 12, et nous commenterons plus tard les disciplines pratiquées dans moins de 15 promotions sur les 30 étudiées, selon leur apparition ou leur disparition à travers l'évolution historique de la composition des promotions.

Les éléments divergents

À travers ces vidéos, on note aussi des différences artistiques majeures dans la composition de ces spectacles de sortie : on passe de la tradition d'une composition de numéros à une composition qui s'appuie sur une cohérence scénographique, chorégraphique, chromatique, et/ou de sens. Nous détaillerons ce changement dans l'étude de l'évolution historique. Le groupe d'élèves se présente de plus en plus comme une entité collective, plutôt que comme une juxtaposition d'individus. À ce titre, le *Cri du caméléon*, spectacle de sortie de la 7^e promotion, représente une date clef dans l'histoire des arts du cirque, en actant cette rupture artistique.

Les disciplines

On note que si le nombre d'élèves des promotions varie peu au cours de son histoire (entre 8 et 18 élèves, soit une moyenne de 13 élèves par promotion), en revanche, les premières promotions présentaient des élèves avec plusieurs disciplines spécialisées. On passe donc d'artistes pluridisciplinaires à des artistes monodisciplinaires si l'on en croit les fiches de distribution apparaissant à la fin des teasers. Le nombre de disciplines pratiquées au sein de chaque promotion varie entre 5 et 11 sur les 30 promotions, sans que cette variation ne constitue une courbe d'évolution interprétable, comme le montre le Tableau 14.

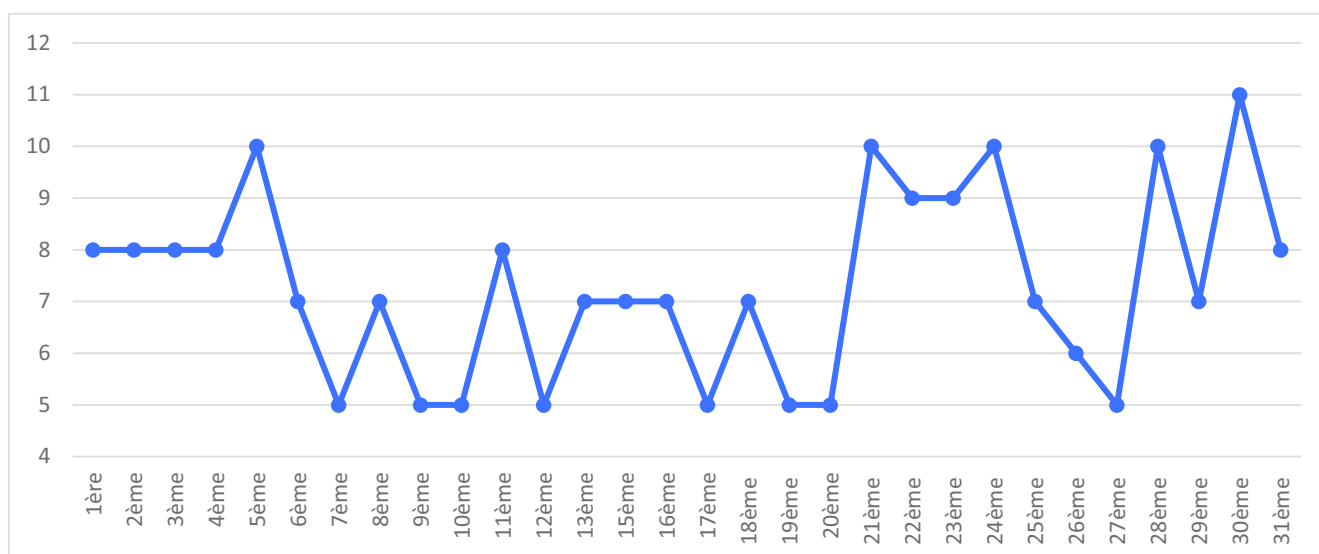


Tableau 14. Évolution historique du nombre de disciplines pratiquées par promotion.

Nous avons vu apparaître ou disparaître certaines disciplines au fil du temps, parmi les spécialisations des élèves. À titre d'exemple, nous avons comparé la pratique du jonglage, du clown, du mât (chinois, pendulaire ou indien) et du trapèze (sous toutes ses formes) dans le Tableau 15.

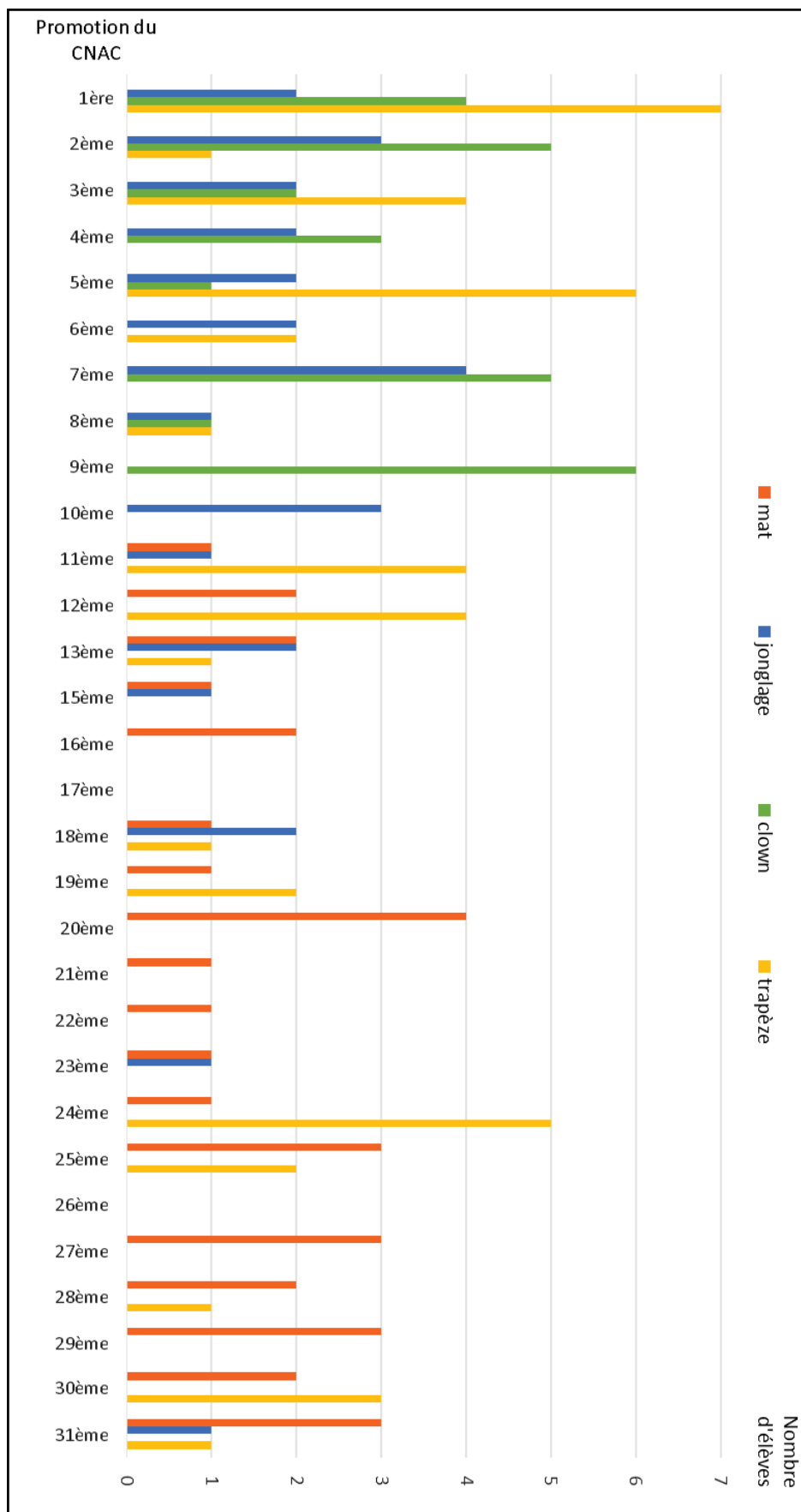


Tableau 15. Évolution chronologique des pratiques du mât, du jonglage, du clown et du trapèze en nombre d'élèves par promotion.

On constate que la pratique du trapèze, si elle reste présente régulièrement au cours de l'histoire des promotions, est tout de même pratiquée par de moins en moins d'élèves par rapport aux premières promotions. De la même manière, le jonglage reste présent mais est moins régulièrement pratiqué comme spécialité au fur et à mesure des années. Le clown, qui a eu beaucoup de popularité au sein des premières promotions, n'a plus été choisi comme discipline principale depuis la sortie de la 9^e promotion de l'ENSAC où la moitié des élèves sont nommés clowns dans le générique du teaser. Cependant, cela ne signifie pas que la pratique ait disparu de l'école, puisque certains élèves, s'ils ne sont pas nommés clowns, sont tout de même identifiables comme des clowns. On peut le voir dans la vidéo teaser du spectacle de la 18^e promotion, *Tout est perdu sauf le bonheur* : un des élèves porte un faux nez (comme l'Auguste ou les personnages de la commedia dell'arte) et fait rire le public avec sa démonstration sur « la passion du risque ». Une spécialisation donc qui semble avoir perdu de popularité à l'ENSAC, mais on ne peut pour autant étendre la démonstration à l'ensemble de la pratique de cette discipline. À l'inverse, on constate que la discipline du mât ne se pratique parmi les élèves qu'à partir de la 11^e promotion. Pourtant il s'agit là d'une pratique dont les traces les plus anciennes de représentations remontent à la dynastie Han, qui débute en 206 av. J.-C. La popularité de cette discipline à l'école du CNAC se constate dans le pourcentage des élèves spécialistes (10% des élèves de toutes les promotions confondues), alors qu'elle ne se pratique pas en collectif et que sa spécialisation n'apparaît qu'à partir de la 11^e promotion. Le mât chinois est la spécialité la plus récurrente, présente dans 19 des 30 promotions étudiées, et depuis 2014 (sortie de la 25^e promotion), on compte deux ou trois spécialistes par promotion.

Pour résumer les évolutions des pratiques disciplinaires des élèves de l'ENSAC : la bascule, les portés acrobatiques, le trapèze, la corde, le fil, l'acrobatie, et même le cadre aérien, les cycles et l'équilibre (qui ont une présence plus sporadique) sont des disciplines régulièrement pratiquées tout au long des 30 dernières années, tandis que d'autres apparaissent (le mât, les roues, le portique coréen, les sangles, le tissu) et que certaines ne font plus l'objet de spécialisation (le clown, la voltige équestre, la barre russe, l'échelle). Mais il y a aussi les disciplines qui réapparaissent ponctuellement, comme le trampoline, la contorsion, le cerceau, le jonglage et les agrès spécifiquement construits pour le spectacle et également utilisés pour de la scénographie. Il y a donc bien des modes de disciplines, au sens d'engouement passager, qui mettent en évidence une pratique fluctuante de certaines disciplines selon les générations. Sont-ce des modes d'élèves ou seulement le résultat de la

composition de l'équipe pédagogique ? Ces fluctuations sont-elles dues à la popularité des agrès ou aux directives de l'école autour de l'enseignement de certaines spécialités ?

Les costumes

Parmi les différences artistiques majeures, on note aussi l'évolution des costumes des spectacles de sortie de ces promotions de l'école du CNAC. Encore une fois, *Le Cri du caméléon* fait office de marqueur dans le changement opéré sur les costumes : à partir de ce spectacle, on passe du costume de cirque – jusqu'alors principalement construit sur le modèle du justaucorps et des collants de gym – au vêtement du quotidien. Les costumes du spectacle *Empreinte du futur* de la 5^e promotion tendent déjà vers une unité de l'ordre chromatique, en se détachant des codes vestimentaires qui collaient aux promotions précédentes (justaucorps, couleurs criardes, torsos nus, pas d'unité). Cependant, le spectacle de la 7^e promotion mis en scène par Josef Nadj fait événement, notamment en présentant des élèves (tous masculins) en costumes de ville gris (des vestes et des pantalons), les cheveux coupés court. Tout à coup, apparaît l'unité, tant dans les couleurs et les costumes que dans les chorégraphies collectives et la scénographie. Tous ces éléments visent à construire une image. Ce spectacle donne le *la* aux générations suivantes, qui garderont ce vêtement du quotidien, fait de couleurs ternes et de tissus amples et souples. Jean-Michel Guy l'explique dans un dossier du magazine *Arts de la piste* consacré aux costumes de cirque :

Le recours [est] si fréquent, aussi bien en « classique » qu'en « contemporain », à des costumes conventionnels, tellement familiers qu'on ne leur prête plus la moindre attention (intention), afin que le geste seul porte, si l'on peut dire, tout l'effet. Les collants pailletés du cirque traditionnel ne disent plus rien du temps qui les a vu naître, mais ce défaut d'actualité est paradoxalement tout à leur avantage. Il en va de même des uniformes du cirque contemporain. Se présenter en imperméable ou en t-shirt, c'est aussi chercher à abolir le temps, dans ce cas par excès de « contemporanéité ¹ ».

Ainsi, si l'on suit le raisonnement de l'auteur, on est passé d'un paradigme de costume à un autre, pour mettre en valeur la même chose – le geste – à travers les codes de son temps. Cependant, on constate au travers des générations d'élèves que des éléments de costume sont marqueurs de sens qui créent des effets de situations ou de thématiques. On pense aux costumes de la bête et du dompteur chez les jongleurs de la première promotion, et aux costumes de vieillards qui lancent le spectacle de la 2^e promotion ; on pense aussi au

¹ Jean-Michel Guy, « effets, de la spécificité des costumes de cirque », *Arts de la piste*, Juillet 2002, p.14-15.

justaucorps couleur chair accentuant de façon botticellienne les formes de la fildefériste de la 6^e promotion ; on relève également les cirés de la 10^e promotion, les éléments épars (peaux de bête, jupes kilt, couronnes, capes lourdes, etc.) du collectif de bascule de la 12^e promotion, et la perruque violette qui apparaît dans le spectacle de la 25^e promotion. On constate qu'avec l'arrivée de la représentation du quotidien à travers les costumes, on voit également l'arrivée d'objets incongrus, non par leur étrangeté mais par leur incompatibilité avec le moment. Ces objets incongrus sont autant des objets que des accessoires de costumes, comme les masques de catch que portent certains élèves de la 31^e promotion pour leur spectacle ou encore les masques de loup et oreilles de lapin de la 16^e promotion. Si les costumes tendent à l'extrême familiarité avec le public, les éléments de surprise (objets incongrus comme les performances elles-mêmes) n'en ressortent que d'autant plus par effet de contraste.

Les mises en piste

Il existe une autre différence notable : les metteurs et metteuses en piste viennent chacun d'arts différents, et ces diversités se font sentir dans les vidéos des spectacles. Avec les chorégraphes, on retrouve souvent des structures scénographiques géométriques, qui forment une image très graphique mais aussi abstraite de l'espace. On pense à la structure en bois faite de différents étages alambiqués pour le spectacle de la 8^e promotion mis en piste par François Verret. On pense également aux multiples structures, posées comme des objets, faites de lattes de bois pour le spectacle de la 11^e promotion mis en piste par Héra Fattoumi et Eric Lamoureux. On note aussi les cycles transformés par Philippe Découflé pour le spectacle de la 13^e promotion ; ou encore la structure carrée suspendue qui porte plusieurs agrès, imaginée par Fatou Traoré pour sa mise en piste de la 19^e promotion. Ces structures et objets scénographiques sont utilisés de manière très abstraite.

En revanche, chez ceux issus du théâtre, la scénographie sert plutôt à signifier un espace de manière explicite. Parmi ceux qui ont une scénographie marquée par un univers précis avec des structures ou des décors, on retrouve Jacques Rebotier, qui entraîne la 10^e promotion vers un imaginaire de la mer ; George Lavaudant, qui plonge la 20^e promotion dans le monde du cinéma avec ses portes de lumières ; Arpad Schilling qui, en faisant entrer une caravane sur la piste, s'ancre dans un univers familier avec la 21^e promotion ; et David Bobée qui fait de même en plaçant la 23^e promotion dans un salon. Mais on peut aussi parler de Laurent Laffargue qui nous fait vivre les *rave party* et leurs lendemains de la 24^e promotion

grâce aux lumières et à la musique. Les metteurs en piste issus de théâtre nous entraînent donc vers des univers à l'imaginaire plus précis que ceux proposés par les chorégraphes.

Quant aux metteurs en piste issus du cirque, on pourrait dire que leurs univers sont assez proches de ceux des chorégraphes : tous restent dans un espace-temps assez indéfini, alimenté d'une scénographie souvent épurée mais accompagnée d'un élément précis. À titre d'exemple, on pense au voile qui surplombe ou recouvre la piste pour le spectacle de la 5^e promotion mis en piste par Philippe Goudard. On pense aussi au plan incliné qui sert de support acrobatique et de projection pour le spectacle de la 22^e promotion mis en piste par Stéphane Ricordel. On relève également les blocs de lumière qui ponctuent le tour de piste pour le spectacle de la 26^e promotion mis en piste par Jérôme Thomas, et les plans suspendus et mobiles construits par les élèves de l'École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre pour le spectacle de la 29^e promotion sur l'invitation de Mathurin Bolze. Et plus récemment, on retrouve les exemples de la bâche de plastique blanche proposé par Antoine Rigot et Alice Ronfart à la 30^e promotion, ou encore du spectacle de la 32^e promotion mis en piste par les Galapiat Cirque dont seuls les costumes, les objets et les lumières détonnent sur une piste remplie uniquement des agrès de cirque. Des pistes donc épurées qui laissent place à la libre imagination. Cependant, on note que le collectif AOC plonge les élèves de la 28^e promotion dans une scénographie riche d'informations, puisqu'elle représente un paysage gris d'un espace inconnu, fait de roches, de bois, et de peinture. Cela étant, l'espace-temps reste quand même délibérément confus : il amène le spectateur à se perdre dans un espace imaginaire. Dans ce cas, l'imagination est guidée, mais sur le plan visuel bien plus que sur le plan thématique. Pour finir avec les propositions de mise en piste d'artistes de cirque, évoquons la 27^e promotion dirigée par Alain Reynaud. Ce spectacle reprend le principe d'une scénographie épurée, ponctuée de certains éléments : lampes, barres de néons, tapis rouge devant des escaliers qui forment une estrade. Mais cet espace sert à présenter un espace de cabaret concert, depuis lequel la promotion en habits de lumière et vestes blanches se donne en spectacle, musical et acrobatique. Version revisitée du cirque de numéros, dans ce spectacle on ne s'appuie pas sur un imaginaire ouvert, mais sur un imaginaire construit.

On constate que le plus souvent chez les chorégraphes comme chez les artistes de cirque, il ne s'agit pas de raconter une situation, ce qui est bien plus fréquent pour les metteurs en piste issus du théâtre.

II. Distinction des mouvements artistiques par générations (de 1989 à 2020).

Il nous a semblé que l'on pouvait distinguer 3 ou 4 générations à travers l'examen des 30 vidéos mis à disposition sur le site du CNAC. Nous présenterons donc les 4 générations, pour examiner les distinctions possibles des mouvements artistiques par générations.

Première génération (promotions 1 à 6 : 1989-1994)

La première génération que l'on peut distinguer, via les résumés des captations, regroupe les promotions 1 à 6, dont les présentations de fin d'études se caractérisent principalement par la succession de numéros. On peut constater dans les extraits que le groupe fait parfois le lien entre les numéros, comme les personnages des « petits vieux » pour le spectacle de la 2^e promotion, ou les passages en groupe au début des spectacles de la 1^{re} et 5^e promotions. Cependant, l'ensemble des extraits vidéos de ces promotions montrent surtout une succession de numéros dans lesquels chacun laisse libre cours à son imagination et à son désir artistique. En effet il n'y a pas de décor construit pour lier l'ensemble des numéros ni de costumes assortis. Ce constat doit tout de même être nuancé par une exception : on voit dans le spectacle de la 5^e promotion un voile surplombant la scène, ainsi qu'une unité chromatique dans les costumes (unis ou rayés verticalement, avec des couleurs pastel) qui permet de créer une unité entre les numéros. Cette proposition de cohésion du spectacle, ou encore les innovations techniques comme le jonglage suspendu avec les tubes de Jorg Muller pour la 5^e et 6^e promotion, sont les prémices d'un changement à venir. Mais les six vidéos des premières promotions de l'ENSAC sont identifiables par des spectacles construits sur la succession de numéros, composition du cirque classique, avec des costumes souvent tout aussi classiques.

En effet, on retrouve des codes vestimentaires à travers les six vidéos de spectacles. Par exemple, dans les 3^e, 4^e et 5^e promotions, on identifie le duo (ou quatuor pour la 5^e promotion) de bascule avec un vêtement rayé (des marinières le plus souvent). On constate également que dans les premières promotions, le justaucorps de gymnastique est encore très présent. On le relève chez les élèves aux aériens pour le spectacle de la 1^{re} promotion, ceux qui pratiquent le main à main et la contorsion pour le spectacle de la 2^e promotion, ceux au fil, au main à main et au trapèze pour la 3^e promotion, à la corde et à l'anneau pour la 4^e promotion, à la contorsion, à la corde et au trapèze pour la 5^e promotion, et au trapèze pour le spectacle de la 6^e promotion. On remarque qu'il s'agit souvent d'un costume féminin et pour

les aériens. Dans ce constat rien de surprenant, puisque c'est bien pour la pratique du trapèze que le justaucorps de gymnastique, le Léotard, a été intégré aux costumes de cirque. Cependant, dans les spectacles de ces premières promotions, se joignent aux éléments traditionnels des éléments plus novateurs, les vêtements amples et ternes (c'est-à-dire aux couleurs non criardes) font leurs apparitions. Ces choix de tissus s'associent de plus en plus à un mouvement dansé, comme on peut le voir avec numéro de roue allemande dans les extraits du spectacle de la 1^{re} promotion, ou avec les numéros de jonglage dans les extraits du spectacle de la 3^e promotion et de la 6^e promotion. On relève aussi parmi les costumes du spectacle de la 5^e promotion le combishort large et rouge terne d'une jeune femme au tissu : ce costume s'éloigne largement des codes traditionnels en n'étant ni moulant, ni clinquant. Le costume de femme botticellienne nue dansant sur le fil, dans un extrait du spectacle de la 6^e promotion, montre également les innovations possibles pour se détourner des codes classiques du cirque qui sont appliqués à l'école supérieure du CNAC. On peut y voir la marque de la rencontre entre Nouveau cirque et cirque classique qui se côtoyaient encore sur la piste du cirque en dur de Châlons-en-Champagne à ce moment-là. On peut aussi se demander si l'abandon progressif de costumes traditionnels comme le justaucorps ne s'est pas fait en relation avec un autre rapport à la technique. Le Léotard est largement plébiscité par les acrobates aériens pour la liberté de mouvement qu'il laisse. L'abandon du justaucorps est-il alors lié à un désintérêt pour la technique (ou à un manque ?) au profit d'une image esthétique ? Est-ce la marque d'une évolution dans la représentation et la monstration des corps ?

Deuxième génération (promotions 7 à 18 : 1995-2007)

Le Cri du caméléon, spectacle de sortie de la 7^e promotion mis en piste par Josef Nadj, a été une date marquante pour l'histoire du cirque¹, et à partir des données que nous étudions, la rupture avec la génération précédente a été assez nette. Notons avant tout que le changement amorcé (vers l'abandon des numéros) est aussi dû au changement de direction du CNAC. Avec l'arrivée de Bernard Turin en 1990 à la tête de l'établissement, Martine Maleval explique que la mission du CNAC change : désormais il s'agit de « participer à l'évolution du

¹ Jean-Michel Guy, « Le cirque contemporain : la création pour ADN », *Panorama du cirque contemporain*, Artcena, le 25/09/2019, <https://www.artcena.fr/reperes/cirque/panorama/panorama-du-cirque-contemporain/le-cirque-contemporain-la-creation-pour-adn>.

cirque contemporain¹ » en particulier. Le cahier des charges et les commandes de l'institution concernant les spectacles de sortie de promotion évoluent et Josef Nadj est le premier à avoir l'autorisation de ne pas travailler que sur un enchaînement de numéros. Le spectacle a donc été un bouleversement, mais notamment parce que le chorégraphe a eu l'autorisation de bousculer les codes du cirque.

Tout d'abord le séquençage en numéros est effacé au profit d'une dynamique collective, facilité par le nombre réduit de disciplines dans cette promotion. En effet, il s'agit d'un groupe masculin qui pratique le clown, la bascule et le jonglage (plus un sangliste et un acrobate aux tissus aériens, mais ceux-ci n'apparaissent pas dans la vidéo). Le fait que ces trois disciplines soient pratiquées par toute la promotion permet la mise en place d'une unité chorégraphique, scénographique, et physique : tous sont vêtus d'un costume de ville gris, les cheveux courts. Notons également que le spectacle ne se joue plus en cercle mais en frontal (ou en demi-cercle frontal), et ce changement ouvre de nouvelles perspectives de diffusion. Ce choix-là est-il la commande d'un chorégraphe voulant intégrer cette création dans son réseau de diffusion habituel ? Ou est-ce une commande de la direction qui joue son rôle de diffusion de cirque contemporain à échelle nationale ? Pour finir avec les particularités du *Cri du caméléon*, la dramaturgie (c'est-à-dire la composition des signes) du spectacle se construit autour d'un thème qui se déploie tout au long du spectacle : le thème n'est plus seulement le support, l'ornement des éléments techniques, il les lie et donne sens au geste. Josef Nadj s'est attelé à chorégraphier l'ensemble des gestes acrobatiques de la promotion, s'inspirant de son expérience avec la danse pour présenter non pas un montage de techniques mais un ensemble continu de mouvements.

Ce spectacle est donc le marqueur d'une future génération qui sera fortement inspirée par l'idée de continuité et par la transversalité des arts, bien que les spectacles de l'école restent contraints par la nécessité de présenter chaque étudiant et donc des techniques variées. Dans les spectacles de cette nouvelle génération (entre la 7^e et la 18^e promotion), on retrouve souvent des extraits de chants collectifs (dans un quart des vidéos des spectacles concernés), de danses collectives (dans la moitié des vidéos des spectacles concernées), mais aussi des prises de paroles en piste (dans les deux tiers des vidéos des spectacles concernées). La danse et le théâtre sont perceptibles sur la piste, et l'attention est portée sur le travail scénographique, comme nous l'avons déjà évoqué. On retrouve dès la 8^e promotion la

¹ Martine Maleval, *L'émergence du nouveau cirque (1968-1998)*, op. cit., p. 90.

structure du spectacle *Sur l'air de Malbrough* de François Verret qui réunit tous les élèves, la scénographie de cordage pour le spectacle (voir plus haut) de Jacques Rebotier avec la 10^e promotion, les structures mobiles en bois qui construisent et parsèment l'espace du spectacle *Vita Nova* de la 11^e promotion mise en piste par Francesca Lattuada, mais aussi les poids ballants du spectacle *KILO* de la 16^e promotion avec Thierry Roisin et Jean-Pierre Larroche. L'aspect de cohérence entre les élèves et leurs numéros (malgré le défi que peut présenter la multitude de disciplines) devient donc essentiel, et passe par la mise en présence du collectif à travers des chorégraphies, une structure commune ou des costumes pour créer une ambiance.

Le vêtement du quotidien prend le dessus sur la piste, on retrouve d'ailleurs des vestes grises, avec la 9^e promotion et son spectacle *C'est pour toi que je fais ça !*. Les vêtements amples, parfois colorés, mais communs, sans signe distinctif, deviennent les nouveaux codes : on les voit dans les spectacles de la 8^e, 9^e, 11^e, 15^e promotion. Les promotions non citées proposent une autre forme du costume. Les cirés jaunes de la 10^e promotion rappellent l'univers marin déjà évoqué par la scénographie ; les peaux de bêtes et couronnes de roi de la 12^e promotion, le cowboy du cabaret de la 17^e promotion, et les masques de loups et de lapin de la 16^e promotion offrent un décalage absurde mais drôle et enfantin ; et les costumes à paillettes par la 13^e promotion permettent de transformer les codes du cirque. Ces promotions s'amuse à détourner des images très précises, à les mettre dans un autre contexte pour qu'elles résonnent autrement. Ces deux types de costumes – sobres et ordinaires, ou décalés et très imagés – semblent être la marque d'une volonté d'ouvrir un imaginaire, soit très vaste en lissant tous les signes, soit plus guidé en important des éléments précis.

On notera tout de même que le cabaret de la 17^e promotion, *Toto Lacaille*, mis en piste par les élèves, ainsi que le spectacle de la 18^e promotion, *Tout est perdu sauf le bonheur*, mis en piste par Philippe Car, se distinguent par leurs hommages au cirque classique, que l'on peut repérer déjà dans les vidéos des spectacles des promotions 13 et 15. Peut-être le tournant du XXI^e siècle marque-t-il le début d'une nouvelle génération (13^e à 18^e promotion), qui revisite les codes du cirque classique ? En tout cas le spectacle de la 18^e promotion en est l'exemple le plus marquant. On y voit le retour de la piste de sciure et de la voltige équestre, on reconnaît des costumes poussiéreux qui font écho à l'âge d'or du cirque (costume rouge militaire, redingotes, maquillage blanc), et on redécouvre des clowns (même s'ils ne sont pas nommés ainsi). Ce spectacle reprend les éléments de sa génération (collectif, costumes signifiants, scénographie marquante) mais dans une version d'autoréflexion (le cirque faisant

du cirque), là où les générations précédentes semblent plutôt tendre vers la déconstruction de cet imaginaire.

Troisième génération (promotions 19 à 25 : 2008-2014)

La distinction entre la 2^e génération et la suivante (de la 19^e promotion à la 25^e) n'est pas évidente, mais reste notable. Il faut signaler que, comme pour la génération précédente, la cohésion des spectacles de cette nouvelle génération est marquée par des scénographies aux décors identifiables (cinéma, caravane, salon par exemple), et par des chorégraphies de groupe très présentes dans les vidéos. De la même manière, les costumes reprennent les deux types déjà relevés : sobres et ordinaires, ou décalés et très imagés. On retrouve pour cette nouvelle génération des vêtements du quotidien, amples et ternes, que ce soit le jean tee-shirt de la 23^e promotion ou les robes de la 19^e promotion, le code noir et blanc des élèves de la 22^e promotion, ou les vêtements de sport de la 21^e promotion. Et on retrouve aussi des éléments incongrus (paillettes pour la 24^e promotion, perruques chez la 25^e promotion, combinaisons moulantes de couleurs argentées avec la 20^e promotion), qui apparaissent pour rendre des effets absurdes et drôles.

Il nous semble pourtant qu'on distingue cette nouvelle génération par l'identité thématique des spectacles. En effet, les 7 promotions (de la 19^e à la 25^e) mises en piste par des hommes de théâtre, de cirque et une femme chorégraphe semblent avoir un point commun dans leurs spectacles de fin d'études : la thématique de l'humain, de la relation. Les teasers des spectacles des promotions 19, 21, 24 et 25 sont très marqués par le questionnement sur la relation à l'autre. Cette question de la relation est visible dans le groupe de femmes face à deux hommes pour *La part du loup* de la 19^e promotion, dans la séduction de la femme inaccessible pour *Urban Rabbits* de la 21^e promotion, dans les déclinaisons de la relation à deux dans *Pulsions* de la 24^e promotion ou encore dans la violence des gestes et des rires dans *Tetrakaï* de la 25^e promotion. On retrouve dans le teaser du spectacle de la 23^e promotion, *This is the end*, l'effet inverse : dans un décor d'un salon où presque chaque élève est seul, tous semblent témoigner de la solitude du quotidien. Cette nouvelle génération de metteurs en piste met l'accent sur l'humanité des performeurs, que ce soit dans sa version théâtrale, dansée ou circassienne. Par exemple, George Lavaudant explique dans le dossier de presse que pour le spectacle *20^e/PREMIERE* avec la 20^e promotion, il a voulu « travailler avec les douze jeunes artistes au plus près d'eux-mêmes, pour les reconnaître tels qu'ils sont [...] ». Il [a

collecté] des bouts d'histoires, des élans de désir, des états de corps, des tessons de vies et des échappées d'imaginaires... » qu'il a mis en piste sous le prisme du cinéma. En revanche, pour Stéphane Ricordel, il s'agissait pour les « circassiens [de laisser] transpirer leurs émotions à travers l'acrobatie, le risque, la virtuosité, l'éphémère et l'immédiat... pour nous dire la fougue et la fragilité de la vie, tout "simplement" », comme expliqué dans le dossier de presse du spectacle *âm* de la 22^e promotion. Avec Stéphane Ricordel, acrobate co-fondateur des Arts Sauts, comme metteur en piste pour ce spectacle de fin d'études, on entre dans la dernière génération où le geste de cirque est remis au premier plan, tout en gardant l'identité de cette troisième génération, qui met l'accent sur la fragilité de l'humain et de la vie malgré les prouesses techniques effectuées.

Quatrième génération (promotions 26 à 31 : depuis 2015)

Depuis le spectacle de la 26^e promotion, mise en piste par Jérôme Thomas, on entre dans la quatrième génération, marquée par des metteurs et metteuses en piste de cirque. C'est la génération des auteurs et autrices de cirque qui mettent l'accent sur le geste acrobatique. D'ailleurs, les vidéos des spectacles sont montées de manière à mettre en évidence les corps en rotation, sur les sauts et trajectoires, et sur des parties du corps.

Cependant, si les images des vidéos accentuent le mouvement plutôt que la vue d'ensemble, on constate que les grandes scénographies (le monde mystérieux de la 28^e promotion, les plateaux ballants de la 29^e promotion) continuent d'être largement sollicitées. La sobriété est également de mise dans ces scénographies : nous faisons ici référence aux blocs de lumière qui font le contour de la piste dans *Over the Cloud* de la 26^e promotion, à la bâche plastique de *F(r)ICTION* de la 31^e promotion, au plateau composé uniquement d'agres de cirque pour la 32^e promotion et son *On n'est pas là pour sucer des glaces*. C'est aussi observable via l'espace scénique blanc et nu, encadré de néons et d'escaliers blancs qui composent l'espace musical dans *Avec vue sur la piste* de la 27^e promotion. D'ailleurs ces derniers – *On n'est pas là pour sucer des glaces* et *Avec vue sur la piste* – sont très éclairés, avec des lumières chaudes, tandis que les autres spectacles tendent vers une lumière faible, sombre, froide (on pense notamment aux couleurs grises de *Vanavara* ou bleues de *F(r)ICTION*). Parce que ces spectacles donnent une certaine image du cirque contemporain, on s'interroge sur ces changements. La lumière aide-t-elle à focaliser l'attention du spectateur sur le corps et les gestes des élèves, comme le suggèrent les captations ? L'effet sombre est-il

une façon de renforcer une volonté d'intimité entre le public et l'artiste ? Ou est-ce une façon de créer le mystère, ailleurs que dans la performance ? Comme dans le cas de l'évolution des costumes, ces choix sont-ils la marque d'un désintérêt pour la technique, si l'on considère que la lumière est souvent essentielle à la réussite technique ?

Avec cette nouvelle génération de metteurs et metteuses en piste, on retient l'expression de Jérôme Thomas, « après le nouveau cirque, c'est le cirque à nouveau ! » écrite dans le dossier de presse de *Over the cloud* (même si, on le rappelle, s'il s'agit d'une nouvelle génération de metteurs en piste, ils ne sont pas les premiers artistes de cirque à faire des mises en scène avec les élèves de l'ENSAC). On observe à travers les vidéos un recentrement autour du geste et du collectif des élèves, autour de « leurs savoir-faire et de leurs désirs artistiques » comme le dit dans le dossier de presse Heinz Lorenz, qui accompagne Alain Reynaud à la mise en piste de la 27^e promotion. L'absence des dossiers de presse des spectacles antérieurs à celui de la 20^e promotion ne nous permet pas de dire s'il s'agit là d'une nouvelle approche de la création ou s'il s'agit d'un procédé de création commun à tous les metteurs en piste. Cependant, force est de constater que ce trait – « les rêves », « l'envie », « le désir » des élèves, pour reprendre les mots de différents dossiers de presse – est très présent dans la génération des metteurs en piste venant du cirque. On rappelle d'ailleurs que l'école valorise autant la formation de l'auteur-créateur, avec les numéros de sortie présentés durant les Échappés de dernière année de formation, que la position de l'interprète, avec les reprises de répertoire en 2^e année de formation. En faisant appel aux désirs de création des élèves, ces artistes invités reprennent-ils un processus de création qui leur est propre ou s'agit-il d'un requis de l'école ? Et s'il s'agit d'une directive de l'institution, qui pourtant distingue les positions d'auteur et d'interprète, vers laquelle doivent se positionner les élèves durant ces créations de spectacles de sortie ?

III. Le travail de l'institution pour montrer du cirque.

Le regard de la caméra et du montage

Avant de reprendre et résumer les éléments d'analyse de cette rapide étude, il est nécessaire de préciser que les ressources et techniques de l'unité de production audiovisuelle

du CNAC¹ ont évolué avec les moyens de l'institution. Comment donc le traitement de ces captations et montages a-t-il évolué en termes de commandes ? Les directives sont-elles les mêmes qu'avant, avec seulement un changement de techniques audiovisuelles ? L'unité de production audiovisuelle est-elle autonome quant au choix des extraits et du montage ? Puisque ces vidéos sont des marqueurs d'évolution, qui compose cette histoire du cirque contemporain au sein du CNAC ? N'ayant pas plus d'éléments à disposition à ce sujet, on ne pourra pas commenter le regard de l'institution sur sa production d'image. Cependant nous nous intéressons tout de même aux images produites et au regard présenté par le CNAC.

Le relevé des disciplines pratiquées lors des spectacles de sortie de chaque promotion de l'école du CNAC permet de comparer avec les images de chaque spectacle lesquelles sont le plus filmées, lesquelles apparaissent ou au contraire lesquelles ne le sont pas. Nous remarquons dans ces vidéos résumant les spectacles de fin d'année la présence de disciplines qui ne sont pas nommées dans la distribution (par exemple : le tissu pour le spectacle *Tout est perdu sauf le bonheur* de la 18^e promotion, ou encore le jonglage pour *La tribu de Iota* de la 12^e promotion, et la voltige équestre dans *Toto Lacaille* de la 17^e promotion). Ce décalage nous amène à conclure que les élèves restent des artistes pluridisciplinaires mais que les responsables de la création de ces vidéos mettent l'accent sur la spécialité disciplinaire principale de chaque élève.

De plus, si certaines disciplines comme le fil ou le mât sont beaucoup pratiquées, en revanche dans les films des spectacles, la tendance à filmer la performance permet de mettre l'accent sur des disciplines où les sauts sont les plus impressionnants, comme la bascule ou le trapèze. On a aussi pu constater une évolution dans la manière de filmer les représentations, principalement due à la composition des spectacles : si les premiers spectacles sortis sont construits autour des numéros, le tournant reconnu du *Cri du caméléon* de la 7^e promotion marque le début des spectacles construits sur une continuité globale. Aussi, les premiers teasers sont formés d'extraits techniques de chaque numéro, tandis que les suivants se centrent sur le mouvement de façon plus générale, que ce soient les actions collectives (danse, courses, charivari) ou les mouvements rotatifs (quel que soit le type d'acrobatie mis en œuvre : au sol, sur objet, projection, aérien...). Cette évolution est aussi notable à travers les costumes : d'après Jean-Michel Guy², nous sommes passés d'un paradigme de costume à un autre, pour mettre en valeur la même chose – le geste – à travers les codes de son temps ; et

¹ Unité qui n'est composée que d'une seule personne : Raoul Bender.

² Jean-Michel Guy, « effets, de la spécificité des costumes de cirque », *op.cit.*

on constate effectivement que ces teasers mettent l'accent sur le geste, d'une manière ou d'une autre. On remarque d'ailleurs qu'à partir du teaser du spectacle de sortie de la 23^e promotion, le focus caméra se fait de plus en plus sur le corps, sur les membres en mouvement, effaçant ainsi l'agrès. On observe des corps ou des membres en l'air, mais pas forcément ce qui les suspend ou ce qui les projette. Dans la manière de filmer et de présenter les corps, l'attention s'est déplacée : il ne s'agit plus de montrer un mouvement technique, désormais l'image se concentre sur le mouvement circulaire.

Ces changements de captation et de montage suivent l'évolution des générations : la première génération voit ses vidéos construites à partir d'extraits de numéros qui mettent en valeur la technique de l'élève, à l'image des spectacles. La deuxième génération a des vidéos formées des extraits de ses spectacles, tentant de donner à voir la dynamique et l'imaginaire du spectacle bien plus que les techniques de chacun (à l'image de celle du *Cri du Caméléon*). On note d'ailleurs pour ce spectacle que le choix de la scène frontale (ou en demi-cercle frontal) est mis en avant par la caméra. Pour la troisième génération, les teasers mettent l'accent sur des images thématiques, pour donner le ton du spectacle. On note qu'un changement s'opère dans la manière de filmer, après le spectacle de la 22^e promotion (2010). Est-ce là le fait d'un changement de vidéaste ? De l'application de nouvelles méthodes de captations ? Quelle qu'en soit la raison, on remarque que la caméra se focalise sur les corps plus que sur les agrès, et le geste en lui-même est mis en avant dans les teasers. On observe également un recentrement autour du geste et des mouvements collectifs des élèves, au moins dans les montages vidéo des teasers depuis 2012. À partir de 2015, pour la dernière génération, les vidéos teasers des spectacles mettent l'accent sur les corps en rotation bien plus que sur l'image d'ensemble. Le collectif en mouvement et les couleurs sont mis en avant, avec une continuité musicale bien plus que narrative.

En cela, on pourrait comparer les vidéos de cette dernière génération avec celles des spectacles des chorégraphes François Verret (*Sur l'air de Malbrough*, 8^e promotion), Héra Fattoumi et Eric Lamoureux (*Vita Nova*, 11^e promotion) ou encore Philippe Découflé (*Cirk13*, 13^e promotion). Ces résumés de captations ne nous permettent pas de savoir si la vidéo rend compte de la mise en scène ou de l'écriture du spectacle. Cependant le choix du montage insiste sur les mouvements dansés. La danse est présentée comme un outil pour ces metteurs et metteuse en piste qui revaloriseraient alors le geste circassien. On note d'ailleurs que Marlène Rubinelli Giordano, ancienne élève de l'école supérieure du CNAC et membre

fondatrice du collectif AOC, accompagne Gaëtan Lévêque en tant que chorégraphe¹ pour la mise en piste du spectacle *Vanavara* de la 28^e promotion. De la même manière, le travail de Raphaëlle Boitel, ancienne élève de l'Académie Fratellini invitée à mettre en piste la 32^e promotion, se présente souvent au croisement entre l'acrobatie et la danse². Dans ces choix de vocabulaire désignant les artistes invités, on repère que les croisements entre cirque et danse souvent utilisés dans les spectacles de fin d'études.

Les évolutions repérées entre les quatre générations sont donc liées à la manière de présenter les spectacles dans les vidéos. Les spectacles évoluent, mais la manière dont les teasers les mettent en avant n'est pas neutre non plus et évolue également. On peut faire un parallèle entre les générations repérées à partir des teasers et les générations telles que distinguées par le CNAC lorsqu'il décrit son histoire³. La première génération repérée (1989-1994), très empreinte du cirque classique, peut correspondre aux balbutiements de la mise en place du CNAC et de son école (entre 1985 et 1990, il y a trois changements de direction). La deuxième génération que nous avons distingué (1995-2007), qui s'ouvre au mélange des arts, peut faire écho au temps de « l'art au premier plan », c'est-à-dire le temps de direction de Bernard Turin (entre 1990 et 2002) qui milite pour la reconnaissance du cirque comme art. Ce changement de direction donne comme ligne de conduite de valoriser la création contemporaine, notamment pour l'ENSAC, et donne le ton jusque pour la période qui suit, que le CNAC nomme « Nouvelles recherches autour des fondamentaux (2003-2005) ». La troisième génération (2008-2014) que l'on a repérée comme étant celle qui s'attache à déployer les thématiques de l'humain et de la relation, pourrait correspondre à celle identifiée par le CNAC comme étant celle de la « Maturité... et [des] nouveaux enjeux (2005-2013) ». Cette période est marquée par l'arrivée de nouveaux partenariats (« le CNAC devient "Pôle associé" de la Bibliothèque nationale de France pour ses ressources documentaires » précise le site). Enfin, la dernière génération de spectacles que nous avons identifiée comme étant celle de l'apparition régulière d'artistes de cirque comme metteurs en piste pourrait

¹ On ne peut s'empêcher de questionner le constat que la présence des femmes dans le rôle de la mise en piste des spectacles de fin d'étude de l'ENSAC est majoritairement liée au rôle de chorégraphe. Mais ces questions nous entraîneraient sur une tout autre étude.

² Cette distinction affirmée dans le discours institutionnel (après tout le cirque est rangé sous la catégorie Théâtre et non Danse sur le site du ministère de la Culture) mériterait d'être questionnée. Ne voit-on pas se développer une spécialité, l'acro-danse, qui a elle seule oblige à repenser cette distinction ?

³ L'histoire CNAC est détaillée sur la page de leur site : https://cnac.fr/article/459_Histoire-du-Centre-national-des-arts-du-cirque.

correspondre avec l'arrivée de Gérard Fasoli (artiste et pédagogue) à la direction du CNAC en décembre 2012.

Ce que l'institution montre dépend aussi, nous l'avons vu, des conditions de production : la première génération montre les qualités techniques de ses élèves. Comme l'explique Martine Maleval¹, la vision du premier directeur, Richard Kubiak, était de montrer une école nationale qui pouvait avoir un rayonnement international au niveau technique, et qui valorise le cirque, qu'il soit classique ou contemporain. Le changement de direction avec l'arrivée de Bernard Turin oriente le centre national et donc l'école sur la création contemporaine. Les metteurs et metteuses en piste de spectacles de sortie sont désormais des artistes reconnus dans le monde du spectacle vivant, pour valoriser la création de cirque et la mettre au niveau de la danse et du théâtre. La façon de filmer change et met l'accent sur la construction et les images, marquant par là même les ruptures nettes du Nouveau cirque avec la forme classique. Le glissement dans la manière de filmer et dans les montages qui s'opère vers un recentrement autour du geste pourrait aussi marquer la volonté du CNAC de remettre le cirque (à travers ses formes acrobatiques) au cœur de ses spectacles de sortie. Ce que le CNAC montre de l'ENSAC à travers ces vidéos marque une volonté de communiquer sur une certaine forme de contemporanéité du cirque qui évolue selon les générations. On passe de la pluridisciplinarité à l'image humaine puis au geste en mouvement.

Quel discours le CNAC diffuse-t-il à travers les spectacles de sortie de l'ENSAC ?

Ce qui est montré dans les vidéos résumant les spectacles de sortie de l'école supérieure du CNAC renvoie donc une image contemporaine du cirque. Les choix de montage mettent en avant certaines données (scénographie, chorégraphie, continuité, costumes, thématiques) qui se font l'écho de propositions originales – mais n'est-ce pas là une valeur prônée par l'art contemporain ? La technique, la thématique ou le geste sont autant d'espaces de recherche artistique qui ont été mis en avant dans les vidéos des captations de spectacles de sorties de promotions de l'ENSAC. Le CNAC, se présentant comme « centre de référence internationale, ancré sur son territoire, [défendant] les valeurs de l'esprit circassien² », se veut être le reflet des formes légitimes du cirque, notamment à travers ces spectacles de sortie,

¹ Martine Maleval, *L'émergence du nouveau cirque (1968-1998)*, op. cit., p. 50.

² Le CNAC présente ses missions sur la page : https://cnac.fr/article/105_Le-CNAC---Centre-national-des-arts-du-cirque.

légitimant peut-être aussi par-là ses propres pratiques. Par exemple, le clown est une spécialisation qui semble avoir perdu de sa popularité en école : elle n'a plus été choisie comme spécialité par des élèves (si l'on en croit les descriptifs des vidéos de spectacles) depuis la 9^e promotion. Mais est-elle proposée à la spécialisation ? Les professeurs de clown sont-ils encore présents à l'ENSAC ? Ce changement est-il dû à une mise à distance du clown par rapport aux techniques acrobatiques pour transformer l'image du cirque, si tributaire du visage blanc au nez rouge dans sa forme classique ?

À travers les choix des metteurs et metteuses en piste, le CNAC véhicule aussi une certaine image du cirque. Notons d'abord que sur les 32 promotions, seule la promotion 17 fut une création collective des élèves. Ensuite, parmi les intervenants et intervenantes (parfois seuls ou en duo) des 31 autres promotions, moins d'un quart sont des femmes (17%), plus de la moitié d'entre elles sont chorégraphes et l'autre partie travaille dans des compagnies de cirque. Pour finir, 34% des intervenants viennent du cirque, 47% viennent du théâtre, et 25% viennent de la danse. Les intervenants sont donc principalement des gens de théâtre, et si le chorégraphe du *Cri du caméléon*, Josef Nadj, a insufflé un temps le recours aux metteurs en piste chorégraphes, ils sont quand même bien moins sollicités que les metteurs en scène de théâtre. Depuis 2015 cependant, on constate que l'école ne fait plus appel qu'à des gens de cirque, ce qui était pourtant bien rare jusqu'alors (Philippe Goudard pour les spectacles de la 1^{re} et 5^e promotion, Gilles Defacque pour le spectacle de la 14^e promotion et Stéphane Ricordel pour le spectacle de la 22^e promotion). Notons d'ailleurs que parmi les 7 derniers intervenants, 5 sont issus d'anciennes promotions de l'ENSAC, et sur les 10 intervenants cirque des 30 promotions, 4 viennent de l'école d'Annie Fratellini. Il aura donc fallu attendre la 26^e promotion de l'école supérieure pour que des artistes de cirque soient suffisamment reconnus (les générations précédentes ayant prouvés leur statut d'auteur depuis suffisamment longtemps ?) pour être appelés à effectuer cet exercice de mise en piste d'une promotion. Et on aura attendu la 32^e promotion pour qu'une femme de cirque (Raphaëlle Boitel) se voie confier la mission de mettre en scène le spectacle de sortie. Cette évolution semble être le reflet des différents débats qui animent le cirque depuis les années 1990, à savoir la transversalité des pratiques artistiques et la reconnaissance de la figure d'auteur de cirque. La danse est devenue un élément reconnu de la mise en piste à travers la reconnaissance et l'exploration de la transversalité du cirque. Les numéros et tours de cirque sont reconnus à la SADC depuis bien avant les années 2000, mais à la faveur de l'année des arts du cirque, la SADC met en place un poste d'administrateur de cirque qui permet de légitimer les artistes de

cirque dans leurs positions d'auteurs. Aujourd'hui se pose aussi la question de l'égalité des genres, et ce même en dehors de la sphère du cirque. À travers ces choix de metteurs ou metteuses en piste, on passe donc d'une image du cirque qui a besoin des autres arts pour s'affirmer en tant qu'art, à une image d'un art autonome, produisant ses propres auteurs et autrices.

Pour résumer notre analyse sur les spectacles de fin d'études des promotions de l'école du CNAC, nous observons quatre générations de promotions d'élèves que l'on peut distinguer au regard de leurs spectacles de sortie, à travers des critères de composition, de thématique ou d'équipe artistique. La première génération se caractérise par la composition des spectacles, construite à partir d'un enchaînement de numéros ; les spectacles de la deuxième génération cassent ce séquençage et mettent en avant une composition continue autour du collectif et du mélange des arts ; les spectacles de la troisième génération, en reprenant les propositions artistiques communes à la deuxième génération, semblent plus particulièrement s'appuyer sur la thématique de l'humain et de la relation à l'autre ; et enfin les spectacles de la quatrième génération se distinguent surtout par l'arrivée d'auteurs et autrices de cirque reconnus pour mettre en piste les élèves.

En étant une des écoles les plus reconnues de France (si ce n'est la plus reconnue, grâce au statut de Centre National de la structure qui l'abrite), on peut se demander si cette évolution a eu des répercussions sur les créations des élèves du CNAC et donc sur le panorama du cirque contemporain. L'ENSAC ne formate-t-elle pas ses élèves ? Ces spectacles de fin d'études sont-ils quintessence ou dictature de la tendance artistique du moment ? Cette étude des vidéos teasers des spectacles ne peut répondre à cette question. Cependant, elle mériterait d'être comparée aux propositions et créations artistiques des élèves sortants de l'école, pour essayer de voir quelles répercussions ces créations ont eues sur une partie des artistes de cirque. Cette perspective historique ne faisant pas partie du projet de cette thèse, nous ne nous sommes pas penchée dessus. Toutefois, on fait l'hypothèse que les innovations artistiques ne dépendent pas de cette institution : les élèves y apprennent comment créer un spectacle selon les codes du moment, mais chacun est libre de s'émanciper du cadre appris.

2. Modèles artistique et économique : études de cas des dispositifs de CircusNext et Artcena.

Nous allons donc maintenant nous intéresser à deux autres institutions, CircusNext et Artcena, chacune engagée dans la promotion et la diffusion du cirque contemporain. Nous comparerons les différents profils des lauréats CircusNext, pour faire émerger des critères économiques et artistiques valorisés par ce dispositif (I). Puis nous examinerons le dispositif d'Artcena appelé « Présentations de projets » (II), afin de faire un parallèle entre les deux dispositifs. L'idée de cette sous-partie est d'examiner le profil des projets artistiques soutenus par ces institutions pour vérifier l'existence d'un éventuel format économique et/ou artistique qui serait soutenu voire diffusé à travers ces dispositifs institutionnels.

I. Les profils des spectacles lauréats CircusNext : récurrences et évolutions.

À travers cette étude des profils des lauréats CircusNext, on se demandera si ce label ne produit pas une normalisation des formes et des productions de spectacles. Étant un label reconnu et essentiel au réseau cirque en Europe, il est légitime de poser la question de son influence sur la création actuelle.

CircusNext est un label européen de valorisation des nouvelles créations circassiennes. Il voit le jour en 2001 – l'année des arts du cirque en France – sous le nom de Jeunes Talents Cirque, à l'initiative du ministère de la Culture. Le label se développe et s'ouvre à l'international : la session 2009-2010 est la première pour laquelle les artistes français ne représentent pas plus d'un tiers des artistes lauréats, et le label devient CircusNext en 2012. Cette transition permet aussi un changement de format : ce ne sont plus une dizaine de compagnies qui sont lauréates, mais plutôt moitié moins. Cependant, les compagnies non labellisées, bien que sélectionnées, forment la sélection dite *shortlistée*, permettant ainsi au label de valoriser le plus de compagnies possible, sans pour autant toutes les labelliser. Faute de données complètes pour les compagnies *shortlistées*, seules les compagnies lauréates seront étudiées ici. Nous mettrons donc en évidence les éléments communs repérés, comme le nombre d'artistes en scène et les discours relevés dans les textes de présentation mis en ligne par CircusNext.

Parmi les éléments récurrents que l'on retrouve dans le profil des compagnies lauréates de CircusNext, nous avons identifié le nombre d'artistes par projets de créations présentés.

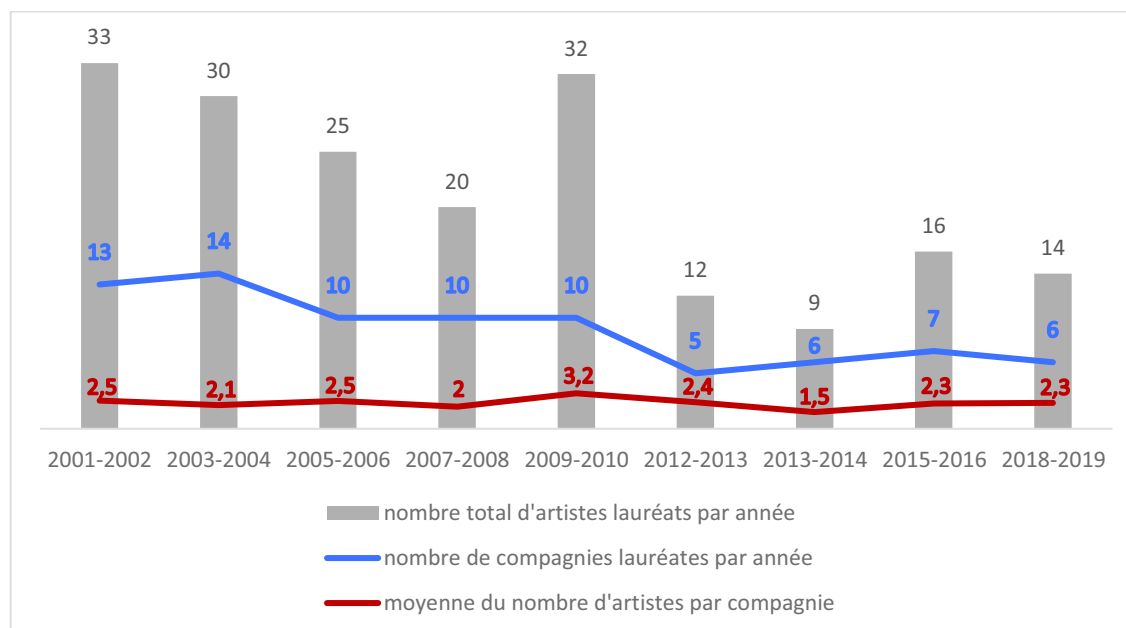


Tableau 16. Proportions du nombre d'artistes par compagnies lauréates chaque année.

Malgré les variations du nombre de compagnies lauréates par sessions (allant de 5 à 14) et les variations du nombre total d'artistes lauréats chaque année (allant de 9 à 33), on constate dans le Tableau 16 qu'on retrouve sensiblement le même nombre moyen d'artistes en scène, soit 2,4 (de 1,5 à 3,2 artistes en moyenne). Plus concrètement, on relève que les formes solos représentent 33% des lauréats, les formes duo représentent 31% et les formes trio 20%. À elles seules, les formes à un, deux ou trois artistes au plateau forment donc plus de 80% des compagnies lauréates. Sur les 81 compagnies lauréates (les derniers lauréats comptabilisés étant ceux de 2019), six d'entre elles ont quatre artistes en piste, quatre compagnies lauréates proposent une forme à cinq, et trois compagnies présentent respectivement une forme à six, à sept et à neuf artistes. De plus, notons que des spectacles présentés à sept et à neuf artistes sont lauréats de la première session (2001-2002), et celle à six artistes date de la troisième session (2005-2006). On retrouve donc une constante dans le nombre d'artistes pour chaque projet lauréat : il varie généralement entre un et trois artistes.

Autre constante que l'on perçoit dans la forme de la présentation des projets lauréats : dans les textes de présentation disponibles sur le site du label, 63% d'entre eux évoquent un mélange, un croisement entre les arts. En effet, on remarque que sur les 81 présentations des lauréats, 32% d'entre elles parlent de théâtre (on exclut dans ce pourcentage les textes qui

mentionnent le théâtre comme lieu et non comme art), 44% parlent de danse (ou de chorégraphie), et on note que 30% des descriptions des projets font appel à un musicien live. Le mélange entre le cirque et la danse semble donc être un format largement plébiscité parmi les lauréats. On constate aussi que parmi les formes duo, 42% d'entre elles sont des formes qui marient un acrobate et musicien, et parmi les formes trio, 31% sont des formes avec deux acrobates et un musicien. Le mélange des arts est donc particulièrement valorisé dans les projets lauréats, avec des formats reconnaissables : petite équipe, travail chorégraphique et accompagnement musical. Ce format peut se justifier par le contexte : Circus Next étant un label valorisant les nouvelles compagnies et le travail de création par les artistes en scène, avoir une équipe réduite semble plus propice à l'exercice. Agathe Dumont dans son article « Construire un réseau professionnel et artistique pour le cirque contemporain en Europe ? L'exemple de CircusNext, un projet de coopération » explique cette normalisation de la forme :

Garantir des co-productions et une tournée dans le réseau « cirque » européen, c'est aussi valoriser la performance physique et le spectaculaire, faire preuve d'invention (y compris dans les agrès, les objets et leur utilisation), préférer un cirque sans paroles, privilégier une dramaturgie simple d'accès ou « tout public » et les espaces de représentations classiques (la boîte noire ou le chapiteau), et bien sûr éviter un coût plateau trop élevé. Cette normalisation esthétique est profondément liée à la diffusion¹.

Ces conditions de diffusion ne sont d'ailleurs pas si éloignées des critères du cirque classique. Mais la normalisation artistique du cirque contemporain se fait ailleurs, notamment avec des formats d'équipes réduites, qui permettent au label de valoriser la position de l'auteur (créateur et interprète) d'un spectacle. Comme le rappelle Agathe Dumont, « la particularité du projet CircusNext est d'assigner deux identités professionnelles à l'artiste : celle d'auteur et celle d'entrepreneur² ». Or il faut se rappeler que le fonctionnement entrepreneurial est le modèle type des cirques classiques. CircusNext serait donc plutôt dans une dynamique de renouer les deux identités professionnelles de l'artiste de cirque, en valorisant la position du créateur comme étant celle de porteur de projet. En effet, on constate que seuls 15% des projets lauréats se sont fait accompagner de metteurs en scène. Il s'agit bien de revendiquer la place de créateur pour ces artistes lauréats ; aussi un musicien *live* vient renforcer cette position de création grâce à l'image qu'il renvoie, puisque les musiciens sont souvent auteurs et interprètes de leur musique (dans le cas de musiciens accompagnants

¹ Agathe Dumont, « Construire un réseau professionnel et artistique pour le cirque contemporain en Europe ? L'exemple de CircusNext, un projet de coopération », *op. cit.*, p. 116-117.

² *Ibidem*.

une représentation théâtrale, chorégraphique, circassienne, marionnettique, etc.). De la même manière, la valorisation d'un croisement des disciplines artistiques permet de mettre en avant le travail de recherche artistique attendu d'un auteur.

On observe donc que les textes qui présentent les compagnies et leurs projets lauréats insistent dans une majorité des cas sur la question du croisement des disciplines. D'ailleurs, on note que si 37% des textes n'abordent pas cette question, c'est aussi que 14% des 81 présentations se centrent uniquement sur l'historique de la compagnie ou du créateur, n'aborde pas le projet, sa forme et ses propositions. Si on exclut ces textes-là, on se rend compte que 85% des textes restant abordent, eux, la question du mélange des arts. Un format qui est largement mis en avant par le label. Mais outre ce mélange, on constate, dans le Tableau 18 qui suit, que la magie et les clowns sont évoqués par 9% des lauréats, tout comme le jonglage (inclut aussi jonglerie ou manipulation) qui revient chez 15% des lauréats. Si on compare avec les résultats du corpus des dossiers artistiques, le mot clown et ses dérivés reviennent dans 13%, la magie dans 7% et le jonglage dans 14% du corpus étudié au Chapitre 1. Feuilles de salle et programmes de festivals, les médias destinés au public. Il semble donc que la sélection garde une forme de représentativité par rapport au vocabulaire employé dans le corpus de spectacles que nous étudions dans cette thèse, comme on peut le voir sur les deux tableaux suivants.

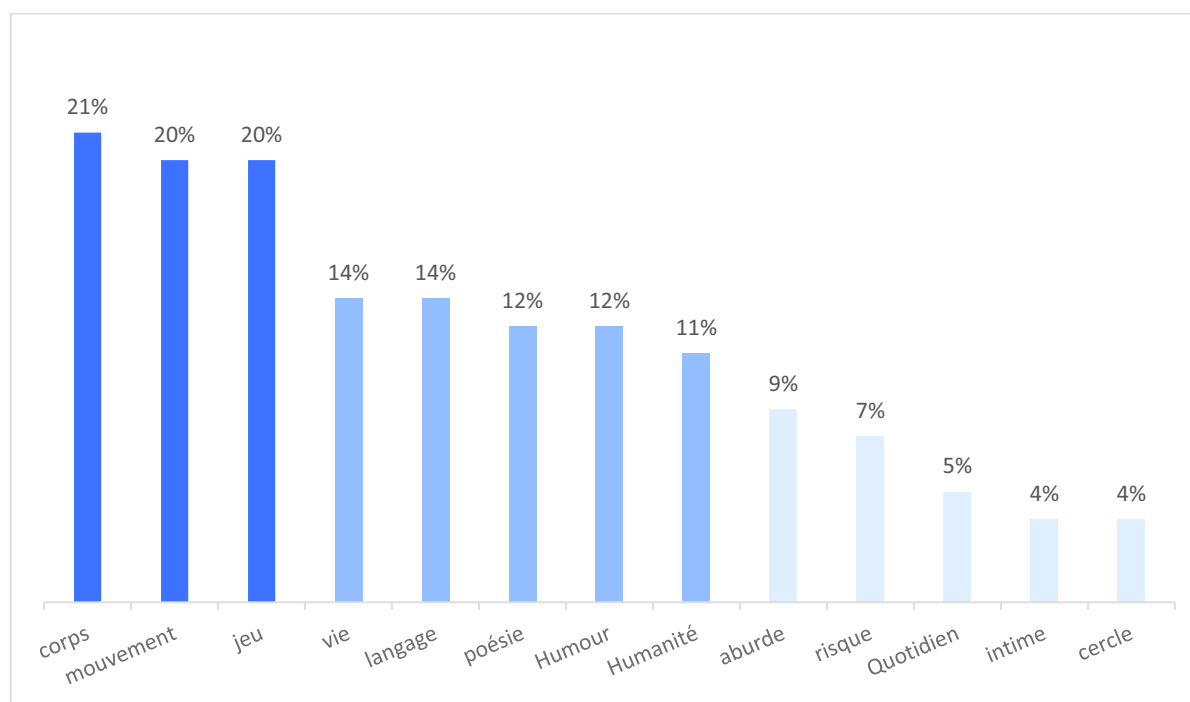


Tableau 17. Pourcentages des compagnies lauréates utilisant ce vocabulaire thématique dans leur présentation.

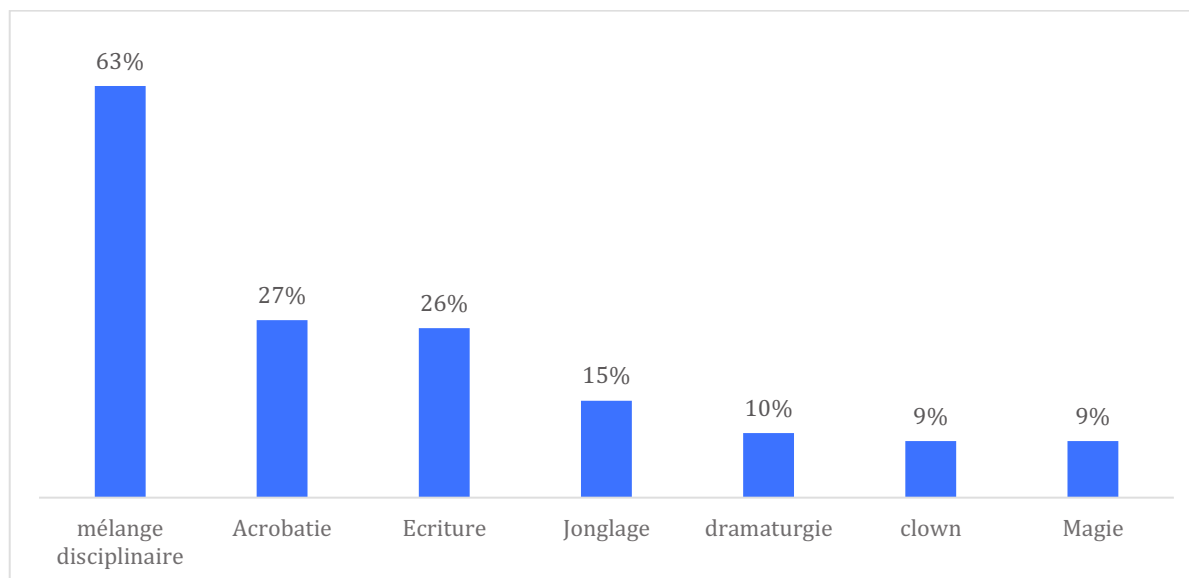


Tableau 18. Pourcentages des compagnies lauréates utilisant ce vocabulaire disciplinaire dans leur présentation.

Comme pour les études du chapitre 1, nous rappelons que les pourcentages de ce tableau représentent le nombre de textes dans lesquels apparaissent les mots concernés, par rapport à l'ensemble du corpus. Ce n'est donc pas le nombre d'occurrences de ces mots mais leur apparition dans chacun des textes qui nous intéresse. Dans un but de simplification et de compréhension, nous convenons encore une fois que lorsqu'un terme est suivi de « (X%) », cela signifie qu'il apparaît dans X% des textes étudiés dans la partie mentionnée.

On constate donc à travers les Tableau 17 et Tableau 18 que certains termes sont récurrents à l'ensemble du corpus des textes présentant les lauréats par Circus Next : les mots « corps » (21%) et « acrobatie » (incluant aussi acrobatique et acrobate) (27%) sont sans grand étonnement (aux vues des résultats des études terminologiques menées) des termes particulièrement utilisés. On retrouve également les termes « mouvement » et « jeu »¹ parmi les plus récurrents (20%). Par rapport aux mots qui revenaient à plus de 50% dans le corpus des dossiers artistiques (chapitre 1), on constate que le mot « vie » (14%) n'est pas (proportionnellement) aussi utilisé. Par rapport à ceux qui revenaient entre 50% et 30% dans le Tableau 11 de la terminologie utilisée dans les dossiers artistiques, on retrouve « poésie » (ou son adjectif « poétique ») (14%), « langage » (12%) et « humour » (comprenant aussi les mots « rire » et « drôle ») (12%). En revanche, les termes « risque » (comprenant aussi « prouesse » et « exploit ») (7%), « intime » (ou « intimité ») (4%) et « cercle » (4%), sont

¹ Comme dans les études du chapitre 1, on a relevé le mot jeu ou le verbe jouer conjugué, mais en excluant l'utilisation du verbe pour parler d'un spectacle : l'occurrence a été relevée lorsque le discours décrivait la dynamique du spectacle et non son nombre de représentation.

bien moins utilisés proportionnellement dans ce corpus que dans celui des dossiers artistiques. D'autre part, deux mots sont mis en valeur dans l'étude de ce corpus, « absurde » (9%) et « humanité » (et « humain ») (11%). Les utilisations, certes moindres, de cette terminologie révèlent tout de même des éléments de langage : le corps en jeu et en mouvement, l'acrobatie ou les autres disciplines de cirque comme langage scénique et poétique notamment. Avec la question du langage revient souvent l'occurrence d'« écriture », dans un quart des textes (26%), bien plus que la « dramaturgie » (ou l'adjectif dramaturgique ») (10%), comme on peut le voir sur le Tableau 18. La question de l'écriture permet de valoriser la position de créateur, de mettre en avant la question de l'auctorialité au cirque qui est centrale pour ce label.

Ces lauréats sont donc représentatifs du marché du cirque contemporain, et sont, en majorité, inscrits dans le secteur. À première vue, 28% des compagnies lauréates entre 2001 et 2014 n'ont pas continué leurs activités de création, avec leur dernier spectacle datant de 2015. Cependant on se base ici uniquement sur les données recueillies par l'équipe de CircusNext. Or on remarque que, parmi ces compagnies qui ont stoppé leur production de spectacle, des artistes de cirque ont choisi de monter de nouveaux projets avec d'autres compagnies. À titre d'exemple, Olivier Pasquet (Lauréat 2007-2008) est un artiste investi dans le Cheptel Aleïkoum, le collectif Ivan Moujeskin (Lauréat en 2009-2010) s'est séparé mais chacun continue son activité artistique (Maroussia Diaz Verbèke avec son Troisième Cirque et Tsirihaka Harrivel et Vimala Pons avec leur spectacle *GRANDE*), et parmi les SISTERS (Lauréat de 2012-2013), on a pu repérer Valia Beauvieux qui depuis a monté le collectif Sous le Manteau pour présenter le spectacle *Monstro*. Même parmi ces 28% des compagnies lauréates jusqu'en 2014 qui auraient arrêté leurs activités circassiennes, une bonne partie des artistes ont continué, jouissant de la notoriété obtenue à l'occasion de leur lauréat. Il semblerait donc que le label CircusNext soit effectivement une plateforme tremplin pour la carrière des artistes lauréats. Hormis pour les lauréats de la session 2007-2008, le reste des lauréats restent encore très actifs sur le marché, notamment ceux de la session 2013-2014. Peut-être que la valorisation du label à l'échelle européenne aura permis un déploiement d'acteurs dans le réseau des programmeurs de cirque, qui auront facilité la production de spectacles pour ces lauréats.

Pour conclure sur cette rapide étude des lauréats CircusNext, on constate une récurrence de forme dans les projets labellisés et donc une normalisation institutionnelle de ce format (petite forme, accompagnement musical, transdisciplinarité) dans le réseau cirque.

Nous verrons donc si CircusNext est la seule institution à promouvoir ce format de création, et si Artcena, à travers ses journées de présentations de projets permet une plus grande diversité de formes artistiques.

II. Les présentations de projet Artcena : les attentes de l'institution

À partir des fascicules des présentations de projets (organisées par Artcena avec les festivals de cirque et de rue), on peut se poser trois questions. Y a-t-il des formes valorisées lors de la sélection de projets soutenus par cette institution ? Ces formats de présentations de projets engendrent-ils des modèles de discours repérables chez les artistes ? Les formes que l'on pourrait repérer sont-elles les mêmes que celles repérées dans l'étude précédente des lauréats CircusNext ?

Artcena est le centre national des arts du cirque, de la rue et du théâtre créé en 2016, en reprenant le rôle de HorsLesMurs dans sa fusion avec le Centre national de théâtre. Sa mission est de participer au partage des connaissances, à l'accompagnement et au soutien des professionnels, et au développement international des arts du cirque, de la rue et du théâtre.

Ce centre national organise donc, avec et pendant des festivals comme Circa et Spring, des temps de présentations de projets de cirque dans le cadre de sa mission d'accompagnement et de soutien aux professionnels. Les compagnies (sélectionnées sur dossier dans le cadre d'un appel à projet et accompagnées par un de leurs co-producteurs) présentent en 10 minutes et devant un public de représentants de structures culturelles leur projet de création afin de « faire part de leur recherche de partenariats et de coproductions », comme il est précisé dans la brochure 2017 des présentations de projets organisés avec le festival Circa. Il s'agit de demander des subventions aux structures ou de proposer des pré-achats de futurs spectacles. Cette initiative de la part d'Artcena est pensée « pour aider les professionnels à construire leurs projets [...] ». Ces présentations sont devenues au cours du temps des rendez-vous incontournables », pour reprendre les termes du fascicule 2020 des présentations de projets durant le festival Spring.

Ce dispositif incite donc les compagnies à présenter leurs dossiers à Artcena, qui peut les aider à s'adresser à de potentiels partenaires culturels, si l'institution les sélectionne. Nous avons choisi de nous pencher sur les présentations de projets proposées durant les festivals Circa, auxquelles nous avons pu participer depuis 2017. Il faut cependant noter que depuis 2019, Artcena multiplie les temps de rencontre en dehors du festival Circa, notamment avec les festivals Spring, Le Mans fait son cirque, La Rencontre des jonglages, Aurillac, Vivacité, et avec le nouveau Pôle National Cirque de Châlons-en-Champagne, le Palc. Le temps de rencontre du dispositif au festival Circa s'étale sur deux ou trois jours (ou matinées), permettant ainsi de présenter de 20 à 35 projets selon les années. Les autres temps de présentations se concentrent autour d'une journée ou matinée pour valoriser 8 à 10 projets de création de cirque (et arts de la rue dans les cas des festivals Vivacité et Aurillac). Ce nouveau rythme de rencontres permet de créer un événement environ une fois par mois entre mars et août. Circa est donc un temps bien particulier parmi ces rencontres professionnelles, que ce soit pour la densité en nombre de projets présentés ou par rapport au calendrier (puisque ce festival se déroule fin octobre). C'est pourquoi nous avons concentré notre attention sur les fascicules des présentations de projets durant ce festival.

Artcena sélectionne donc ceux qui se présentent devant le public professionnel de ces rencontres. Les critères de candidature pour l'appel à participation sont clairs : peuvent se présenter les projets émergents français ou internationaux, de format long (d'une durée de plus de 50 minutes), sans préciser l'agrès, la discipline ou l'esthétique, et dont la sortie de création est prévue l'année qui suit le temps de présentation. En revanche les critères de la sélection effectuée par Artcena ne sont pas transmis au public. On essaiera, pour y palier, de comprendre la méthode et les critères de sélection à travers la lecture des fascicules proposés par Artcena lors des sessions de Circa 2017, 2018, 2019 et 2020. La forme des fascicules est pensée par Artcena, et les compagnies sélectionnées remplissent les informations demandées pour leur présentation d'une page¹. Chaque page traite donc d'un spectacle. Nous avons pu avoir accès au formulaire que devaient remplir les compagnies candidates pour les présentations de projet 2019 à Circa, fourni par les équipes d'Artcena. Le but est ici d'identifier quelles sont les formes valorisées et soutenues par Artcena. Et y a-t-il une uniformisation du discours des artistes lorsqu'ils doivent s'adresser aux programmeurs ?

¹ Voir exemples en Annexe 6 : Étude des présentations de projets organisés par Artcena, p. 442.

On peut observer sur les fascicules des quatre années que la structure des présentations diffère, notamment en termes de vocabulaire. En 2017, la page de présentation (voir Illustration 5. Exemple d'une page des présentations de projets organisées par Artcena et le festival Circa en octobre 2017.) en Annexe 6 : Étude des présentations de projets organisés par Artcena) se construit avec en haut au centre le titre et le nom de la compagnie, en dessous un bloc texte avec la note d'intention et une présentation de la compagnie, et à gauche une colonne où sont décrits les catégories auteur, mise en scène, genre, disciplines et dispositif scénique du spectacle. Dans un bandeau en bas de page, on retrouve les détails techniques, comme le « nombre d'interprètes », la langue, la durée, le public (âge et jauge), ainsi que les détails de partenariats (quels co-producteurs, quelles dates disponibles pour les résidences, quelle date de sortie, etc.). Pour finir on peut trouver les coordonnées de la compagnie.

C'est la colonne de gauche de chaque page de présentation qui se transforme au fil de sessions : en 2018, le genre du spectacle (par exemple « genre : cirque ») n'est plus annoncé mais il est seulement nommé librement par les artistes (voir Illustration 6. Exemple d'une page des présentations de projets organisées par Artcena et le festival Spring en mars 2019., en Annexe 6 : Étude des présentations de projets organisés par Artcena). Les disciplines n'apparaissent plus, le type de scène (frontal, ou circulaire) bascule dans le bandeau du bas destiné aux détails techniques, et les dénominations des artistes ne se limitent plus aux termes « auteur » et « mise en scène ». On voit apparaître une pluralité d'appellations pour désigner les porteurs de projet. Depuis mai 2019 (le changement est visible entre la Rencontre des Jonglages 2019 en avril et les Présentation de projets de création sous chapiteau au Palc en mai 2019), les descriptions du genre du spectacle et de son espace de jeu ont disparu des fascicules des présentations de projets, et la colonne de gauche sert à annoncer l'équipe artistique, laissant aussi une très grande liberté de description (voir Illustration 7. Exemple d'une page des présentations de projets organisées par Artcena et le festival Circa en octobre 2019.) en Annexe 6 : Étude des présentations de projets organisés par Artcena).

Face à ces changements, nous avons donc pu observer à partir des fascicules des présentations de projet organisées durant Circa en 2017, 2018, 2019 et 2020 quatre données. Sur les deux premières années nous pouvons comparer les termes utilisés pour décrire le genre de la création, et pour décrire le dispositif scénique du spectacle. Pour les deux autres données, nous avons pu faire une étude comparative des quatre années sur les nombres d'artistes et sur les mots utilisés pour décrire les artistes. Pour ce faire, nous avons employé la

méthode des précédentes études, c'est-à-dire que nous avons minutieusement lu et relevé les termes employés, et compté leurs occurrences dans les colonnes de gauche des pages des présentations de projet.

Les changements sur les quatre données relevées

Pour la question du « genre » de spectacle, en 2017, 60% des 35 présentations de projets se nomment « cirque », même si nous avons pu relever que certaines ajoutent un qualificatif comme « cirque portatif », « cirque et réalité virtuelle », « cirque équestre », ou encore « cirque de rue ». Le reste des projets insistent sur leurs liens avec les autres arts, comme la danse (« cirque et danse », « jonglage chorégraphique » ou « cirque chorégraphique ») ou le théâtre (« cirque et théâtre », « théâtre physique et cirque », « conférence »), voire sur leur dimension pluridisciplinaire (« forme scénique », « cirque et musique », « cirque, danse et théâtre », « cirque, danse, théâtre et musique »). En 2018, 57% des 21 projets se nomment « cirque », avec pour certains des qualificatifs comme « cirque poétique », « cirque bâtarde » ou encore « cirque burlesque sur cordes ». Les autres préfèrent les termes « pluridisciplinaire », « multidisciplinaire » ou « transdisciplinaire », ou précisent leur spécificité avec des termes comme « cirque théâtre », « cirque chorégraphique » ou encore « clown ».

Pour la question de l'espace de jeu, en 2017, 54% des 35 projets sélectionnés annoncent jouer en intérieur et en frontal, et en 2018, ce sont 62% des 21 projets qui se jouent en salle.

Ensuite, si l'on observe le nombre d'artistes, on se rend compte que l'appellation change, passant de « nombre d'interprètes » (2017), à « nombre d'artistes » (2018) puis à « nombre d'artistes au plateau » (2019). En 2017, 40% des 35 projets sont des petites formes (1 à 3 artistes), 34% sont des formes collectives (4 à 6 artistes) et 22% des grandes formes (7 artistes et plus). En 2018, 38% des 21 projets sont de petites formes, 42% sont des formes collectives et 20% sont des grandes formes. En 2019, 44% des 25 projets sont des petites formes, 28% sont des formes collectives et 28% sont des grandes formes. En 2020, 46% des 28 projets sont des petites formes, 25% sont des formes collectives et 29% des grandes formes.

Enfin, ce sont les dénominations de l'équipe artistique qui présentent le plus de changement. Si en 2017, seules les catégories « auteur » et « mise en scène » sont proposées par le format de présentation d'Artcena, on constate que dans un tiers des présentations, ces deux termes sont associés pour ne désigner d'une seule personne. On constate également que 20% de ces projets nomment leurs collaborations artistiques et aides extérieures dans cette colonne de gauche ou dans les détails techniques. On note aussi des exceptions, comme l'apparition du mot « écriture », du mot « chorégraphe » à la place du terme de « mise en scène », et deux occurrences du terme « dramaturgie ».

En 2018, si la dénomination du ou des porteurs de projet est toujours surlignée en gras, les termes « mise en scène » et « auteur » ne sont plus imposés. Aussi, on voit de nouveaux termes apparaître. Toutefois, le terme « auteur » reste utilisé dans 42% des 21 projets, parfois associé à un autre mot comme « auteur et metteur en scène ». On retrouve aussi deux cas où « auteur » et « metteur en scène » (ou en piste dans un des cas) désignent deux personnes distinctes. Le terme de « metteur » ou « mise en scène » est employé dans 47% des présentations de projet, soit seul, soit accompagné. On a pu relever les termes « conception et mise en scène » (dans un cas il s'agit de la même personne, et dans l'autre de deux personnes différentes), « mise en scène accompagné par une scénographe dramaturge », « metteuse en scène scénographe accompagnée d'une assistante », « metteur en scène accompagnant une direction artistique », « auteur et metteur en scène ». On retrouve également dans 5 des présentations le terme de conception, et dans 3 autres le terme de direction artistique.

En 2019, le terme mis en valeur (par une typologie en gras) est désormais « équipe artistique ». On constate l'apparition de la catégorie auteur-interprète dans 32% des 25 présentations de projet, et celle des créations collectives. Le terme de « mise en scène » revient dans 40% des présentations, toujours accompagné de divers termes, comme « écriture », « auteur », « acro-chorégraphie », « circographie ». On retrouve également les termes « idée et conception », « direction artistique », et « composition ». Le terme de « dramaturgie » est utilisé dans 4 présentations, alors que 56% font appel à un « regard extérieur ».

En 2020, on voit d'autres mots apparaître pour désigner l'idée d'auteur-interprète, qui revient dans 36% des projets : « auteur interprète », « conception interprétation », « de et avec », « créateur interprète », « auteur artiste », « direction artistique interprète ». On

constate qu'il y a autant de projets qui utilisent des expressions simples pour décrire cette même idée : « acrobate », « auteur », « interprète » (lorsqu'il n'y a pas d'autres appellations), « acteurs », « artistes », « création collective ». Il y a également une présentation qui fait l'économie de décrire les fonctions des artistes et qui cite simplement leurs noms.

Cependant, on retrouve aussi dans 46% des présentations de projets le terme de « metteur en scène », parfois associé à d'autres termes (« auteur metteur en scène », « metteur en scène et artiste », « idée et mise en scène »). On a pu également relever d'autres mots qui désignent cette fonction, comme « auteur chorégraphe », « direction et dramaturgie », « conception composition et scénographie », ou encore « écriture conception chorégraphie dramaturgie ». On constate aussi que 21% des projets nomment leurs artistes « interprètes », en distinction avec le metteur en scène ou l'auteur et que 46% travaillent avec des collaborations artistiques et/ou un regard extérieur. Pour finir, on remarque que 5 projets annoncent travailler avec un assistant de mise en scène, 3 projets parlent d'« écriture » et 6 parlent de « dramaturgie ».

Les tendances repérées dans ces présentations de projets

Si l'on se penche sur les statistiques des appellations de genre, on constate que, selon les années, 57% à 60% des projets insistent sur leur spécificité circassienne. Il faut relever que 40% des projets revendiquent leur pluridisciplinarité (sans qu'une préférence entre danse ou théâtre ne se dégage). Quant aux chiffres sur les dispositifs scéniques des spectacles, on ne peut que confirmer la tendance du cirque à vouloir s'intégrer dans un réseau de distribution du spectacle vivant en salle, puisque sur les deux années (2017 et 2018), plus de la moitié des projets est annoncée en frontal et en salle.

Pour ce qui est du nombre d'artistes au plateau, on peut estimer que les tendances évoluent peu : pour les petites formes (1 à 3 artistes), on passe d'année en année de 40%, à 38%, et 44% puis 46%. Excepté en 2017, ces formes sont les plus répandues parmi les projets présentés et leur nombre a même tendance à augmenter. Pour les formes dites collectives (4 à 6 artistes), leur proportion a tendance à baisser, passant de 40% en 2017, à 42% en 2018, 28% en 2019 puis 25% en 2020. Enfin, les grandes formes (7 artistes ou plus) gardent relativement les mêmes proportions de 2017 à 2020 : respectivement 22%, 29%, 28% et 29% des projets.

Enfin, pour les appellations des fonctions au sein de l'équipe artistique, en 2017, on ne relève que les termes « auteur » et « metteur en scène », avec des expressions combinant les deux termes dans un tiers des cas. En revanche en 2018 les appellations ne se concentrent plus uniquement sur ces deux termes. On peut donc constater une première tendance dans les termes utilisés par les artistes pour se présenter. En effet, si les artistes continuent d'utiliser les mêmes termes, on voit quand même que celui de « mise » ou « metteur en scène » est légèrement plus utilisé (47% des textes de présentation de projet) que celui d'« auteur » (42% des textes de présentation de projet).

En 2019, on voit apparaître une nouvelle tendance, celle de l'auteur-interprète (utilisé dans 32% des textes de présentation de projet). Les termes autour de la « mise en scène » et des « regards extérieurs » font leur apparition dans les textes décrivant au sein de l'équipe artistique, respectivement dans 40% et 56% des cas.

En 2020, l'expression « auteur-interprète » est utilisée dans 72% des textes de présentation de projet. Cependant, les termes « metteur en scène » et « regard extérieur » sont présents dans 46% du corpus. On voit également apparaître une nouvelle catégorie d'artistes dans ces présentations de projet : le terme « interprète » est utilisé dans 21% des textes de présentation de projet. On constate également que si leur présence reste faible, on voit tout de même augmenter l'utilisation des termes « écriture » et « dramaturgie ».

Observations et discussion autour de cette étude

Tout d'abord nous constatons la fluctuation du nombre de projets présentés à Circa sur ces quatre années : on passe de 35 en 2017 à 21 en 2018, puis on remonte à 25 en 2019 et 28 en 2020. Ces fluctuations peuvent s'expliquer par des choix stratégiques de la part d'Artcena. L'année 2017 a été particulièrement remplie, puisqu'une matinée était consacrée aux projets non français. Cependant, on constate que depuis, les distinctions par nationalités des compagnies portant les projets ne se font plus. On suppose que le faible nombre de projets en octobre 2018 était choisi en prévision des nouvelles présentations de mars (Spring), avril (la Rencontre des Jonglages), mai (Le Mans fait son Cirque) et juin 2019 (le Palc). En 2019 et 2020, le nombre de projets présentés augmente. On suppose que Artcena ajuste sa jauge de projets selon la demande des artistes, mais aussi selon l'efficacité de ces rencontres pour le secteur économique du cirque contemporain. En 2020, on peut se demander si l'augmentation

du nombre de projets n'est pas aussi le fait de la volonté d'Artcena d'aider le plus possible de jeunes créations durant la période de la crise sanitaire.

Pour la question du genre des œuvres (à savoir quel type d'art : cirque, théâtre, danse, etc.), c'est sa disparition dans le descriptif qui nous intéresse. Pourquoi retirer cette information ? Dans le contexte de ces présentations de projets de création de cirque, on peut supposer qu'il s'agissait d'une information jugée non pertinente dans les textes des fascicules, la ligne de conduite du dossier de candidature étant de ne pas s'attarder sur la particularité disciplinaire. En évacuant les considérations de genre, l'idée est de permettre au public de ces présentations de se concentrer sur le discours, sur l'idée, sur la thématique, le concept (quelle que soit l'appellation que chacun donnera) du spectacle. On peut aussi faire l'hypothèse que cette dé-catégorisation permet aussi à des projets dits de cirque de présenter leur candidature pour des rencontres centrées sur la rue (c'est le cas pour les présentations de projets aux festivals Aurillac et Vivacité).

Ensuite pour la question de l'espace de jeu, l'information a également été supprimée. Peut-être que la proportion écrasante de projets pour la salle et le frontal rendait l'information non pertinente ? Peut-être était-il jugé que cette information n'avait besoin d'être précisée que durant la présentation orale ? Toujours est-il que l'on remarque la faible proportion des présentations de projets qui sont sous chapiteau sur les éditions 2017 et 2018. On peut imaginer que c'est en réaction à ce constat qu'Artcena a proposé un temps de rencontre avec le Palc et Le Mans fait son cirque en mai et juin 2019 pour des « Présentation de projets de création sous chapiteau 2021 & 2022 ». Les temps de rencontres organisés dans les festivals par Artcena sont censés être des aides à la diffusion. Cependant, il a fallu mettre en place un temps particulier pour l'aide à la diffusion sous chapiteau pour compenser leur manque de présence dans les temps de rencontres non dédiées aux chapiteaux, et pour stimuler l'économie du spectacle ambulant avec des programmeurs prêts à aider ces dispositifs coûteux.

Quant aux chiffres sur le nombre d'artistes au plateau, ils révèlent à la fois la proportion grandissante de projets de petites formes, et à la fois la volonté d'un certain nombre de compagnies de continuer à valoriser les grands formats, ce qui expliquerait ces statistiques relativement stables sur les quatre années de présentations de projets étudiées.

Enfin, pour ce qui est des appellations des artistes, on peut constater deux tendances : d'abord celle d'Artcena de vouloir mettre en avant des auteurs et des metteurs en scène à travers ces appellations surlignées en gras dans le fascicule de 2017. Même si l'organisation revient rapidement sur ce format de présentation, le surlignage en gras continue sur le fascicule de 2018 à mettre en avant les porteurs de projets dans leur fonction artistique relative à la création (souvent auteur ou metteur en scène), omettant ainsi le reste de l'équipe artistique. À partir de 2019, c'est le terme « équipe artistique » qui est mis en gras par Artcena, laissant ainsi à chaque compagnie le loisir d'introduire et de détailler qui compose cette équipe et selon quelle répartition. Les présentations des projets sur les fascicules sont de moins en moins structurées autour de mots introduisant des catégories. On constate tout de même que dans les premiers fascicules, l'institution présente le cirque sur un modèle théâtral en mettant l'accent sur le porteur de projet nommé « metteur en scène » ou « auteur ».

La deuxième tendance que l'on peut constater à partir de l'examen des appellations des artistes, dans les colonnes de gauche de ces fascicules, c'est que l'on passe d'un format auteur et/ou metteur en scène à un format d'auteur-interprète. En effet, pour les sessions 2017 et 2018, ce sont les termes auteur et metteur en scène qui sont utilisés dans une majorité des textes. Pour la première année, les termes sont imposés sur le fascicule ; pour la seconde année, ils ne le sont plus, mais on imagine qu'il s'agit d'un héritage de pensée. Les artistes reproduisent le schéma de présentation de l'année précédente. Mais les termes proposés dans le fascicule de 2018 ouvrent la porte à des nouvelles combinaisons que l'on voit apparaître à partir de 2019. Entre 2019 et 2020, l'appellation auteur-interprète (et tous ses dérivés) est passée d'une utilisation dans 32% des textes à 72%. De la même manière, les mots pour nommer les regards extérieurs sont employés dans la majorité ou presque des textes (56% en 2019 et 46% en 2020). En revanche, les termes qui désignent la mise en scène gardent relativement les mêmes proportions d'utilisation (47% des textes en 2018, 40% des textes en 2019 et 46% des textes en 2020). On passe donc du modèle du metteur en scène-auteur à celui de l'artiste auteur-interprète ; et les metteurs en scène et autres regards extérieurs accompagnent cet artiste, mais ne jouent pas un rôle hégémonique sur la création.

On retrouve ainsi dans ces projets soutenus par Artcena, Centre national des arts du cirque, de la rue et du théâtre, des critères similaires à ceux relevés pour le label CircusNext. Les petites formes jouées en frontal sont majoritaires, et le statut de l'auteur est largement valorisé. Même si les présentations de projets proposées par Artcena sont de l'ordre de la mise

en relation et non de l'ordre du financement (comme c'est le cas pour CircusNext), on constate tout de même l'importance qu'elles ont sur la programmation des festivals organisés par des PNC, bien plus que les lauréats de CircusNext. En effet, à titre d'exemple, sur les 35 présentations en 2017, 9 sont présentées au festival Circa sur les éditions suivantes ; c'est aussi le cas de 5 sur les 21 présentations de 2018, et de 6 sur les 25 projets de 2019. C'est-à-dire que 23% à 25% des projets de création présentés sont par la suite programmés sur ce festival. Les choix de sélection faits par Artcena sont donc essentiels pour la programmation de cirque, puisque les dossiers sélectionnés pour être présentés permettent aux compagnies d'accéder à un réel tremplin de diffusion. Il serait donc également intéressant d'approfondir les critères de sélection d'Artcena pour voir si par exemple la formation des artistes (être passé par l'école supérieure du CNAC notamment) ne constitue pas un critère valorisant pour leurs dossiers. Puisqu'on a pu constater l'augmentation de l'utilisation de ces termes dans les présentations de projet, les termes d'« écriture » et de « dramaturgie » ne sont-ils pas également des critères de validation pour les dossiers candidats ? À quel effet de mode participent-ils ?

Pour parfaire cette étude il faudrait également étudier les thématiques abordées dans ces présentations de projet pour essayer de déterminer s'il y a une tendance stylistique dans la sélection d'Artcena. On peut dégager des premiers constats pour 2019, avec les présentations de projets du festival Spring, de la Rencontre à Maison des Jonglages, du Palc et Le Mans fait son cirque, et du festival Circa. On voit que les notions de récits, de poésie, de matière, de mouvement, de relation et de questionnements sur la vie sont très présentes. Des thématiques que l'on a pu retrouver dans nos analyses précédentes, quoique dans des proportions différentes. On remarque également que parmi les 25 projets présentés au festival Circa, on en retrouve 6 qui ont déjà été présentés durant les autres temps de l'année. Artcena favorise-t-il avec ce dispositif certaines compagnies ? Ce regard sur les thématiques des projets présentés mériterait d'être approfondi, cependant, par manque de temps nous choisissons de garder ce projet d'étude pour un autre moment après la thèse.

Pour conclure ce regard sur CircusNext et Artcena, on relève que CircusNext valorise les petites formes (1 à 3 artistes au plateau) où le mélange des arts est central, et insiste sur la position de créateur entrepreneur (au sens porteur de projet). Il nous semble important de

définir les contours de ce format car les projets lauréats s'inscrivent bien dans le marché du travail, surtout depuis l'élargissement du label au niveau européen. Ils forment donc l'exemple même du cirque soutenu par les institutions de la culture légitime.

En revanche, dans le cas des présentations de projets d'Artcena, le formatage institutionnel est moins présent. Même si le format du dispositif était très cadré en 2017, désormais l'institution laisse plus de liberté sur les éléments de présentations, comme les façons de désigner l'équipe artistique ou le genre du spectacle. Cette liberté laissée aux artistes est une façon de ne pas discriminer les spectacles dans leur présentation : seul l'intérêt du projet est censé compter. Cependant, si Artcena ne formate pas les artistes dans leurs présentations de projet, leur choix de compagnies sélectionnées fait office d'exemple pour accéder à ce tremplin de diffusion, et fourni un échantillon des tendances des artistes.

D'une part, comme dans le cas de la plateforme CircusNext, on constate l'accroissement du nombre de projets pour 1 à 3 artistes au plateau, forme prisée pour faciliter la diffusion, tandis que les formes collectives (entre 4 et 6 artistes au plateau) sont moins présentes dans ces présentations de projet. En revanche les grandes formes (à 7 artistes et plus) gardent une certaine constance dans leur présence, sûrement aussi grâce aux temps de présentations pour projets sous chapiteau (qui induit plus volontiers une grande équipe artistique). Cette majorité de petites formes au sein de dispositifs institutionnels promouvant la diffusion du cirque contemporain impose donc une forme exemplaire, même si elle n'est pas unique.

D'autre part, la manière de se désigner pour les artistes change. Il semblerait que ce soit bien une volonté des artistes de se nommer comme auteur interprète et de rebattre les cartes de la hiérarchie d'une création de spectacle vivant (à savoir le metteur en scène est le porteur de projet, les interprètes ne sont pas auteurs par exemple). Aussi, il ne s'agit pas dans le cas des présentations de projet d'Artcena d'une uniformisation du discours par l'institution, qui laisse en fait plus de liberté au discours. On constate plutôt de la part des artistes une uniformisation du discours institutionnel.

3. Le poids des institutions

À ce point de notre thèse, on constate que, bien plus que dans les pratiques et dans les formes artistiques, les artistes semblent vouloir se conformer à des formes de discours. Mais pour répondre à ce cadre de discours, faut-il se fondre dans un modèle établi de forme artistique ? Nous questionnerons donc le poids des institutions dans la création artistique, à savoir si les discours valorisés influent aussi sur les formes artistiques, et sur la liberté de création.

I. Le CNAC, formateur de culture légitime et d'artistes légitimes

L'ENSAC, en formant les futurs artistes et en leur proposant cet exercice, questionne la position de l'artiste, à travers la distinction entre auteur/créateur et interprète. En effet, Gérard Fasoli, directeur du CNAC, explique :

L'exercice du spectacle collectif au service d'un metteur en piste positionne nos étudiants comme artistes interprètes : lors du processus de création, ils engagent une démarche autour de la matière circassienne pour la mettre au service d'un auteur. [...] Cette intégration dans un spectacle collectif de cirque constitue à la fois un moment privilégié de visibilité, ainsi que la première étape de l'insertion professionnelle des étudiants sortants du CNAC. La deuxième étape les encourage à rejoindre leurs aînés par le tutorat ou par le compagnonnage. Ils peuvent ainsi explorer les divers chemins de l'écriture et de l'auteur de cirque. Ces deux phases d'insertion professionnelle permettent de bien différencier « l'artiste interprète » de « l'artiste créateur/auteur »¹.

Or même si cette distinction était déjà abordée dans les premières écoles de cirque, on constate, à travers les témoignages des dernières promotions, que cette distinction n'est pas si claire et pas si efficace pour la matière cirque. Que ce soit pour la 31^e, la 30^e, la 29^e ou la 27^e promotion, les textes des metteurs en piste dans les dossiers de presse reviennent tous sur le processus de création, où il s'agit de « demander ce qu'ils voulaient faire² », de partir des « envies et des qualités de ces jeunes artistes³ », de « les rendre à la fois à la fois acteurs et

¹ Gérard Fasoli, extraits du dossier de présentation présent dans la maquette des DVDs des teasers des spectacles de fin d'études.

² Lucho Smit, dossier de presse du spectacle de fin d'études de la 31^e promotion, *On n'est pas là pour sucer des glaces*, 2020.

³ Antoine Rigot, dossier de presse du spectacle de fin d'études de la 30^e promotion, *F(r)ICTION*, 2019.

artisans de leurs propres partitions¹ ». Alors sont-ils seulement interprètes alors que l'école elle-même souhaite les « placer en position d'interprètes créatifs² », supposant donc une création de leur part ? Cette problématique a largement été soulevée par la 30^e promotion pendant la création, comme en témoigne le reproche d'une des élèves dans le carnet de création : « Nous nous sommes retrouvés à la fois interprètes et auteurs, faute de directives concrètes et de méthode d'écriture³ ». Déjà des élèves des précédentes générations ont dû questionner la position de l'auteur de cirque (ou auteur au cirque ?), comme le rappelle Maroussia Diaz Verbèke dans son article « Ce que je ne sais pas d'un mot qui n'existe pas : la circographie⁴ » : elle s'est inventé un mot qui serait proprement circassien, après multiples réflexions sur la position du metteur en piste. Or à l'école elle n'avait eu que l'exemple de metteur en piste non circassien. Aujourd'hui la question de la position de l'artiste de cirque entre auteur, créateur et interprète semble être la nouvelle ligne floue dont les contours restent à définir. Les écoles de cirque participent à la dynamique de légitimation du statut des artistes de cirque aux yeux de l'État, qui leur reconnaît un savoir-faire et la formation adéquate avec le DNSP-AC. Émilie Salaméro l'explique :

Depuis leur création historiquement récente, les écoles de cirque ont vu leur rôle évoluer vers la reconnaissance des artistes de cirque. Si elles constituaient, pour les artistes de nouveau cirque, avant tout un lieu de découverte d'une professionnalisation possible, pour les générations plus récentes, elles tendent, par les processus d'élection formalisés et leur réputation professionnelle, à fonctionner comme instance de consécration majeure, en concentrant deux cercles de reconnaissance centraux dans l'art contemporain⁵ : les pairs et les administrations publiques (et éventuellement les critiques) qui les labellisent ; signe d'un art devenu adulte⁶.

Aussi, la production des vidéos de présentation des spectacles de sortie des promotions de l'École nationale supérieure des arts du cirque par le CNAC (que nous avons pu étudier précédemment) est marquée par une évolution tant dans la composition – passant du résumé des numéros à une présentation centrée sur le mouvement rotatif des sauts – que dans les

¹ Heinz Lorenzen, dossier de presse du spectacle de fin d'études de la 27^e promotion, *Avec vue sur la piste*, 2016.

² La ligne pédagogique d'insertion professionnelle est expliquée sur la page : https://cnac.fr/article/381_La-cellule-d-insertion-professionnelle---CIP.

³ Gwen Buczkowski, extrait du carnet de création présent dans la maquette du DVD du teaser du spectacle *F(r)ICTION*, 2019.

⁴ Maroussia Diaz Verbèke, « Ce que je ne sais pas d'un mot qui n'existe pas : la circographie », *op. cit.*.

⁵ Bowness, A., *The conditions of success. How the modern artist rises to fame*, Londres, Thames and Hudson, 1989.

⁶ Émilie Salaméro, « Les modes de reconnaissance des artistes de cirque à l'épreuve du temps : de l'état du champ aux trajectoires professionnelles », *op. cit.*, p. 256.

images produites – de la transdisciplinarité à l’image humaine puis au geste – repérable selon le degré d’acceptation du cirque au sein des politiques culturelles. Comme l’explique Magali Sizorn, les écoles « participent ainsi du processus d’artification du cirque, par l’académisation de la formation¹ » « qui encourage les étudiants à devenir "des créateurs de conceptions esthétiques"² ». Par cette participation au processus d’artification, ces écoles sont aussi le témoin du « glissement de "l’art mineur" à "l’art majeur", ou du bas en haut de la hiérarchisation des genres³ » (selon les mots de Nathalie Heinich et Roberta Shapiro), du changement axiologique d’un art qui arrive après son artification. Aussi, le glissement qui s’opère dans la série de vidéos étudiées semble être le signe du processus de légitimation du cirque. Si les premières générations sont présentées sous le prisme de la technique, au fur et à mesure, les générations suivantes sont présentées sous le signe du collectif, de l’univers artistique, puis du mouvement, même si les spectacles gardent une dynamique de montage qui semble être propre à la représentation spectaculaire du cirque. De la même manière, le choix des metteurs et metteuses en piste montre le passage du cirque qui a besoin des autres arts pour s’affirmer en tant qu’art, à un art autonome, produisant ses propres auteurs. D’ailleurs, Émilie Salaméro souligne que « pour répondre aux exigences de l’art contemporain et du marché du travail artistique, les écoles professionnelles de cirque souhaitent faire émerger des artistes-créeurs de leurs propres numéros en valorisant leur originalité et leur authenticité⁴ ». Des valeurs qui pourtant font partie du cirque dès ses premières formes. Qu’est-ce qui est alors réellement valorisé par ces écoles professionnelles ? Est-ce l’image de nouveauté ? Le statut d’auteur de cirque ?

Nous avons déjà pu faire remarquer que l’ENSAC appuie l’apprentissage des futurs auteurs que sont les étudiants, autant que leur formation d’interprètes, insistant par là même sur la différence entre les deux positions, voire sur une forme de hiérarchisation positionnant l’auteur en haut de la pyramide de la création. Or, à travers les témoignages des dernières promotions, on a pu signaler combien cette distinction n’est pas claire et pas si efficace pour

¹ Magali Sizorn, « De « La course aux trapèzes » aux Arts Sauts », *op. cit.*, p. 141.

² Magali Sizorn, “The Artification of Trapeze Acts: A New Paradigm for Circus Arts” in *Cultural Sociology*, Vol. 13, Issue 3, 2019, p. 354-370. Citation de Marie-Andrée Robitaille, directrice de la formation cirque à l’Université des arts chorégraphiques et circassiens de Stockholm (DOCH), Table ronde *De l’influence des formations supérieures sur les esthétiques du cirque*, Elbeuf, France, 13 juin 2014). [citation traduite pour la circonstance : “As we have seen, the artification of the circus has leaned heavily on increasingly academic training that encourages students to become ‘makers of aesthetic conceptions.’”]

³ Nathalie Heinich et Roberta Shapiro, « Postface. Quand y a-t-il artification ? », *op. cit.*, p. 273..

⁴ Émilie Salaméro, Nadine Haschar-Noé, « Fabriquer un artiste-créeur. Formes et effets des dispositifs de socialisation à la création dans les écoles professionnelles de cirque », *op. cit.*, p. 83.

la matière cirque. On a déjà souligné la remise en question par d'anciens élèves, comme Maroussia Diaz Verbèke qui questionne la spécificité d'un auteur de cirque, ou par les générations plus récentes qui remettent en question l'opposition interprète-auteur face aux directions d'artistes faites par les metteurs en piste circassiens. Ces remises en question marquent les questionnements de ces nouveaux artistes qui mettent en évidence les paradoxes que peuvent contenir des appellations et des fonctions d'artistes basés sur les distinctions et la hiérarchisation d'autres arts. Pourtant, les institutions s'appuient bien sur ces distinctions entre auteurs et interprètes pour mettre en valeur et légitimer la création de cirque.

II. CircusNext et Artcena, la valorisation de l'originalité artistique pour valider le statut d'auteur et l'image du cirque contemporain

Comme le souligne Agathe Dumont, « on constate que CircusNext est un accélérateur du processus d'artification du cirque, soit le "passage du non art à l'art" (Shapiro et Heinich, *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*), déjà en cours dans de nombreux pays. En effet, le projet s'appuie sur des valeurs d'innovation et de création propres à ce processus¹ ». Et tout comme pour les présentations de projets d'Artcena, la validation du projet de création passe par la reconnaissance d'une figure forte, celle de l'auteur. Cependant, on constate que si l'école supérieure du CNAC dispense un enseignement visant à former des auteurs et des interprètes, on se rend compte à travers les dispositifs institutionnels comme CircusNext ou les présentations de projets d'Artcena que le modèle de l'artiste de cirque contemporain est celui de l'auteur-interprète. Les artistes, à travers ces dispositifs, brisent la dichotomie apprise et héritée du théâtre pour s'approprier cette valeur de l'auteur, valeur suprême de la reconnaissance de l'artiste. Et en effet, les dénominations de l'artiste sont importantes pour comprendre le processus de légitimation qui passe par son statut. Magali Sizorn en détaille l'évolution :

Si la question de l'artification va nous amener à penser le passage du « spectaculaire » à l'« artistique », la présence du mot *artiste*, utilisé dès les premières apparitions des trapézistes sur les pistes pour les qualifier, impose d'être attentif, non seulement aux transformations esthétiques et institutionnelles, mais aussi aux modifications terminologiques et sémantiques. Trois moments peuvent être repérés : celui de l'artiste au sens de réalisateur d'une performance, d'abord, renvoyant aux spectacles et aux qualités de

¹ Agathe Dumont, « Construire un réseau professionnel et artistique pour le cirque contemporain en Europe ? L'exemple de CircusNext, un projet de coopération », *op.cit.*, p. 108.

virtuosité ; celui de l'artiste au sens d'un interprète d'une création, ensuite, renvoyant à la fois au spectacle et à l'art, ainsi qu'à des qualités de personnalisation ; et enfin celui de l'artiste au sens de créateur, qui renvoie à l'art et à des qualités de personnalisation et d'innovation. La problématique de la revendication d'une reconnaissance en tant qu'art rejoint donc ici celle de la définition d'une forme de production et de l'identité de ses acteurs¹.

Les évolutions que nous avons pu noter pour le champ sémantique de l'artiste dans les présentations de projets d'Artcena rejoint donc cette dynamique de revendication de la position de l'artiste, tant comme performeur que comme interprète et créateur. Cette triple identité non dissociable permet de construire une spécificité de l'identité de l'artiste de cirque que le terme auteur ne reflète pas, si populaire soit-il. Aussi, si les dispositifs comme le label CircusNext et les présentations de projet d'Artcena participent à la vie du réseau professionnel de cet art, ils participent aussi à la normalisation de sa sémantique sans pour autant la questionner. La normalisation de ce vocabulaire légitimant permettrait alors également la valorisation des institutions elles-mêmes, reconnues pour leur spécificité et leur place dans le champ culturel du cirque. Or comme le rappelle Magali Sizorn, les mots jouent un rôle fort dans la reconnaissance artistique :

S'intéresser à la place occupée par chacun dans le processus de création permet d'analyser les enjeux du passage d'un genre aux conventions relativement bien identifiées à des formes plus métissées du spectacle vivant. Les enjeux identitaires sont forts, dès lors qu'il s'agit d'être considéré non seulement en tant qu'interprète, mais aussi en tant que créateur. Cela est dû en particulier au fait que les mécanismes de reconnaissance artistique restent fortement liés à des logiques institutionnelles d'évaluation et de financement qui valorisent l'innovation².

Reconnaître donc la place d'un artiste comme auteur, et distinguer cette position de la mise en scène par exemple, permet de revaloriser la position du créateur en scène, acteur de sa matière artistique, et de valoriser l'originalité comme valeur essentielle de l'auctorialité, c'est-à-dire du statut de l'auteur artiste.

On s'interrogeait dans ce chapitre sur la place des institutions dans la composition des formes de cirque contemporain français. Ces différentes institutions (le CNAC, CircusNext et Artcena) encadrent le secteur, bien plus qu'elles ne veulent imposer une pensée. Cependant, force est de constater l'empreinte institutionnelle dans les formes des œuvres de cirque, et

¹ Magali Sizorn, « De « La course aux trapèzes » aux Arts Sauts », *op. cit.*, p. 133-134.

² *Ibid.*, p. 147.

dans les discours. Le CNAC impose par exemple une distinction auteur et interprète dans la formation, que les artistes ensuite questionnent, en proposant de nouveaux mots comme créateur interprète, largement valorisé par des dispositifs comme CircusNext. Un vocabulaire dont on retrouve ensuite la trace et la popularité dans les présentations de projets Artcena. Si ces institutions se veulent donc être des promoteurs de libertés artistiques, cependant, on ne peut ignorer les tendances artistiques qui sont valorisées au sein de leurs dispositifs de soutien.

Chapitre 6. Tentatives de définitions des formes du cirque dit « contemporain »

Après avoir vu l'influence des institutions sur les formes de créations mises en avant dans le réseau du cirque contemporain français, nous tenterons de construire une typologie de spectacles de cirque (1) à partir du corpus de spectacles que nous avons pu voir durant cette thèse¹. Cette typologie permet d'une part de déterminer l'impact des institutions étudiées sur la programmation des festivals, et d'autre part d'éclaircir les particularités des courants artistiques du cirque contemporain. Le paysage de la création cirque en France est suffisamment riche pour que cette appellation regroupe un grand nombre de formes artistiques différentes. Cette typologie permettra peut-être de repérer des courants artistiques au sein de toute cette programmation. En effet, quelles sont les particularités artistiques du cirque contemporain en France ?

Cette tentative de classification pour une meilleure compréhension du paysage artistique du cirque contemporain français oblige tout de même à questionner les différentes définitions que l'on peut donner au cirque (2). Objet culturel protéiforme, il sera important de refaire le point sur l'ensemble des perspectives par lesquelles on peut aborder l'objet cirque : comme un art, un imaginaire, comme un secteur culturel ou encore une pratique physique.

Ce chapitre questionne donc les pratiques de cirque autant que ses catégories de pensée.

¹ On rappelle que la liste de ces spectacles est disponible en Annexe 1 : Liste des spectacles de cirque contemporains vus, p. 379.

1. Typologie des pratiques artistiques du cirque contemporain en France.

Si nous avons vu que les institutions ont des attentes particulières pour les créations de cirque contemporain, il est intéressant de voir concrètement quelles sont les pratiques, à partir du corpus de spectacles que nous avons pu voir depuis 2017. Cependant, construire une typologie de spectacles s'avère complexe. On peut repérer quelques critères de distinctions, comme le font Gwénola David, Jean-Michel Guy et Dominique Sagot-Duvaurox dans leur enquête *Les arts du cirque. Logique et enjeux économiques*¹ et dont Marine Cordier résume quelques conclusions :

Elle recense 431 compagnies [et entreprises] qui se répartissent dans trois catégories stylistiques : 11 % ressortissent de l'esthétique classique, 52 % du style contemporain, et 37 % sont classées en « ni – ni », type défini en creux, ce qui montre l'incertitude des critères de définition. [...] Autre évolution notable : si le chapiteau demeure l'emblème de l'esthétique classique, il tend à être délaissé dans les autres cas, moins d'un quart des compagnies en possédant un².

En 2006, les auteurs de cette enquête font la distinction entre classique, contemporain et « ni-ni », et constatent le déclin du chapiteau en faveur des salles de spectacles. Mais si on se penche sur ce « style contemporain » pour tenter de déterminer des styles de spectacles, on se retrouve face à un foisonnement de formes qui rend la catégorisation franchement ardue.

La journaliste Rosita Boisseau propose dans son ouvrage *Le cirque contemporain*³ un nuancier de cirque à travers des exemples de compagnies, qu'elle regroupe en cinq catégories : « cirque en tribu », « monodisciplinaire », « agrès à inventer », « extra corps » et « clowns mais encore ». Cette classification a le mérite d'être simplifiante pour une première approche du cirque contemporain, mais elle nous est très vite apparue un peu limitée pour construire une typologie de spectacles. Par exemple, comment classer le spectacle *Monstro* du Collectif sous le Manteau⁴ qui présente un grand groupe d'acrobates ne pratiquant que le mât chinois : cirque en tribu ou monodisciplinaire ? Même si la proposition de catégorisation de Rosita Boisseau peut être opérante, elle ne nous semblait pas assez fournie pour rendre compte de la multiplicité des possibles des spectacles que nous avons pu voir.

¹ Gwénola David, Jean-Michel Guy et Dominique Sagot-Duvaurox, *Les arts du cirque. Logique et enjeux économiques* Paris : La Documentation française, 2006.

² Marine Cordier, « Le cirque contemporain entre rationalisation et quête d'autonomie », *op. cit.*, p. 39.

³ Rosita Boisseau, *Le cirque contemporain*, *op. cit.*

⁴ *Monstro*, Collectif sous le manteau, 2019, <https://www.cslm.eu/monstro-1>.

Nous nous sommes donc appuyée sur les distinctions proposées par Jean-Michel Guy dans deux textes différents, celui sur « Le cirque contemporain¹ », dans l'onglet *Esthétiques*, du chapitre *Autour du Cirque* présenté sur le site *Les art du cirque* du CNAC et de la BNF ; et celui sur « La diversification sans fin du cirque contemporain² » présenté dans son *Panorama du cirque contemporain* (3/5) sur Artcena. Ces deux textes nous serviront d'assise tout au long de cette étude. En effet, Jean-Michel Guy y distingue différents critères de catégorisation qui nous ont permis de construire une typologie :

En ce qui concerne les formes et les formats, on relèvera les tendances dominantes suivantes : les spectacles pluridisciplinaires sont l'exception et non plus la règle, chacun des « arts du cirque », y compris les plus spécifiques (corde lisse, diablo, BMX, roue Cyr, etc.) donnant lieu à des spectacles autonomes, le plus souvent des « petites formes » (solos, duos ou trios) et parfois à des « ensembles » réunissant un grand nombre d'artistes d'une même spécialité. L'espace de création et de diffusion privilégié est la salle de spectacle, une minorité de créateurs restant attachés au chapiteau, d'autres préférant « la rue », ou des lieux « non dédiés » au spectacle (musées, écoles, prisons), certains choisissant carrément le film, la vidéo ou le numérique et la diffusion en ligne – comme langage³.

À partir de ce paragraphe, nous avons donc déterminé des critères de format. On trouve le critère du nombre d'artistes, celui de la pluri ou monodisciplinarité des agrès, celui du lieu de diffusion – entre salle, chapiteau ou extérieur – et de l'espace de création – frontal, en cercle ou en palc. Nous avons choisi d'approfondir la question du nombre d'artistes en scène en analysant aussi le nombre de musiciens en scène.

Le paragraphe suivant nous a permis de déterminer les critères de construction de l'œuvre :

au plan dramaturgique, on trouve aussi de tout : des spectacles sobres, à focus unique, et des spectacles foisonnants, à focus multiples ; des créations de « cirque pur », traitant une question directement inspirée par les propriétés d'une spécialité, ou d'un agrès et minorant les emprunts à d'autres genres (danse, théâtre, musique) ou, au contraire, des créations hybrides, cherchant à fondre les différents genres en un seul « art total », des spectacles narratifs (verbaux ou non) et des formes volontairement « formelles » ou formalistes, des spectacles très « écrits », d'autres faisant une large place à l'improvisation⁴.

¹ Jean-Michel Guy, « Le cirque contemporain ». <<https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/esthetiques/le-cirque-contemporain>>.

² Jean-Michel Guy, « La diversification sans fin du cirque contemporain », *Panorama du cirque contemporain*, 26 septembre 2019, <<https://www.artcena.fr/reperes/cirque/panorama/panorama-du-cirque-contemporain/la-diversification-sans-fin-du-cirque-contemporain>>.

³ Jean-Michel Guy, « Le cirque contemporain », *op. cit.*

⁴ *Ibidem*.

Nous avons donc repris ces expressions pour distinguer les « spectacles sobres à focus unique » des « spectacles foisonnants à focus multiples » (que l'on résumera pour plus d'efficacité à « sobre » et « foisonnant »), les spectacles de « cirque pur » et les « créations hybrides » (sur les tableaux, ces critères apparaîtront sous les termes « pur » et « hybride »), les « spectacles narratifs (verbaux ou non) » et les formes qui privilégient la forme et l'image (qui seront appelé « narratif » et « image »), et enfin les « spectacles très écrits » et les « spectacles faisant une large place à l'improvisation » (« écrit » et « improvisé »). À ces critères nous ajoutons également le critère d'innovation technique et/ou de dispositif scénique que Jean-Michel Guy évoque dans son article « La diversification sans fin du cirque contemporain¹ ».

Dans ce même article, il propose une classification des courants du cirque contemporain, sous la polarité du « familier » face à « l'insolite » :

le paysage du cirque s'organise en réalité en courants esthétiques, chacun d'entre eux mettant l'accent sur une dimension particulière, jugée plus fondamentale que d'autres, de l'acte artistique. Une première polarité pourrait distinguer les artistes du « familier », extrêmement attentifs à la place donnée au public et à l'accessibilité du propos – ce qui ne les empêche nullement d'intriguer ou de surprendre (par exemple la compagnie Akoreacro ou le collectif Cheptel Aleïkoum), et des artistes de « l'insolite », qui ne cherchent pas nécessairement à déconcerter, mais placent au cœur de leur recherche une question intime, parfois très formelle, forcément nouvelle pour le public, comme Chloé Moglia le fait en travaillant la notion de suspension ou Yoann Bourgeois celle d'équilibre. Du côté du familier, mérite une mention particulière l'esthétique qu'on dira « ruraliste », voire « paupériste » – faire grandiose avec trois fois rien – qui évoque non sans nostalgie le petit cirque d'antan, l'inventivité des gens de peu, et le salut par la sobriété. Elle a trouvé avec le cirque Trottola son fleuron le plus en vue, mais elle était déjà là, avec Pocheros dans les années 90, et s'avère très vivace. Du côté de l'insolite, il faut aussi évoquer ces artistes, de plus en plus nombreux, qui pratiquent le « trouble dans le genre », voire que l'on range en cirque malgré eux : ce sont par exemple Phia Ménard, Aurélien Bory, Yoann Bourgeois, ou le duo Vimala Pons et Tsirihaka Harrivel, dont un public profane peine à classer le genre de beauté – danse, théâtre, concert, performance ? –, même s'ils sont tous issus du cirque et l'honorent en le renouvelant radicalement. Insolite aussi, par choix, l'art d'un Nikolaus ou du clown Ludor Citrik, et de très nombreux artistes de « l'absurde », du loufoque ou du « déjanté », qui ébranlent ou provoquent sciemment les spectateurs².

On reprendra donc ces distinctions de courants dans la catégorie de la tonalité des œuvres : « Familier », « Insolite », « Paupériste », « Trouble du genre », et « Absurde ». Dans

¹ Jean-Michel Guy, « La diversification sans fin du cirque contemporain » *op.cit.*.

² *Ibidem.*

cette même catégorie, nous reprendrons également les critères de construction du sens tel qu'il les définit dans ce même article :

Chevauchant la distinction précédente entre l'accessible et le déroutant, une autre question divise les œuvres en courants, comme si elles y achoppaient : c'est celle du sens, ou plutôt de l'attitude des artistes à l'endroit du sens. Le courant actuellement dominant prône « l'ouverture de l'imaginaire » : à partir d'un ensemble cohérent mais volontairement lacunaire de signes, l'artiste induit chez le spectateur une lecture « ouverte », autrement dit une projection fantasmatique et une interprétation personnelle, éventuellement porteuses de fécondes conversations post-spectacle. Un courant minoritaire reste attaché à la « clôture du sens », comme c'était globalement le cas sous le nouveau cirque : les spectateurs sont censés avoir vu et éprouvé la même chose, et le cas échéant s'écharper après la représentation sur la pertinence du propos, plus que sur son interprétation. Un troisième courant, de plus en plus puissant, récuse la « dictature du sens » et travaille sur des notions alternatives : la sensation, comme *Warm* de David Bobée, l'attention, comme *Le Vide* de Fragan Gehlker (ne cherchez pas à comprendre, ni à imaginer : regardez !) ou la participation (comme *Le Repas* du Cheptel Aleïkoum)¹.

Nous avons donc repris cette triple distinction pour déterminer les critères de sens : « Imaginaire », « Histoire » et « Notion ».

À partir de tous ces critères (nombre d'artistes en scène, critères de format, de construction des œuvres et de tonalité), nous avons attribué à chaque spectacle vu depuis 2017 chacune des caractéristiques correspondantes. Nous nous sommes aidé des dossiers artistiques pour certaines données précises comme le nombre d'artistes en scène et la présence de musiciens. Le reste de la classification s'est faite à travers notre mémoire de spectatrice

¹ *Ibidem.*

I. Nombre d'artistes au plateau.

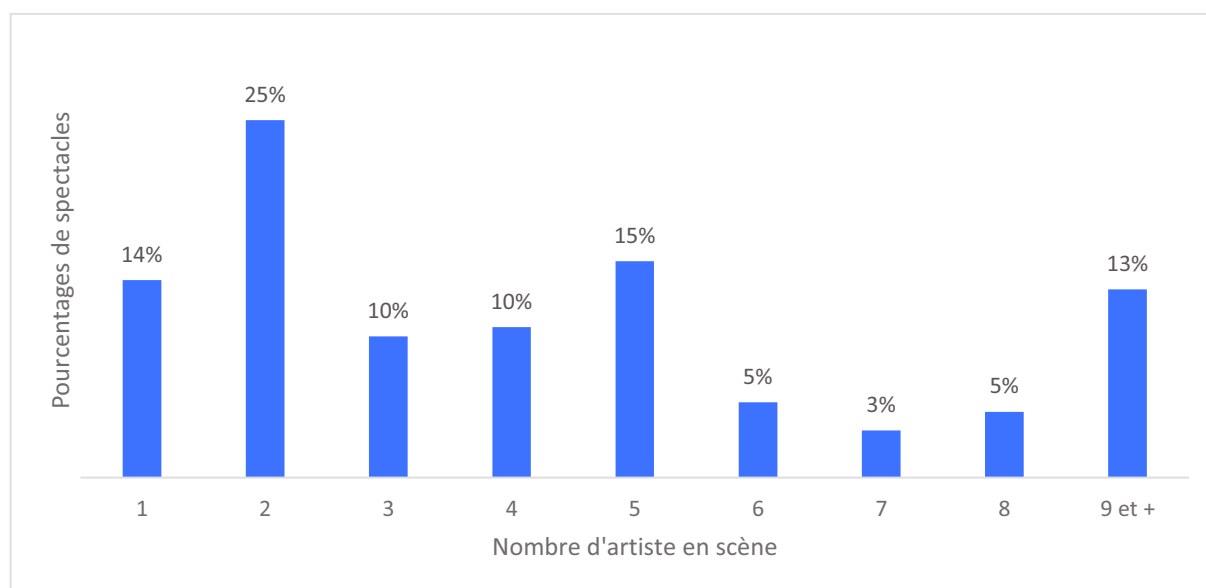


Tableau 19. Répartition du nombre d'artistes en scène sur les 154 spectacles du corpus.

Les petites formes (1, 2 ou 3 artistes) représentent 49% des spectacles du corps et les duos à eux seuls représentent un quart des spectacles. Un autre quart des spectacles présente 4 à 5 artistes en scène. Le dernier quart des spectacles propose des formes à 6 artistes ou plus, allant jusqu'à 19 acrobates en scène. On compte autant de spectacles avec 6 à 8 artistes en scène que de spectacles ayant 9 artistes ou plus au plateau.

Cependant, parmi les spectacles à 9 artistes et plus, on rappelle qu'un tiers sont des spectacles de sortie de promotion de grandes écoles (l'école supérieure du CNAC et l'ESACTO). Si on exclut les 7 spectacles des écoles, alors on compte que 92% des spectacles à 9 artistes et plus en scène sont des groupes accompagnés de musiciens. Seuls les spectacles *Möbius* de la compagnie XY¹ et *Projet PDF*² du groupe éponyme sont des grands groupes (hors promotions d'écoles) constitués d'acrobates uniquement, avec respectivement 19 et 16 artistes au plateau. On note quand même qu'il y a des spectacles à plus de 9 acrobates en scène, en plus des musiciens : le Groupe Acrobatique de Tanger propose un spectacle, *Halka*³,

¹ *Möbius*, Compagnie XY et Rachid Ouramdane, 2019, <http://www.ciexy.com/mobius/>.

² *Projet.PDF*, Collectif Portés de Femmes, 2018, <https://www.cartonsproduction.com/projet-pdf/>.

³ *Halka*, Groupe Acrobatique de Tanger, 2016, <http://groupeacrobatiquede Tanger.fr/spectacles/halka>.

à 12 acrobates et 2 musiciens, le CirkVOST présente *Hurt me tender*¹ avec 10 acrobates et 3 musiciens, et le NoFit State Circus invite pour *Lexicon*² 9 acrobates et 5 musiciens.

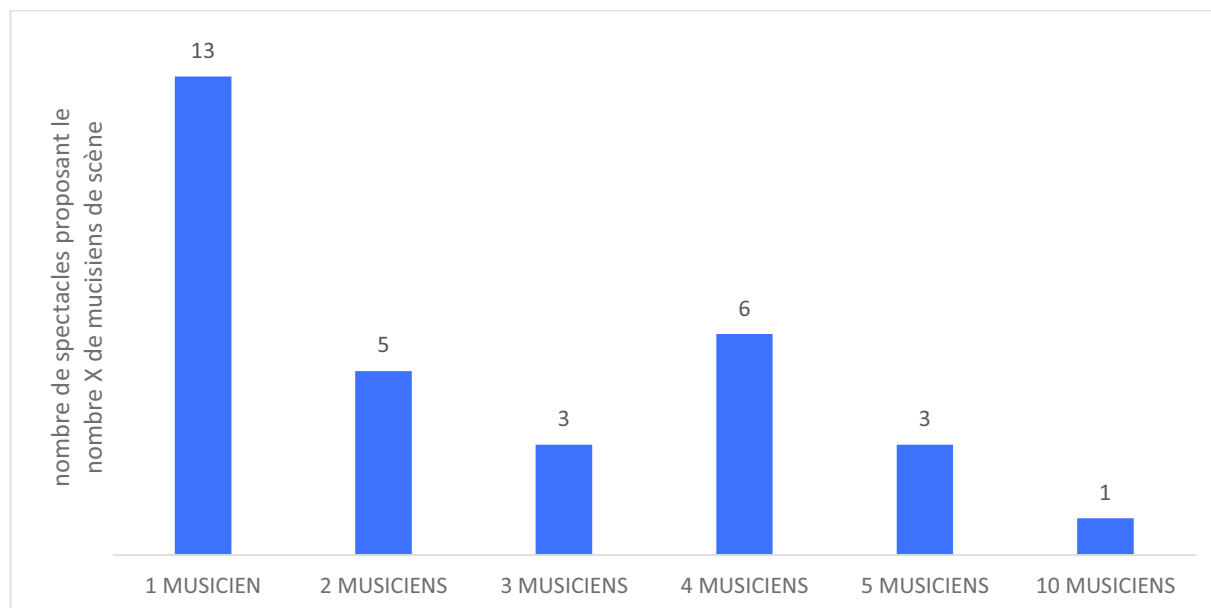


Tableau 20. Répartition du nombre de musiciens sur les 31 spectacles du corpus présentant des musiciens en scène.

Parmi les 13 spectacles avec un musicien, 7 sont des solo + musicien, 3 sont des duo + musicien et 3 sont des trio + musicien. Parmi les 5 spectacles avec deux musiciens, on retrouve 2 petites formes (avec un ou deux acrobates) et 3 grandes formes (à 8 et 14 artistes en scène). Parmi les 3 spectacles avec trois musiciens et les 3 compagnies avec cinq musiciens, on constate qu'il ne s'agit que de grands groupes allant de 8 à 14 personnes au plateau (entre 5 et 9 acrobates). Pour les spectacles avec quatre musiciens au plateau, hormis les deux formes particulières que sont les *Lignes Ouvertes* de la compagnie Basinga³ (performances *in situ* pendant lesquelles la funambule est accompagnée de quatre musiciens, quand ce n'est d'ensembles musicaux locaux) et le *Cabaret Crida/Lubat* de la Cridacompany⁴ (qui proposait un spectacle à quatre circassiens et quatre musiciens du groupe Lubat à l'occasion des 10 ans de la compagnie), on retrouve également des grands groupes, de 9 à 12 artistes en scène, dont 5 à 8 acrobates.

¹ *Hurt me tender*, CirkVOST, 2018, <http://www.cirkvost.eu/hurtmetender.html>.

² *Lexicon*, NoFit State Circus, 2018, <https://www.nofitstate.org/en/shows/lexicon/>.

³ *Lignes ouvertes*, compagnie Basinga, 2016, <https://ciebasinga.com/show-item/lignes-ouvertes-forme-dexception-sur-mesure/>.

⁴ *Cabaret*, CridaCompany et Lubat, *op. cit.*

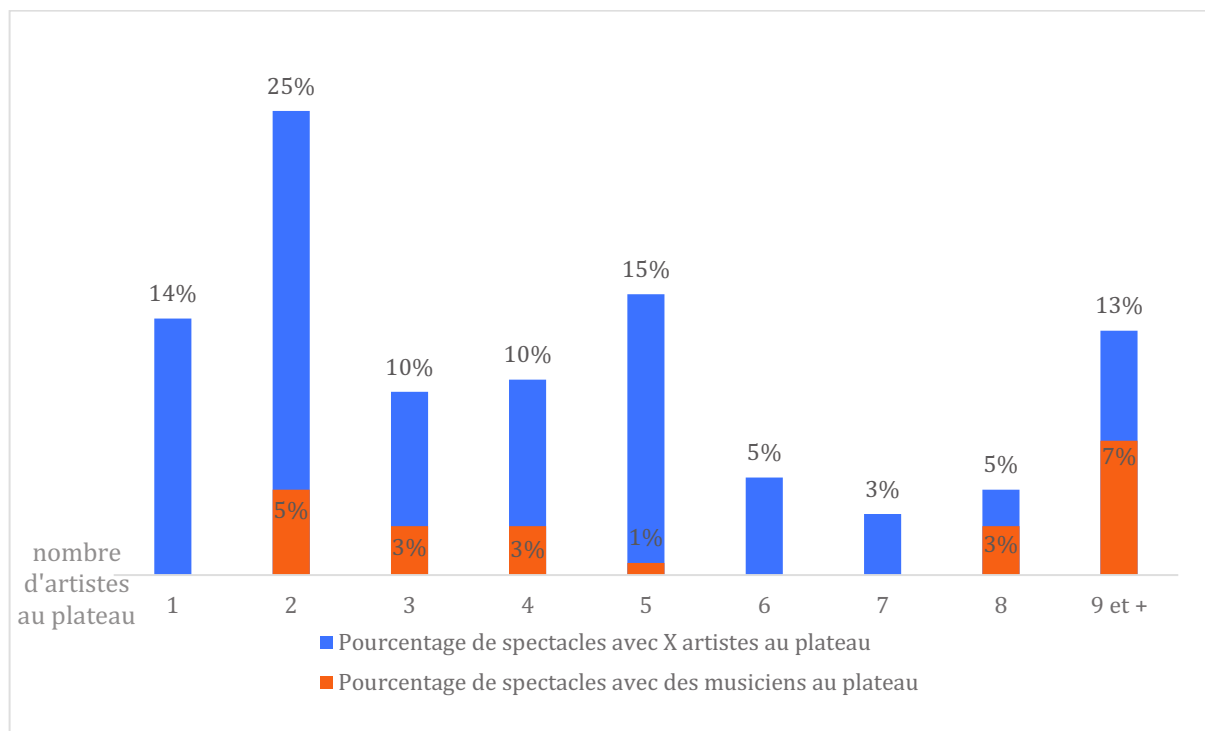


Tableau 21. Comparaison de la présence des musiciens au plateau par rapport au nombre d'artistes en scène sur les 154 spectacles du corpus.

Les spectacles avec un ou deux musiciens sont majoritairement des formes à un, deux ou trois acrobates, exception faite pour quelques grandes formes. Pour 2 musiciens accompagnants 6 artistes, on compte *Sous la toile de Jheronimus* des Colporteurs¹ et *Circus I love you*², ainsi que le Groupe Acrobatique de Tanger qui compte 12 artistes accompagnés par 2 musiciens pour le spectacle *Halka*³. Les grands groupes, de plus de 8 artistes au plateau, privilégient plutôt des groupes de 3 à 5 musiciens – exceptions faites au *Cabaret Crida/Lubat* de la Cridacompany⁴, et au spectacle *Stabat Mater*⁵ qui proposait une rencontre entre un acrobate, un danseur et l'ensemble musical des Nouveaux Caractères, mise en scène par David Bobée et Caroline Mutel. On constate alors que ces grands groupes de 8 artistes ou plus sont constitués majoritairement de groupes de 5 à 7 acrobates. On relève quelques exceptions : celles du Groupe Acrobatique de Tanger⁶, du CirkVOST⁷, et du NoFit State Circus⁸ déjà relevées, ainsi que la compagnie Akoreacro pour le spectacle *Dans ton cœur*⁹ et

¹ *Sous la toile de Jheronimus*, Compagnie les Colporteurs, 2018, <http://www.lescolporteurs.com/fr>.

² *Circus I love you*, compagnie Circus I love you, 2019, <https://circusiloveyou.com/circus-i-love-you>.

³ *Halka*, Groupe Acrobatique de Tanger, *op. cit.*.

⁴ *Cabaret*, CridaCompany et Lubat, *op. cit.*

⁵ *Stabat Mater*, David Bobée et Caroline Mutel, Ensemble des Nouveaux Caractères, *op. cit.*

⁶ *Halka*, Groupe Acrobatique de Tanger, *op. cit.*

⁷ *Hurt me tender*, CirkVOST, *op. cit.*

⁸ *Lexicon*, NoFit State Circus, *op. cit.*

⁹ *Dans ton cœur*, Akoreacro, *op. cit.*

le Cirque Aïtal pour le spectacle *Saison de cirque*¹ qui regroupent chacun 8 acrobates et 4 musiciens. Il est intéressant de souligner que les formes de 5 à 7 artistes en scène ne présentent aucun cas d'accompagnement musical en scène (exception faite pour les *Lignes Ouvertes* de la compagnie Basinga²).

On constate donc que la proportion de musiciens en scène pour ce corpus de spectacles de cirque est répartie entre les petites formes et les grands ensembles. On distingue les petites formes (de 1 à 4 artistes en scène) qui représentent 59% des spectacles du corpus, accompagnées dans 17% des spectacles du corpus de musiciens en scène ; les formes collectives (de 5 à 7 artistes) – soit 23% des spectacles du corpus – dans lesquels aucun des spectacles du corpus (à une exception près) ne fait appel à des musiciens live ; et les grands ensembles (8 artistes et plus) – soit 18% des spectacles du corpus – dans lesquelles s'intègrent très régulièrement des groupes de musiciens plus conséquents. On peut aussi constater que dans ces formes, le chapiteau est un autre élément récurrent : si l'on exclut les grands ensembles que constituent les spectacles des écoles, le chapiteau est présent dans 50% de ces formes avec 8 artistes ou plus au plateau. Cependant, le chapiteau n'est pas réservé aux grands ensembles, puisqu'on remarque que 10 autres spectacles sont présentés avec le chapiteau de la compagnie, pour des formes allant de 2 à 6 artistes – en moyenne 4 artistes en scène – souvent sans musicien (3 sur les 10 ont des musiciens au plateau). On remarque aussi que 4 spectacles du corpus sont présentés dans un espace de représentation construit pour le projet (*Le paradoxe de Georges*, Yann Frisch³ ; *Pakman*, Post Uit Hessdalen⁴ ; *Pépé*, Docteur Troll⁵ ; *L'absolu*, Les Choses de rien⁶) : il s'agit uniquement de petites formes, pour 1, 2 ou 4 artistes.

¹ *Saison de cirque*, Cirque Aïtal, 2018, <http://www.cirque-aital.com/spectacle/saison-de-cirque>.

² *Lignes ouvertes*, compagnie Basinga, *op. cit.*

³ *Le paradoxe de Georges*, Compagnie l'Absente, 2018, <https://www.yannfrisch.org/>.

⁴ *Pakman*, Post Uit Hessdalen, 2016, <https://postuithessdalen.be/fr/category/pakman-fr/>.

⁵ *Pépé*, Docteur Troll, 2017, <http://pepemagie.free.fr/>.

⁶ *L'absolu*, Les Choses de rien, *op. cit.*

II. Critères des œuvres.

Critères de format.

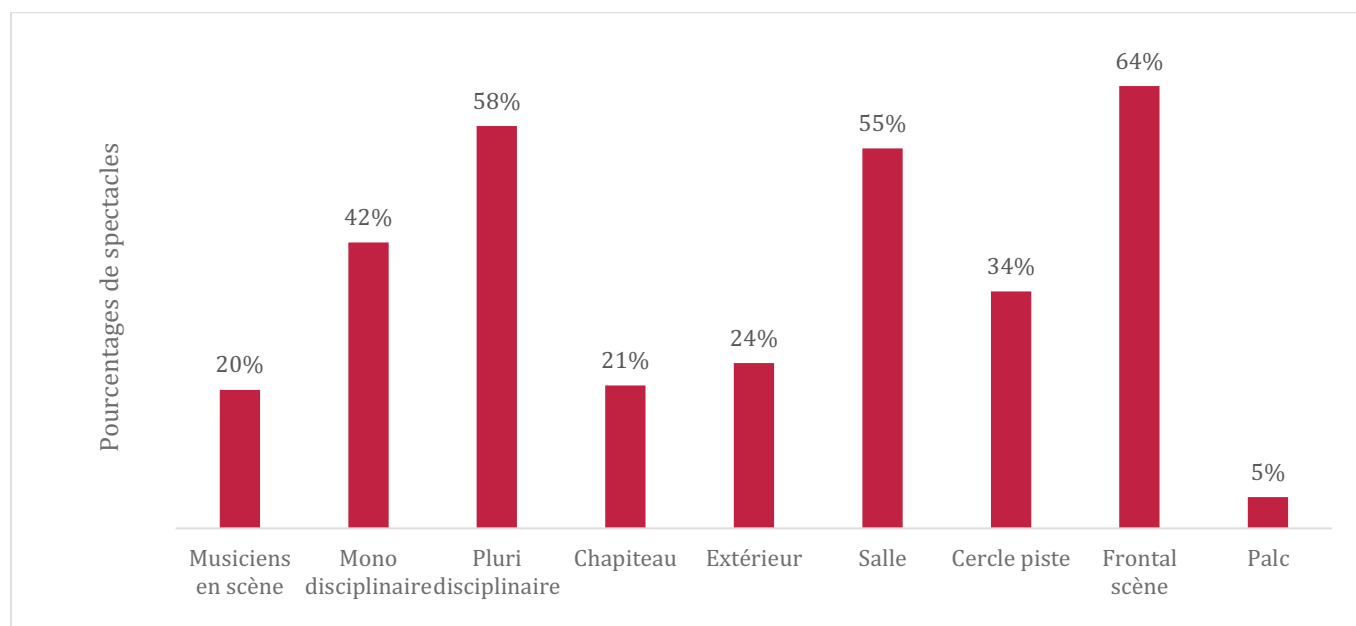


Tableau 22. Pourcentages de spectacles correspondant aux différents critères de formats des œuvres.

On constate que les critères de format fonctionnent souvent par opposition : monodisciplinaire ou pluridisciplinaire ; chapiteau, extérieur ou salle ; cercle et piste ou scène frontale. À noter que les critères du palc (un gradin autonome) et de la présence de musiciens ne fonctionnent pas avec un critère opposé : 20% des spectacles du corpus présentent des musiciens au plateau et 5% des spectacles du corpus se font sur un palc.

Les spectacles pluridisciplinaires sont en majorité dans ce corpus (58% des spectacles), bien que l'écart avec les spectacles monodisciplinaires ne soit pas très marqué (42%). La pratique de diffusion de spectacles de cirque en salle est aussi dominante (55%), tandis que les spectacles sous chapiteau ne représentent que 21% du corpus et les spectacles en extérieur 24% du corpus. De ce fait, on constate qu'une large majorité de spectacles se jouent en frontal (64%), sur une scène comme en extérieur, tandis que les spectacles qui se jouent en cercle, sur une piste, dans la rue ou sur un palc sont moins nombreux (34% des spectacles du corpus). On notera que les 2% restant sont des formes à part : le spectacle de funambule *in situ*, *Lignes ouvertes*, de la compagnie Basinga¹, et le

¹ *Lignes ouvertes*, Basinga, *op. cit.*

spectacle *Les Aventures de Yann et Yann*¹ proposé par Yann Frisch (compagnie l’Absente) et Yann Ecauvre (Cirque Inextremiste) comme des déambulations interactives dans des lieux particuliers (dans notre cas : un immeuble abandonné à Alès, lors d’une carte blanche initiée par La Verrerie).

La présence des musiciens et leur répartition dans les différentes tailles de groupe d’artistes ayant déjà été commenté, nous ne reviendrons pas là-dessus. En revanche, il nous semble important de souligner la prégnance du modèle pluridisciplinaire qui persiste, malgré l’affirmation de Jean-Michel Guy que « les spectacles pluridisciplinaires sont l’exception et non plus la règle² ». Cependant, il faut noter l’importance du modèle monodisciplinaire, qui s’est développé depuis le tournant du XX^e siècle. En effet, parmi ces spectacles monodisciplinaires, 80% sont des petites formes (1 à 4 artistes en scène) : c’est donc un format qui semble plus adapté aux petits groupes. Parmi ces changements de paradigme circassien, il y a aussi l’omniprésence du modèle de diffusion en salle face au chapiteau qui est particulièrement marquant. L’intégration du cirque dans le système de diffusion publique du spectacle vivant aura largement influencé le format des œuvres qui se créent désormais majoritairement en frontal, en salle et mais aussi en extérieur. On notera, à propos des statistiques sur les spectacles en extérieur, que ce chiffre est largement influencé par nos choix de programmation : sur les 21 temps de festival auxquels nous avons participé dans le cadre des recherches de cette thèse, 9 ont des programmations dites de « cirque » comme de « rue ». Cependant ces programmations ne représentent que 30% du corpus, puisque nous avons choisi de nous concentrer sur des festivals centrés sur le cirque (Circa, la BIAC, Spring, OFSCEA notamment). Ceci pourrait aussi expliquer le peu de spectacles se jouant avec un palc : ce format étant le plus souvent sollicité pour les formes de rue, on peut penser que ce faible pourcentage est une répercussion du faible taux de spectacles de rue dans notre corpus. Et pour finir de nuancer les chiffres sur les lieux de spectacle, nous insistons sur le fait que les spectacles de cirque s’adaptant souvent aux lieux de diffusion proposés, ces chiffres ne sont relatifs qu’à notre expérience de spectatrice. On précise que lorsque le spectacle se jouait en chapiteau sur une scène frontale, nous avons compatibilisé ce spectacle dans le critère « salle » : les lieux de diffusion sont parfois éphémères, comme le chapiteau installé par l’équipe d’OFSCEA. À noter également que certains spectacles peuvent se jouer autant en

¹ *Les Aventures de Yann et Yann*, carte blanche pour la compagnie Inextremiste et la compagnie l’Absente, 2019. <https://www.polecirqueverrierie.com/activite/les-aventures-de-yann-yann/>.

² Jean-Michel Guy, *Panorama du cirque contemporain*, op. cit.

salle qu'en chapiteau, ou en extérieur. À titre d'exemple, on se souvient avoir vu *Santa Madera*, de Juan Ignacio Tula et de Stefan Kinsman¹ (compagnie Les Mains, les Pieds et la Tête Aussi) dans une salle en frontal durant le festival Spring 2018, et pour le festival Jour(s) et Nuit(s) de Cirque (au CIAM d'Aix-en-Provence) la même année, mais cette fois-ci sur une piste de chapiteau. De la même manière, on a pu voir le spectacle *Nawak* de la compagnie El Nucleo² en 2019 au théâtre des Mazades de Toulouse, alors qu'il s'agit d'un spectacle créé pour la rue, où le public peut s'installer en cercle presque fermé autour de l'espace de jeu. On constate alors que le système de diffusion publique des spectacles de cirque pousse à un modèle frontal, même sous chapiteau ou en rue : il s'agit d'ouvrir un nouveau champ de diffusion pour le cirque, qui doit se calquer sur le modèle du théâtre. Cependant, certaines formes nous permettent de relativiser cette idée car elles parviennent à imposer le cercle et la piste même pour ce réseau de diffusion, comme le solo *Circus Remix*³ de Maroussia Diaz Verbèke (compagnie Troisième Cirque) qui se joue sur un palc mais en salle, ou encore *Vol d'usage* de la compagnie Quotidienne⁴, que nous n'avons pas vu mais dont nous avons appris l'implantation de leur petit chapiteau sur la grande scène du Théâtre de la Cité de Toulouse en décembre 2018. Le cirque se transforme pour mieux s'intégrer dans le réseau de diffusion public de spectacles, mais ce réseau aussi évolue progressivement pour accueillir le cirque dans toutes ses particularités.

À noter que Jean-Michel Guy évoque aussi la question de la durée comme critère de comparaison. Nous avons choisi de ne pas travailler sur cette donnée qui ne nous offrait que peu de matière à réflexion sur les questions de la création artistique.

¹ *Santa Madera*, Juan Ignacio Tula et Stefan Kinsman, compagnie MPTA, 2017, <http://www.mpta.fr/index.php?page=5&spectacle=19>.

² *Nawak*, produit par la compagnie El Nucleo, désormais diffusé par la compagnie Bêstia, 2019, <https://ciebestia.fr/spectacle-nawak/>.

³ *Circus Remix*, compagnie Troisième Cirque, 2017, <http://letroisiemecirque.com/spectacles/circus-remix/>.

⁴ *Vol d'usage*, compagnie Quotidienne, 2016, <https://www.ciequotidienne.com/vol-dusage/>.

Critères de construction des œuvres.

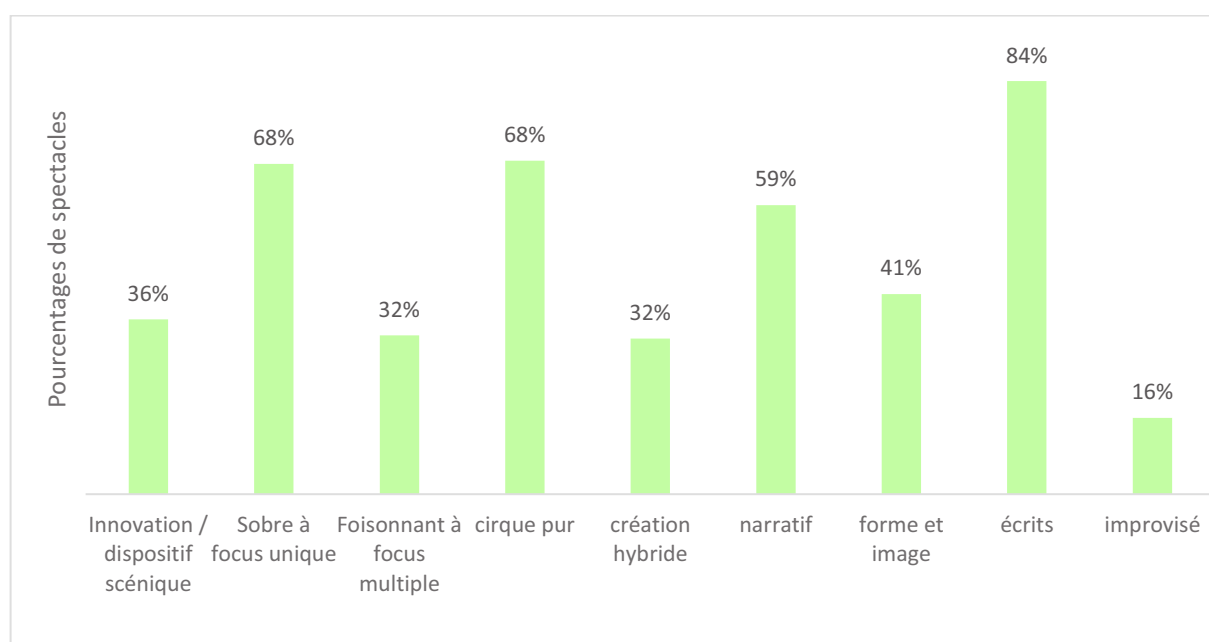


Tableau 23. Pourcentages de spectacles correspondants aux différents critères de construction des œuvres.

Hormis le critère d'innovation et de mise en place de dispositif scénique qui revient dans un tiers des spectacles du corpus (36%), tous les autres critères fonctionnent en duos opposés : sobre à focus unique (69%) ou foisonnant à focus multiple (31%), cirque pur (68%) ou cirque hybride (32%), construction narrative (59%) ou de formes et d'images (41%), et pour finir œuvres écrites (84%) ou laissant place à l'improvisation (16%).

On remarque alors que les spectacles sobres à focus unique et les spectacles de cirque pur sont largement majoritaires, valorisant les tableaux centrés sur une seule discipline. Serait-ce l'héritage des numéros du cirque classique ? Les formes narratives (« verbaux ou non » précise Jean-Michel Guy), comprenant une histoire ou un personnage-contexte, sont aussi majoritaires dans ce corpus de spectacle (59%), par rapport aux « formes volontairement "formelles" ou formalistes », c'est-à-dire les spectacles s'appuyant sur les formes et les images pour produire un imaginaire. Mais toutes ces formes sont surtout largement majoritairement des formes écrites, peu laissent une large place à l'improvisation.

Si les critères de formats (nombre d'artistes, disciplines, espaces de jeu) ne peuvent être le lieu d'une interprétation, en revanche, ces critères de construction relèvent en partie de notre ressenti et souvenir de spectatrice. La classification qui a permis de construire ces tableaux de pourcentages s'appuie donc sur les critères déterminés par Jean-Michel Guy, cependant la classification de chaque spectacle relève de notre analyse. Les chiffres peuvent donc être relativisés puisqu'une œuvre d'art ne saurait avoir une seule et unique

interprétation. Cependant, les critères semblent suffisamment neutres pour pouvoir assurer une certaine fiabilité de notre lecture : savoir si un spectacle relève de ce que Jean-Michel Guy appelle « cirque pur », c'est-à-dire « traitant une question directement inspirée par les propriétés d'une spécialité, ou d'un agrès et minorant les emprunts à d'autres genres (danse, théâtre, musique) », plutôt que de l'hybridité, ou déterminer si un spectacle relève de formes « narrati[ve]s (verba[les] ou non) et des formes volontairement « formelles » ou formalistes » semble relever de l'observation plus que de l'interprétation. Nous nous fierons donc à notre œil de spectatrice pour qualifier les spectacles vus et leur attribuer des critères. Face aux critères majoritaires, un profil semble se dégager : celui d'un spectacle de cirque pur, sobre et à focus unique, construit sur un principe narratif et très écrit.

Critères de tonalité des œuvres.

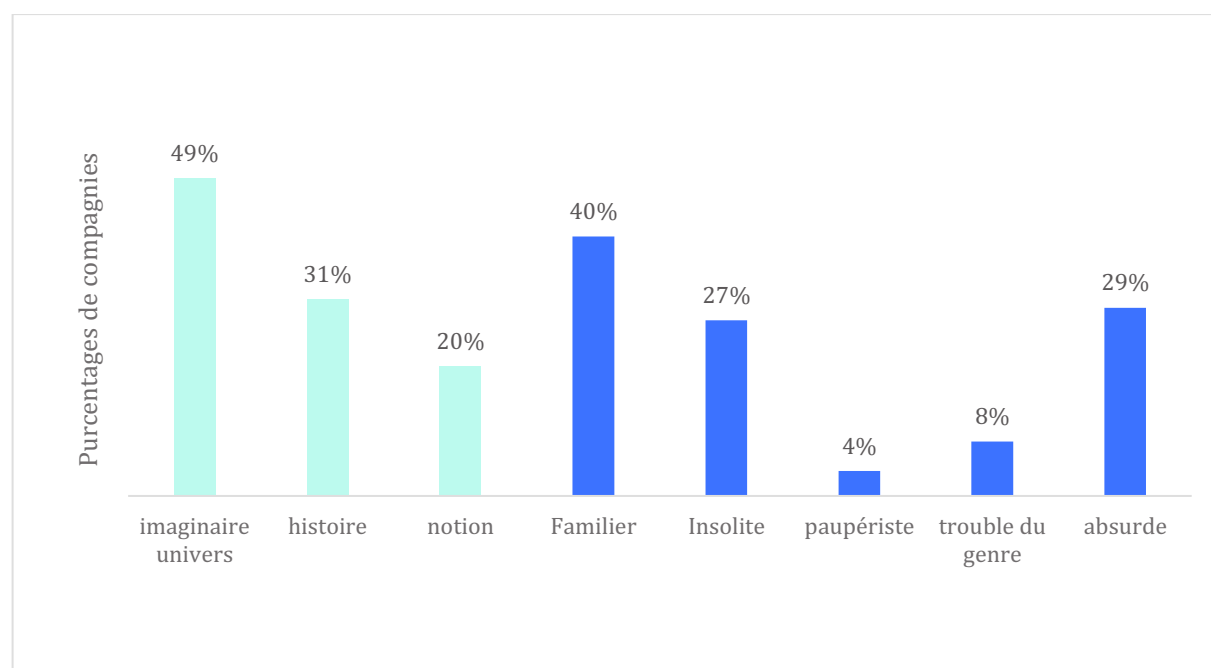


Tableau 24. Pourcentages de spectacles correspondants aux différents critères de tonalité des œuvres.

On constate que les œuvres basées sur un imaginaire, un univers sont majoritaires (49%) par rapport à celles construites sur une histoire (31%) et celles basées sur une notion (20%). De la même manière, parmi les courants déterminés par Jean-Michel Guy dans son *Panorama du cirque contemporain* pour le site Artcena, le courant « familial » est le plus fréquent (40%), par rapport à celui de « l'absurde » (29%) ou celui de « l'insolite » (27%). Les courants dits « paupéristes » (4%) et de l'ordre du « trouble du genre » (8%) sont bien moins fréquents.

Puisque nous suivons la catégorisation proposée par Jean-Michel Guy, revenons sur les distinctions qu'il opère. Il y a d'une part les critères de sens (en bleu clair) : la construction du sens qui est soit linéaire avec une histoire, ce que Jean-Michel Guy nomme la « clôture du sens » ; soit libre avec un contexte d'imagination, « l'ouverture de l'imaginaire » ; soit guidée par une notion. Il explique que cette troisième alternative « récusé la "dictature du sens" et travaille sur des notions alternatives ». C'est donc la construction d'un imaginaire qui est le plus fréquent dans le corpus. D'autre part il y a les critères de courants artistiques (en bleu foncé). Jean-Michel Guy distingue le courant « Familier », dont les spectacles sont « extrêmement attentifs à la place donnée au public et à l'accessibilité du propos » du courant « Insolite », pour lequel les artistes « ne cherchent pas nécessairement à déconcerter, mais placent au cœur de leur recherche une question intime, parfois très formelle, forcément nouvelle pour le public ». Cependant, il inclut dans le courant « familier » la branche « qu'on dira « ruraliste », voire « paupériste » – faire grandiose avec trois fois rien – qui évoque non sans nostalgie le petit cirque d'antan, l'inventivité des gens de peu, et le salut par la sobriété ». Le « familier » correspond donc à 44% des spectacles du corpus. Le courant de « l'absurde, du loufoque ou du « déjanté », qui ébranlent ou provoquent sciemment les spectateurs », ainsi que les pratiques qui tiennent du « trouble dans le genre » « que l'on range en cirque malgré eux [...], dont un public profane peine à classer le genre de beauté – danse, théâtre, concert, performance ? –, même s'ils sont tous issus du cirque et l'honorent en le renouvelant radicalement » entre dans le courant de « l'insolite », qui représente alors 64% des spectacles du corpus.

On rappelle qu'il ne faut pas confondre les constructions narratives (Tableau 23, critère de construction des œuvres) et les œuvres dont le sens est basé sur une histoire (Tableau 24, critère de tonalité des œuvres) : le premier critère distingue les œuvres qui racontent quelque chose par rapport à celles qui laissent le spectateur face à des formes et des images, le second critère distingue les moyens de mise en œuvre du sens. Nous avons donc d'un côté la construction formelle qui est souvent basée sur une construction narrative et de l'autre la construction du sens qui est souvent construite sur un univers, un imaginaire. Ce paradoxe est souvent le fait de personnage-contexte¹ : les artistes créent un personnage pour le spectacle, ce personnage induit une construction narrative puisqu'il nous fait entrer dans son espace-temps mais sans pour autant raconter une histoire, permettant de déployer un

¹ Voir notre article « Être en piste, un autre enjeu », *op. cit.*

imaginaire autour de lui. Par exemple, pour *Rubix Cube*¹ (vu en 2020 à la Grainerie de Toulouse), Balbal Company présente un spectacle dont la construction est narrative – on assiste un enchaînement de scènes avec différents personnages – mais dont le sens est construit non pas sur une histoire mais sur une ouverture de l’imaginaire – les scènes n’ont pas de lien entre elles, mais déploient les possibilités de la vie quotidienne, de ses petits tracasseries et de ses petits moments de magie. C’est pourquoi nous avons aussi classé cette œuvre dans le critère insolite (et plus exactement absurde) et non familier. On admettra que pour ce dernier tableau, la classification des œuvres s’est faite sur une analyse et une interprétation personnelle, et que les chiffres peuvent être relativisés à ce titre. Cependant, il nous semble que le constat que les spectacles de ce corpus tendent plutôt du côté de l’insolite (64%) plutôt que du familier (44%) nous apparaît comme un reflet assez proche de la réalité du cirque contemporain. Le cirque s’approche souvent des frontières, des marges, de l’inconnu et cette exploration du genre et des codes se traduit par des propositions insolites pour le public. Réinvention du familier ou exploration des limites, ces deux dimensions semblent fondamentales au cirque, et elles se retrouvent dans la manière dont chaque compagnie accroche le spectateur.

III. Récurrences des combinaisons de critères.

Dans l’idée que certains spectacles proposent les mêmes schémas de combinaisons de critères, nous avons regroupé par groupe de critères (le format, la construction et la tonalité) les combinaisons les plus fréquentes. Pour ce faire, nous avons attribué à chaque critère un sigle correspondant (chiffre ou lettre), permettant ainsi de construire pour chaque spectacle un code. Par exemple, le spectacle *Saison de cirque* du Cirque Aïtal² se trouve représenté dans notre tableau de travail sous le code 1347ACDFH1X :

1 = avec des musiciens

3 = pluridisciplinaire

4 = sous chapiteau

7 = en cercle

À = dispositif scénique (banquette sur rail)

¹ *Rubix cube*, Balbal company, 2020, <https://balbalcompany.com/Rubix-Cube>.

² *Saison de cirque*, Cirque Aïtal, *op. cit.*

C = foisonnant à focus multiple

D = cirque pur

F = narratif

H = écrit

I = imaginaire ouvert

X = paupériste

À partir de cette méthode, nous avons donc pu comparer la composition de caractéristiques de chaque spectacle et repérer les combinaisons de critères les plus fréquentes.

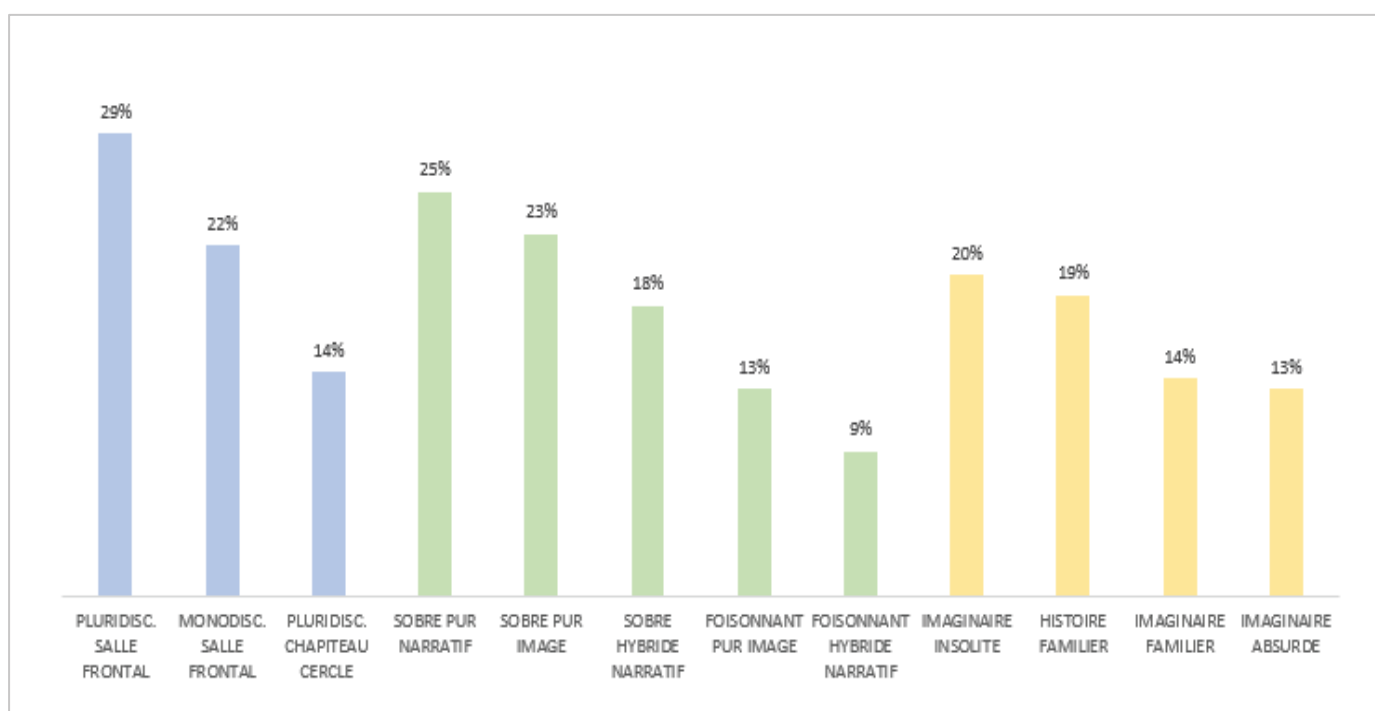


Tableau 25. Pourcentages de spectacles reproduisant les combinaisons récurrentes de critères selon le format (bleu), la construction (vert) et la tonalité (jaune) des œuvres.

Dans les critères de format, 29% des spectacles du corpus sont des spectacles pluridisciplinaires, présentés en salle et en frontal, 22% sont monodisciplinaires, en salle et en frontal, et 14% sont pluridisciplinaires, sous chapiteau et en cercle. Dans les critères de construction des œuvres, les spectacles sobres (à focus unique) de cirque pur à structure narrative représentent 25% du corpus, les spectacles sobres de cirque pur à structure formelle représentent 23% du corpus, les spectacles sobres et hybrides à structure narrative représentent 18% du corpus, les spectacles foisonnants (à focus multiple) de cirque pur à structure formelle représentent 13% du corpus et les spectacles foisonnants et hybrides à structure narrative représentent 9% des spectacles étudiés. Enfin, dans les critères de tonalité

des œuvres, l'alliance imaginaire ouvert et insolite revient dans 20% des spectacles du corpus, la combinaison histoire (« clôture du sens ») et familier revient dans 19% des spectacles, imaginaire et familier reviennent ensemble dans 14% des cas, et imaginaire et absurde dans 13% des spectacles du corpus.

On constate donc que le format en salle et en frontal est majoritaire (51%), et que les spectacles pluridisciplinaires restent majoritaires par rapport aux formes monodisciplinaires. Si les combinaisons sont multiples, le format pluridisciplinaire sous chapiteau et en cercle est aussi relativement fréquent (14% des spectacles du corpus). On retrouve donc majoritairement un format qui semble être le produit du réseau de diffusion actuel, bien que le format classique du cirque reste encore présent.

Les combinaisons de construction des œuvres sont très nombreuses, et on retient les plus fréquentes dans le corpus : les spectacles sobres (à focus unique) de cirque pur à structure narrative (25%) ou à structure formelle (c'est-à-dire construites autour d'images et de formes) (23%), comme les spectacles sobres et hybrides à structure narrative (18%) sont les constructions qui reviennent le plus. On remarque donc que le format sobre à focus unique est largement valorisé pour mettre en valeur le cirque, dans ses formes pures ou hybrides, et dans ses constructions narratives ou formelles. Cependant, les formes foisonnantes (à focus multiple) de cirque pur à structure formelle (13%) sont aussi relativement fréquentes, tout comme les spectacles foisonnants et hybrides à structure narrative (9%), marquant par-là la multiplicité de formes possibles.

Pour les critères de tonalité, la mise en sens à travers un imaginaire étant majoritaire (49%), on le retrouve fréquemment dans les combinaisons possibles, avec le courant insolite (20%), le courant familier (14%) ou le courant absurde (13%). Quant à la mise en sens autour d'une histoire, si elle revient dans 30% des spectacles du corpus, on constate que dans les 2 tiers des spectacles concernés ce critère est associé au courant familier.

Face à la multiplicité des possibilités, certains critères n'apparaissent pas dans les combinaisons récurrentes, par exemple la présence des musiciens, qui a déjà été commentée plus haut, l'alternative entre les critères écrit ou improvisé – dont l'écart de pourcentage est si important que dans les combinaisons les plus fréquentes seul le critère écrit revenait –, ou encore ceux du palc ou du dispositif scénique qui ne revenaient pas suffisamment dans les statistiques pour apparaître dans les combinaisons fréquentes. La multitude de combinaisons ne peut mettre en évidence toutes les formes : pour les combinaisons de formats, 35% des

spectacles offrent d'autres possibilités (notamment les 24% qui se jouent en extérieur), pour les combinaisons de construction de l'œuvre, 12% des spectacles se présentent sous d'autres combinaisons (on note tout de même combien les 5 combinaisons repérées sont majoritaires), et pour les combinaisons de tonalité, 34% des spectacles sont classés dans d'autres critères (on rappelle que le critère de sens « notion » s'applique à 20% des spectacles du corpus) et forment d'autres combinaisons. De la même manière, si on n'a pas fait apparaître le critère d'innovation et de dispositif scénique, on peut tout de même noter qu'il revient 38% des combinaisons présentées. On le retrouve notamment dans la moitié des spectacles concernés par les combinaisons « foisonnant (à focus multiple) de cirque pur à structure formelle », « foisonnant et hybride à structure narrative » et « sobre (à focus multiple) et hybride à structure narrative ». On ne saurait donc que trop rappeler combien ces combinaisons de possibles sont infinies et qu'on ne saurait toutes les comptabiliser. Seules les plus fréquentes parmi le corpus de spectacles que nous avons pu voir ont été repérées et relevées.

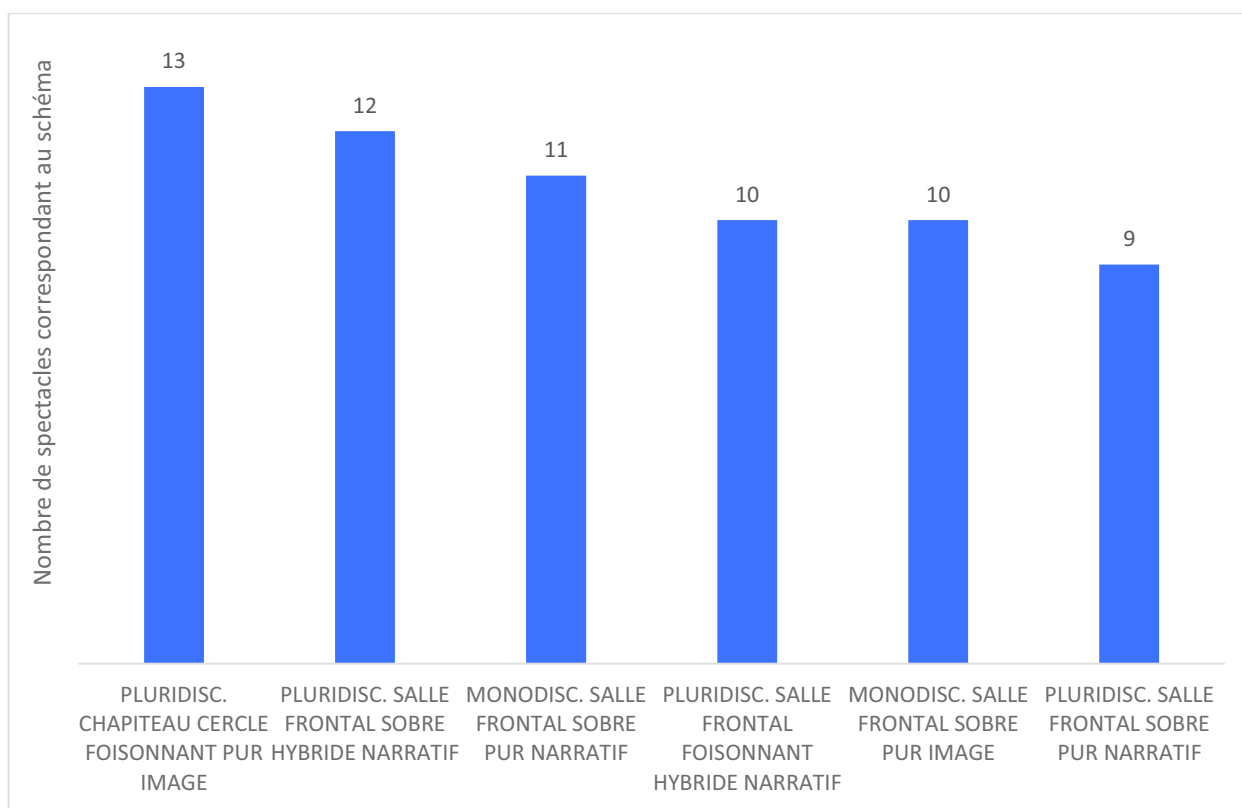


Tableau 26. Nombre de spectacles correspondants aux combinaisons de critères entre le format et la construction des œuvres.

On a donc pu repérer un certain nombre de spectacles correspondants aux combinaisons de critères entre le format et la construction des œuvres. Parmi eux, 13 spectacles du corpus additionnent les critères de pluridisciplinarité, sous chapiteau et en cercle, foisonnant (à focus multiple) de cirque pur et de construction formelle (autour

d'images) ; 11 spectacles combinent les critères de monodisciplinarité, en salle et en frontal, sobre (à focus unique) de cirque pur avec une construction narrative ; et 10 spectacles reprennent cette combinaison avec une construction formelle. On compte également 12 spectacles présentant la combinaison pluridisciplinaire, en salle et en frontal, sobre (à focus unique) et hybride, avec une construction narrative, 10 spectacles combinent les mêmes critères à la seule différence qu'ils sont foisonnants (à focus multiple), et 9 autres sont formés d'une autre variation : pluridisciplinaire, en salle et en frontal, sobre (à focus unique), de cirque pur et avec une construction narrative.

On constate que le chapiteau ne revient que dans une seule combinaison complexe (qui allie des combinaisons de format et de construction), mais cette combinaison représente 8% des spectacles du corpus et 41% des spectacles sous chapiteau du corpus. Les spectacles avec une combinaison complexe reposant sur le critère monodisciplinaire représentent 14% du corpus. On constate tout de même qu'un tiers des spectacles monodisciplinaires s'accordent sur la combinaison de critère « monodisciplinarité, en salle et en frontal, sobre (à focus unique) de cirque pur », que la construction soit narrative ou formelle. Mais la combinaison de critère qui est la plus fréquente est celle de la pluridisciplinarité associée à la salle, en frontal, avec une construction narrative : cette combinaison représente 20% des spectacles du corpus. Elle peut être complexifiée, puisqu'on constate que dans 14% des spectacles, on peut ajouter à cette combinaison le critère « sobre à focus unique », ou dans 14% des spectacles on peut joindre à la combinaison initiale le critère de l'hybridité.

Les cinq combinaisons complexes repérées sur le Tableau 26 représentent 42% des spectacles du corpus : on constate que plus on additionne les combinaisons, moins on a de spectacles qui correspondent. Cette réduction donne à voir le foisonnement de formes et la nécessité d'originalité qui dirige le cirque actuel ; en témoigne également le critère d'innovation et/ou de dispositif scénique qui revient dans plus d'un tiers (36%) des spectacles du corpus. Finalement, aucun spectacle n'a le même code de critère, et on remarquera l'absence de statistique sur une combinaison complète (qui associerait les combinaisons des critères de format, de construction et de tonalité) due à l'impossibilité de trouver des spectacles avec des critères similaires sur les trois catégories de critères.

IV. Quelles typologies de spectacle en ressortent

On constate du côté des artistes en scène que la proportion de musiciens en scène pour ce corpus de spectacle de cirque (20%) est répartie entre les petites formes et les grands ensembles. On distingue les petites formes (de 1 à 4 artistes en scène) qui représentent 59% des spectacles du corpus, accompagnées souvent d'un ou deux musiciens en scène ; les formes nombreuses (de 5 à 7 artistes) – soit 23% des spectacles du corpus – dans lesquelles aucun des spectacles du corpus (à une exception près) ne fait appel à des musiciens live ; et les grands ensembles (8 artistes et plus) – soit 18% des spectacles du corpus – dans lesquelles s'intègrent très régulièrement des groupes de musiciens plus conséquents. Les petites formes sont donc largement majoritaires dans ce corpus de spectacles, et reflètent la réalité économique de la diffusion du cirque : des petites équipes artistiques permettent une réduction du coût de cession du spectacle et donc un plus large réseau de diffusion (les grands ensembles et les formes lourdes avec un chapiteau sont souvent trop coûteuses pour des petits lieux de diffusion).

Cette nécessité de s'intégrer dans un certain réseau de diffusion fait que 51% des spectacles du corpus se jouent en salle et en frontal, tandis que 17% des spectacles du corpus se jouent sous chapiteau et en cercle. On arrive donc au même constat que Jean-Michel Guy : « L'espace de création et de diffusion privilégié est la salle de spectacle, une minorité de créateurs restant attachés au chapiteau¹ ». Cependant, les chiffres de notre étude ne lui donnent pas raison lorsqu'il affirme que « les spectacles pluridisciplinaires sont l'exception et non plus la règle » puisque les spectacles pluridisciplinaires représentent 58% du corpus. D'ailleurs, plus de la moitié des spectacles qui se jouent en salle et en frontal sont pluridisciplinaires (dans ce corpus d'étude), et ils représentent 29% du corpus.

Dans les critères de construction de l'œuvre on retrouve également des schémas : un quart (25%) des spectacles du corpus ont été définis comme sobre à focus unique, de cirque pur et avec une construction narrative. Ils sont presque autant (23%) à proposer la même forme avec une construction formelle. La mise en place sobre à focus unique de cirque pur est donc une construction reprise dans presque la moitié (48%) des spectacles du corpus, que ce soit pour raconter ou évoquer.

¹Jean-Michel Guy, « le cirque contemporain », site encyclopédique des arts du cirque, <https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/esthetiques/le-cirque-contemporain>.

On constate que trois combinaisons de critères sont récurrentes et qu'elles représentent 42% du corpus : les spectacles pluridisciplinaires, sous chapiteau et en cercle, foisonnants (à focus multiple) de cirque pur et de construction formelle (autour d'images) représentent 8% ; les spectacles monodisciplinaires, en salle et en frontal, sobres (à focus unique) de cirque pur, que la construction soit narrative ou formelle, constituent 14% du corpus ; et les spectacles pluridisciplinaires en salle, en frontal, avec une construction narrative forment 20% du corpus. On peut même repérer deux variantes : ceux qui additionnent en plus le critère d'hybridité (14%) ou bien ceux qui ajoutent le critère sobre à focus unique (14%). On remarque d'ailleurs que les spectacles pluridisciplinaires en salle, en frontal, avec une construction narrative, hybrides et sobres à focus unique composent 8% du corpus.

Pour finir sur ces typologies, on a pu remarquer qu'entre les deux polarités familier/insolite, l'insolite semble plus souvent choisi, à nos yeux de spectatrice. Dans un tiers des spectacles (34% si on additionne les courants absurde, insolite et trouble du genre), ce courant insolite est associé à une construction du sens autour d'un imaginaire, tandis que le courant familier est combiné avec une construction autour d'une histoire dans 19% des spectacles. La construction du sens autour d'une notion (20%) est elle aussi plus souvent associée à de l'insolite (13%) qu'à du familier (8%).

On constate qu'il y a donc un certain nombre de formes récurrentes parmi ces spectacles mais que les ressemblances ne touchent pas forcément les mêmes caractéristiques. C'est pourquoi on ne peut établir une typologie de spectacles selon les thèmes abordés ou selon la composition globale de l'œuvre, mais on peut repérer les formes que les artistes en création choisissent le plus souvent, que ce soit pour le format technique, la construction de l'œuvre ou sa mise en sens. Ces formes reflètent les impératifs économiques du réseau de diffusion, mais aussi les enjeux artistiques du moment : comment montrer, raconter et sur quel ton, ce sont des questions que les artistes en création se posent, et ces statistiques permettent de constater quels sont les outils les plus fréquents pour les artistes. Cependant, les critères utilisés pour cette catégorisation sont le produit d'une réflexion construite par des ingénieurs, savants et des historiographes. Il serait bon de les confronter à des points de vue d'artistes pour en vérifier l'efficacité et/ou pour les ajuster.

Face à l'éclatement du panorama du cirque contemporain, on ne peut s'empêcher de le mettre en perspective avec les formes éclatées et assemblées des cirques classiques. Les critères utilisés pour cette étude (à part celui de l'espace de représentation) peuvent tous

s'appliquer à la catégorisation de numéros de cirque. Peut-on voir dans cet émiettement artistique une nouvelle économie de diffusion des numéros de cirque transformés en spectacles pour répondre au marché public du spectacle vivant ? Peut-on considérer le cirque contemporain encore plus éclaté dans ses formes que le cirque classique ? Cet éclatement est-il le produit d'une injonction d'originalité, d'une libération artistique ? Les formats économiques repérés sont-ils le nouveau carcan de cirque contemporain ? N'est-ce pas là l'empreinte institutionnelle que nous avons évoquée plus haut qui se manifeste dans ces formes récurrentes ? Et si cet éclatement des formes était le fait d'une libération artistique, on ne peut s'empêcher de demander en retour : les artistes ont-ils une réelle liberté de création dans un contexte économique, politique et culturel ? Ce champ institutionnel n'impose-t-il pas d'être à la fois original, sans être « trop contemporain » (compris comme trop difficile d'accès pour le grand public), et à la fois populaire, sans tomber dans des recettes dites commerciales ? Il nous semble évident que le cirque contemporain doit se réinventer à chaque spectacle au sein d'un marché du spectacle qui lui impose des cadres de production et de diffusion. Peut-être sont-ce alors ces contraintes qui produisent cet émiettement de formes artistiques du cirque contemporain français ?

2. Pour comprendre sa pratique, redéfinir le cirque avec toutes ses facettes.

Après avoir examiné les discours et les pratiques de cirque des dernières années (2017-2020), au travers des spectacles, des textes qui les entourent et au travers d'entretiens, il est temps de faire un point sur ce qu'est le cirque. Puisqu'on ne peut que constater qu'il est multiple et protéiforme, il semble plus pertinent de proposer plusieurs entrées pour la compréhension du mot cirque. On l'aura compris à travers le prisme des artistes, le cirque est un art, et plus particulièrement un art du spectacle (I), qui s'est construit comme un secteur culturel (II). Mais cet art, au fil de son histoire, a aussi construit un imaginaire (III), qui semble relativement autonome des pratiques artistiques actuelles. C'est pourquoi on peut aussi considérer le cirque comme un objet culturel, voire une culture en soi. S'ajoute à toutes ces perspectives celle centrale du corps en action : ne peut-on pas alors considérer le cirque comme une pratique sportive (IV) ? Nous allons donc examiner toutes ces entrées de définition du cirque pour comprendre sa complexité.

I. Art du spectacle

Puisque nous avons abordé cette thèse sous le prisme des arts du spectacle, on ne peut que réaffirmer la définition du cirque comme art. Les discours des artistes permettent de mettre en avant les particularités de cet art : une forme de spectacle dont le corps en déséquilibre est au centre ; un outil de création donc, aux dimensions multiples et infinies.

Mais puisque l'on s'interroge sur les particularités du cirque contemporain français, il nous semblait aussi important de comprendre de quel cirque nous parlons en utilisant cette expression. Dans les festivals que nous avons pu fréquenter dans le cadre des enquêtes pour cette thèse, le terme « esthétique » revenait très régulièrement dans les discussions informelles avec les professionnels du milieu du cirque pour qualifier un spectacle, pour lui donner un qualificatif, pour le distinguer d'autres formes de cirque. De quelle esthétique parle-t-on alors lorsque l'on qualifie le cirque contemporain français ?

Revenons à quelques définitions pour mieux répondre à cette question. Selon le Trésor de la langue française informatisé, le mot « esthétique » signifie : « A. Partie de la philosophie qui se propose l'étude de la sensibilité artistique et la définition de la notion de beau. [...] B.

Recherche de ce qui est beau¹ ». Si l'esthétique relève donc de la question du beau et relève d'un champ philosophique, il apparaît que de parler d'esthétique de cirque contemporain est un abus de langage. Il semble plus pertinent de parler des formes du cirque contemporain, si l'on comprend le mot forme comme étant un « Ensemble de traits caractéristiques qui permettent à une réalité concrète ou abstraite d'être reconnue² », toujours selon le TLFi. Aussi, il ne faut pas confondre « esthétique » et « forme » d'art puisque l'un tient de la recherche du beau, ancré dans une théorie philosophique, tandis que l'autre s'intéresse aux faits qui nous permettraient de reconnaître des ensembles. Dire que le cirque s'inscrit dans une certaine esthétique relève de la philosophie de l'art, et c'est une question que nous ne pourrions qu'effleurer dans le cadre de cette thèse (dans notre dernière partie), notamment à l'aune des théories d'Adorno sur l'effrangement des arts et sur la question de la vérité face à la *mimesis*.

Reprenons donc la question posée : de quelles formes parle-t-on alors lorsque l'on qualifie le cirque contemporain français ? Et comment distinguer des formes artistiques lorsque les artistes ne s'en revendiquent pas ? Comment construire des critères de catégorisation ? Pourquoi catégoriser des formes qui justement s'appliquent à proposer un « chaos organisé pour le plaisir des sens³ », selon l'expression de Dominique Jando ? Il semble que cet esprit de catégorisation soit de l'ordre du discours sur l'art, bien plus que de l'ordre des pratiques elles-mêmes : avec la reconnaissance du cirque comme art, Jean-Michel Guy⁴ rappelle que l'injonction d'originalité pousse les artistes justement à ne pas produire des œuvres qui ressembleraient à des productions qu'autres artistes. Or on remarque que si les spectacles ne se ressemblent que peu, en revanche, on peut relever des éléments similaires dans la construction, les objets, ou encore les effets de compositions du spectacle. À travers les critères distincts et autonomes de catégorisation proposés par cet ingénieur de recherche, nous avons donc pu réorganiser ce « chaos » pour faire émerger des catégories de spectacles

¹ Se référer aux définitions du TLFi qui insistent sur la relation entre esthétique et beauté : <https://www.cnrtl.fr/definition/esth%C3%A9tique>.

² Selon la définition du TLFi, <https://www.cnrtl.fr/definition/forme>, la forme artistique contient donc un ensemble de caractéristiques qui permettent de la reconnaître. On peut aussi parler du « style » d'un auteur. Mais dans le cas présent où nous cherchons à reconnaître les formes artistiques les plus récurrentes dans le cirque, nous nous intéresserons aux ensembles caractéristiques qui nous permettraient de catégoriser théoriquement ces œuvres.

³ Dominique Jando, « Les numéros de cirque : un chaos organisé pour le plaisir des sens », in Daniel, Noël (direction), *The Circus, 1870s-1950s*, Taschen Biblioteca universalis, 2008 (2016), p. 507-565.

⁴ Jean-Michel Guy, *Panorama du cirque contemporain*, op. cit., <https://www.artcena.fr/reperes/cirque/panorama/panorama-du-cirque-contemporain/le-cirque-lepreuve-du-reel-le-contexte-socio-economique-et-politique>.

pour le plaisir de l'esprit¹. On pourrait même nommer ces formes de cirque contemporain. Les spectacles pluridisciplinaires, sous chapiteau et en cercle, foisonnants (à focus multiple) de cirque pur et de construction formelle (autour d'images) pourraient être décrits sous le nom de *formes nostalgiques* ; les spectacles monodisciplinaires, en salle et en frontal, sobres (à focus unique) de cirque pur pourraient être nommés *formes strictes* ; et les spectacles pluridisciplinaires en salle, en frontal, avec une construction narrative pourraient être des *formes néo-théâtrales*.

On se demande si ce regard de catégorisation des formes de cirque contemporain n'est pas non plus le résultat du processus d'artification du cirque. Ce processus a poussé à la reconnaissance du cirque comme art, passant par des modèles d'institutionnalisation déjà instaurés. Aussi la catégorisation des formes et l'utilisation d'un vocabulaire comme « esthétique » ou « dramaturgie » relève aussi d'une volonté de rendre compte devant les institutions que le « spectacle de cirque est désormais la preuve matérielle d'un projet intellectuel² », comme le dit Jean-Michel Guy. Le cirque est donc un art, mais un art qui tente d'être reconnu par les institutions non plus comme art « mineur », desservi par l'adjectif « populaire » qui l'éloigne de la reconnaissance des élites, mais comme art légitime de la culture institutionnelle.

II. Le cirque comme secteur culturel

On parle de cette culture institutionnalisée car le cirque contemporain aussi un secteur culturel, avec une architecture économique qui met en relation ses différents acteurs. Le cirque contemporain se distingue artistiquement mais aussi (et surtout ?) économiquement des autres formes du cirque actuel : les cirques classiques fonctionnent comme des entreprises de divertissement (et qui se qualifient de « cirque de familles ») ; le cirque social s'intéresse moins à la dimension artistique qu'aux démarches sociales et pédagogiques que permettent les activités de cirque ; Jean-Michel Guy distingue³ aussi le Théâtre acrobatique chinois⁴ et les

¹ Ce plaisir de la catégorisation, de la réorganisation reflète un sentiment de compréhension et donc de maîtrise qui satisfait souvent celui qui aborde un objet d'étude sans le pratiquer : la maîtrise est intellectuelle.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ On conseille à ce sujet de lire la thèse de Wei Liang, Zaji (杂技) ou les arts acrobatiques chinois : un voyage entre Chine et France, dirigée par Philippe Goudard, Arts du spectacle, Université Paul Valéry Montpellier 3, 2018.

pratiques ethniques étrangères les unes aux autres, qui pourtant s'intègrent aisément dans les programmations dans le secteur culturel qu'est le cirque contemporain ; et enfin les cabarets programmant des numéros de cirque, qui fonctionnent comme un secteur culturel indépendant du cirque contemporain, bien que les différents acteurs de ces secteurs se rencontrent facilement.

Le cirque contemporain comme secteur économique, c'est donc un marché de spectacles, avec un réseau public, et un réseau privé. Le réseau public de distribution de spectacles de cirque contemporain est plus largement développé, car intégré dans une dynamique des politiques culturelles de valorisation des pratiques minoritaires. Le cirque contemporain est intégré au secteur culturel du théâtre, passant sous la tutelle de la Direction des Théâtres et des Spectacles pour recevoir les subventions de l'État (depuis 1994, lorsque le directeur de l'Association Nationale Des Arts du Cirque, l'ANDAC, s'est enfui avec la caisse).

Parmi les acteurs de ce secteur culturel, on retrouve les artistes, créateurs et techniciens du spectacle, les chargés de production, diffusion et administration des compagnies, les structures d'accueil, production et diffusion de spectacles, les associations de valorisation qui proposent des aides, et les écoles professionnelles qui forment les futurs artistes.

On retrouve donc une polarité entre d'un côté tous les acteurs des compagnies, et de l'autre les acteurs de programmation et de valorisation. Les écoles professionnelles semblent plus indépendantes dans ce secteur, bien qu'intégrées à travers des temps de diffusion des spectacles étudiants (on pense par exemple au festival Circa qui était d'abord un temps de rencontre entre écoles, avant de devenir le festival français majeur du cirque contemporain). La polarité qui s'installe donc entre programmeurs et programmés, entre sélectionneurs et sélectionnés impose une dépendance du côté des compagnies. Cette dépendance des structures culturelles se joue particulièrement au niveau des aides à la production, afin que les compagnies puissent se rémunérer pendant les créations ; au niveau de l'accueil pour les temps de création puisque les différentes disciplines de cirque imposent souvent des espaces dédiés ; et au niveau de la diffusion, puisque le cirque contemporain s'intègre dans le réseau des salles de spectacles des institutions publiques.

Cette dépendance a été largement évoquée lors de conversations informelles avec des artistes et chargés de diffusion durant nos temps de bénévolat au festival Circa. Ce festival

étant un temps fort de la programmation de cirque contemporain en France, il est aussi devenu un temps de concentration des professionnels de ce secteur. On a pu voir qu'Artcena y organisait des longs temps de présentations de projets, mais outre ces rencontres officielles, de nombreuses rencontres plus privées et informelles se jouent entre compagnies et programmeurs. Nos témoins informels racontent donc la course au rendez-vous pour les compagnies et les emplois du temps surchargés des représentants des structures qui enchainent spectacles, rencontres et rendez-vous. Certains dénoncent même une forme de mendicité (selon les termes employés) auprès des programmeurs.

En 2010, « les chiffres clés des arts du cirque et des arts de la rue » publiés sous la direction de Jean Digne révèlent que « 61% des équipes répertoriées déclarent un budget annuel moyen inférieur à 100 000 € (dont 38% inférieur à 50 000)¹ ». Même si les équipes sont petites², c'est un budget relativement bas. De la même manière, l'étude s'intéresse au prix de vente : « le prix de vente (1 représentation hors frais techniques, transport et défraiement) est renseigné pour 823 spectacles sur les 942 répertoriés au total. 84% des spectacles concernés sont vendus moins de 5 000 €³ ». Précisons que selon les résultats, 36,5% des spectacles renseignés coûtent moins de 1 600€, et 47,5% coûtent entre 1 600€ et 5 000€. Au regard des spectacles étudiés entre 2017 et 2020, majoritairement avec des petites équipes au plateau sur un format frontal, sobre et à focus unique, on peut se demander comment la tendance des prix de vente a évolué en 2021. Les équipes ont-elles réduit leur coût plateau pour plus de facilité à la vente ? Les agrès de cirque n'imposent-ils pas certain un prix de vente, selon leurs contraintes propres ? Les chiffres de 2010 sur le budget annuel et la fourchette de prix de vente ne sont-ils pas révélateurs de la fragilité du secteur économique du côté des créateurs ?

La structure économique du marché semble mettre les structures culturelles en position dominante. Cependant, il faut rappeler que ces structures publiques sont elles aussi largement dépendantes des aides publiques. L'étude de 2010 dirigée par Jean Digne révèle d'une part que le total des aides aux compagnies sur 2007 et 2008 sont plus élevées que le total des aides aux lieux de production et de diffusion⁴ : les subventions aux compagnies (via les DRAC – Directions Régionales des Affaires Culturelles par exemple) s'élèvent à 3

¹ Jean Digne (dir.), « Les chiffres clés des arts du cirque et des arts de la rue », *op. cit.*, p. 7.

² « Sur les 549 réponses exploitables (54,9% de l'échantillon), 82% déclarent travailler régulièrement avec moins de 10 personnes embauchées dans le cadre d'un CDD d'usage (régime de l'intermittence) et 54% avec moins de 5 personnes. », *ibid.*, p. 11.

³ *Ibid.*, p. 8.

⁴ *Ibid.* p. 27.

975 612€ et 3 459 280€, tandis que le total des subventions pour les PNC et autres lieux de production et de diffusion montent à 2 208 127€ et 2 248 700€. En 2007 et 2008, c'est le secteur de la Formation qui se voit alloué le budget le plus élevé (5 659 585€ et 5 576 229€). D'autre part, le budget d'aides pour les PNC et autres lieux est moindre par rapport aux subventions destinées aux arts de la rue. « En 2008, 17 régions ont soutenu les arts du cirque à hauteur de 3 475 156 € et les arts de la rue à hauteur de 6 150 187 €¹ ». Cependant, le budget total annuel des aides de l'État (13 032 575€ en 2007 et 12 483 467€ en 2008) est plus élevé du côté du cirque, dû à l'enveloppe conséquente destinée à la formation autour de cet art. Si l'on regarde le rapport d'activité de la Direction générale de la création artistique de 2018, on constate les « deux hausses successives des financements planchers de l'État (de 150 000 € à 200 000 € en 2016, puis 250 000 € en 2017²) » pour les PNC et les Centres nationaux des arts de la rue et de l'espace public (CNAREP).

Si, donc, les structures culturelles de production et diffusion de cirque semblent avoir le « pouvoir » dans ce secteur, il faut relativiser en rappelant que le marché public du spectacle vivant est largement tributaire des aides publiques, tant du côté des compagnies que du côté des lieux. La pression économique pour la survie des artistes et des responsables des institutions repose sur le bon fonctionnement du marché et sur les aides publiques.

La sensation de dépendance de la part des compagnies est alors relativement logique, aux vues de l'architecture économique du marché (il faut des lieux pour pouvoir jouer, même les arts de la rue s'inscrivent dans des temps forts de programmation que sont les festivals), mais cette sensation de mendicité raconte aussi et surtout l'augmentation des propositions artistiques et la multiplication des compagnies de cirque. L'étude dirigée par Jean Digne compare les chiffres entre 2000 et 2010 :

450 artistes et compagnies d'arts du cirque sont répertoriés, en janvier 2010, dans la base de données de HorsLesMurs. Ce chiffre a quasiment quintuplé en 20 ans (93 en 1990, 219 en 2000). L'augmentation a été constante puisque le nombre a plus que doublé chaque nouvelle décennie. Cependant, au cours de la décennie 2000-2010, l'augmentation a ralenti à partir de 2005. Fin 2009, les artistes et compagnies ayant 5 ans ou moins d'existence représentent 17% des équipes, et ceux ayant de 6 à 10 ans 31%³.

Encore une fois, il serait intéressant de voir comment la courbe d'évolution du nombre de compagnies de cirque a évolué sur la dernière décennie. Mais outre cette donnée

¹ *Ibid.* p. 33.

² « Rapport d'activité de la Direction générale de la création artistique 2018 », publié le 10/04/2019, p. 23, <https://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Rapports/Rapport-d-activite-2018-de-la-DGCA>.

³ Jean Digne (dir.), « Les chiffres clés des arts du cirque et des arts de la rue », *op. cit.*, p. 4.

manquante, on constate tout de même une différence d'évolution entre les programmés et les programmeurs. Les lieux programmant du cirque sont aujourd'hui plus nombreux, mais il semblerait que cette augmentation ait été plus lente que celle du nombre de compagnies de cirque (là encore, il y aurait fort à faire pour proposer des statistiques).

Aussi, on constate un engouement autour de la pratique artistique de cirque, mais cet art semble encore avoir du mal à trouver pleinement sa place sur le marché public des théâtres. On relève aussi que l'on retrouve régulièrement des spectacles de cirque programmés par des structures culturelles spécialisées en danse. Or il faut relever que sur le site du ministère de la Culture, le cirque est une sous-catégorie du Théâtre et Spectacles, tandis que la danse est une catégorie à part entière. En plus des problématiques de programmation minoritaire de cirque dans les théâtres, on retrouve également les difficultés face aux catégorisations ministérielles parfois peu efficaces, qui rangent le cirque comme sous-catégorie du secteur culturel du théâtre, sans forcément le penser comme un secteur autonome.

III. Objet culturel, culture du cirque et imaginaire

L'artification du cirque est donc passée par une reconnaissance de l'État qui a décidé d'apporter son aide à ce secteur en grande difficulté, poussé par les artistes de cirque¹. Martine Maleval précise que « cette action fut essentiellement inspirée par la nécessité de sauvegarder le patrimoine² ». Il s'agit donc pour l'État de prendre en charge un objet du patrimoine culturel français, bien plus que d'aider à la réforme artistique qui couve. En effet, « les premiers engagements de l'État vis-à-vis du cirque s'accompagnent d'une défense de la *tradition* qui, pour certains, s'appuie sur une sauvegarde du patrimoine (au moins architectural³) ». Or, comme le remarque cette chercheuse, « qui dit conservation d'un lieu, le cirque en dur ou le chapiteau, dit également la nécessité de maintenir la forme spectaculaire qui y est indéfectiblement attachée, et réciproquement⁴ ». C'est donc à travers la volonté de protéger un objet culturel dans sa forme classique que l'État a participé au bouleversement du paradigme du cirque.

¹ Martine Maleval, *L'émergence du nouveau cirque (1968-1998)*, op. cit., p. 47.

² *Ibid.*, p. 48.

³ *Ibid.*, p. 52.

⁴ *Ibidem.*

Le cirque classique, en plus d'être une forme artistique reconnaissable, peut aussi en tant qu'objet culturel s'associer à toute une culture : celle du nomadisme sous chapiteau, de la tribu (familiale ou non), de la performance et de la monstration, du partage avec le grand public – et particulièrement le public familial. Mais il s'associe aussi et surtout à un imaginaire haut en couleur : le rouge et or côtoient les paillettes et les formes géométriques (étoiles, cercles et autres cônes), les trompettes résonnent dans nos oreilles au rythme reconnaissable de *L'Entrée des gladiateurs*, et les odeurs de barbe à papa s'associent à celles des popcorns, de la sciure et du crottin de cheval. Les images du cirque classique font écho à celles d'enfants émerveillés, et le cirque devient synonyme de découverte extraordinaire. On ne s'étonne plus de voir apparaître le cirque sous sa forme classique comme thème fréquent dans les livres d'apprentissages pour enfants, que ce soit pour reconnaître les animaux ou les lettres de l'alphabet, ou encore dans les livres et films d'aventure dans lesquels les héros vivent des péripéties trépidantes au contact de la caravane de cirque. Le cirque comme motif continue d'être un espace pédagogique dans l'imaginaire collectif, bien qu'il ait cessé dans la pratique d'avoir ce rôle depuis le milieu du XX^e siècle : ce divertissement n'est plus une fenêtre sur le monde, la télévision a tôt fait de le remplacer.

Cette culture et cet imaginaire, bien qu'ils soient associés à une forme classique de cirque, ne sont pour autant ignorés des formes nouvelles de cirque. Certes, au sein du corpus de spectacles que nous avons pu voir, seuls 21% sont sous chapiteau et 34% se jouent sur une piste – rompant alors avec l'image d'Épinal de la caravane de cirque. Cependant, les idées de tribu et de divertissement restent bien présentes. En effet, on retrouve dans 44% des dossiers artistiques étudiés le vocabulaire lié au collectif, et le rire (47%) ainsi que le jeu (57%) sont des thèmes majoritaires. Si les artistes de cirque contemporain renouvellent les formes, ils ne sont pas pour autant en franche rupture avec ce qui semble représenter l'esprit du cirque, c'est-à-dire un divertissement artistique qui évoque bien souvent le faire ensemble. Toutefois, on constate une mutation de cet imaginaire, à travers les mots relevés pour expliquer le cirque au grand public. L'image des « casse-cou » qui « risque[nt] le tout pour le tout pour le public¹ », selon l'expression de Dominique Jando, et celle des artistes athlètes surhumains viennent teinter l'imaginaire du cirque classique de jeu avec la mort et de performance. En revanche, les termes utilisés pour décrire les œuvres de cirque contemporain insistent plutôt sur l'idée d'une célébration de la « vie » (terme que l'on retrouve dans 72% des dossiers

¹ Dominique Jando, « Les casse-cou : risquer le tout pour le tout pour le public », in Daniel, Noël (direction), *The Circus, 1870s-1950s, op. cit.*, p. 823-873.

artistiques étudiés) et sur le « corps » (70%) en « mouvement » (65%). Cette idée de corps en mouvement permet de mettre l'accent sur la recherche dite artistique autour des techniques du corps, plutôt que sur les performances techniques des artistes de cirque. Les discours que les artistes produisent à destination du grand public continuent de faire écho à un imaginaire bien établi en même temps qu'ils le décalent un peu, pour renouer avec cette idée d'un art populaire, tout en gagnant la considération des institutions culturelles.

Aussi, on se demande quelle version de la culture du cirque est valorisée par les institutions. On tend vers l'hypothèse que les institutions valorisent la nouvelle version du cirque, comme objet culturel et comme art, plutôt que comme divertissement. En effet, le CNAC, malgré ses débuts visant à concilier ces deux pendents du cirque, s'est vite centré autour des formes de cirque contemporain, sous la direction de Bernard Turin. Martine Maleval précise qu'avec ce nouveau directeur emblématique, la mission du CNAC change : il s'agit désormais de « participer à l'évolution du cirque contemporain¹ » en formant des étudiants, en soutenant des artistes et en conservant la mémoire du cirque. Aussi, cette institution, en tant que centre national, devient producteur d'une contre-culture du cirque qui devient la culture approuvée par le ministère de la Culture. On constate que la reconnaissance de cet objet culturel qu'est le cirque conduit à son renouvellement, au renouvellement de sa culture et presque au rejet de son imaginaire classique. La mise en place d'éléments de langage² comme l'opposition du « cirque traditionnel » face au « cirque nouveau » participe au renforcement de la valorisation de cette nouvelle culture plus élitiste, en se basant le sempiternel antagonisme des anciens contre les modernes³. La participation des institutions au renouvellement du cirque comme objet culturel a fini par mettre en place une scission entre l'objet du patrimoine culturel que représente le cirque dans sa forme classique et l'objet d'art que représente le spectacle de cirque contemporain. Les éléments de langage utilisés pour distinguer ces deux formes poussent à des oppositions telles que « art » contre « divertissement », « cirque de création » face au « cirque traditionnel ». Or on ne peut retirer

¹ Martine Maleval, *L'émergence du nouveau cirque (1968-1998)*, op. cit., p. 90.

² Caroline Ollivier-Yaniv, « Les « petites phrases » et « éléments de langage » : des catégories en tension ou l'impossible contrôle de la parole par les spécialistes de la communication », in *Communication & langages* n°168, Paris : NecPlus, 2011/2, p. 57-68. <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2011-2-page-57.htm>.

³ On fait ici référence à la Querelle des Anciens contre les Modernes, une polémique qui agite le monde littéraire et artistique de la fin du XVII^e siècle, opposant ceux qui conçoivent que la création artistique repose sur l'imitation des œuvres de l'Antiquité grecque et romaine, modèle de perfection, et ceux qui militent pour une conception de la création artistique comme lieu d'innovation. Cet antagonisme, que l'on remarque déjà à la Renaissance, continue de réapparaître au fil des siècles, prouvant qu'il s'agit bien plus d'une dynamique de renouvellement artistique que d'un événement isolé.

au cirque contemporain son caractère divertissant pas plus qu'on ne doit ignorer la part de création artistique qui fonde les spectacles de cirque classique. Aussi, on a tendance à penser le cirque en deux catégories, en deux cultures distinctes, depuis cette mise en place institutionnelle à la fin du XX^e siècle. Cependant, la promotion du cirque comme genre permet depuis le début du XXI^e siècle de repenser le cirque dans son unité, et de réconcilier deux images du cirque qui font partie d'une même culture. En ce sens, on constate par exemple la revalorisation et les aides pour les créations sous chapiteau, que ce soit avec les rencontres spécialisées organisées par Artcena ou la mise en place d'une Charte de droit de cité qui « vise à faciliter l'accueil des chapiteaux de cirque et autres structures culturelles circulant dans les territoires¹ », signée en 2018 et issue d'un travail de groupe coordonné toujours par Artcena.

IV. *Le cirque, une activité physique sans être un sport*

La dernière particularité du cirque qui en fait un objet d'étude si complexe et riche, c'est la dominance du corps. La mise en action du corps dans des situations de jeu de déséquilibre pousse à l'utilisation de techniques d'acrobatie et de dextérité. D'ailleurs ce corps en action est souvent résumé par les techniques acrobatiques seules, qui sont majoritaires dans les spectacles du corpus (on relève le terme « acrobatie » dans 58% des dossiers du corpus d'étude et le terme « acrobate » dans 45% des cas). Or il ne s'agit pas là d'une particularité du cirque contemporain, puisque Jean-Michel Guy relève déjà en 1993, dans son rapport pour le Ministère de la Culture², que parmi les éléments les plus attendus au cirque, pour les spectateurs de cirque « moderne » comme pour l'ensemble des Français, ce sont les voltigeurs et trapézistes qui arrivent en tête. Aussi, on constate que l'acrobatie est et a toujours été la pratique dominante au cirque, dû à la multiplicité des pratiques acrobatiques, que ce soit en l'air ou au sol.

¹ Charte de Droit de Cité, groupe de travail organisé par Artcena. <https://www.artcena.fr/artcena/charte-droit-de-cite#:~:text=Logo%20%22Droit%20de%20cit%C3%A9%22,-Afin%20de%20valoriser&text=texte%20manifeste%20suivant%20%3A-.Reconnaissant%20toute%20l'importance%20des%20artistes%20itin%C3%A9rants%20pour%20la%20diversit%C3%A9,culturelles%20circulant%20dans%20les%20territoires>.

² Jean-Michel Guy, « La fréquentation et l'image du cirque », in *Développement culturel* n°100, supplément à la Lettre d'information n°352, Ministère de la Culture, Département des Études et de la Prospective, 30 septembre 1993.

Cependant, comme le rappelle Myriam Peignist¹, si l'acrobatie est une composante essentielle du cirque, l'acrobatie n'est pas uniquement du cirque. Aussi, le parkour, la slackline, le *pole dance* ou encore le patinage peuvent être considérés comme des pratiques sportives acrobatiques. Pour autant elles ne sont pas des pratiques de cirque, même si elles peuvent ponctuellement intégrer des créations circassiennes. Parce que le cirque a une part acrobatique, il a donc une part sportive. Or toute la difficulté des travaux universitaires tournant autour de ce sujet consiste à faire reconnaître à cet art sa dimension sportive, et donc le statut de sportif haut niveau à ceux qui le pratiquent professionnellement. Le cirque est déjà reconnu comme une activité extra-scolaire, voire parfois comme une pratique sportive scolaire. Cependant comment considérer institutionnellement le cirque comme un sport s'il ne propose pas des temps de rencontres du type compétition qui permettent d'établir des niveaux de compétences, de comparer les techniques et donc le faire entrer dans la catégorie sport ? Or comme ont pu le démontrer certains travaux de médecine de cirque, celui qui pratique une activité acrobatique professionnelle dans le cadre de son contrat d'intermittence du spectacle s'expose aux mêmes dangers corporels d'usure et de risque de blessure qu'un sportif de haut niveau. Alors comment faire reconnaître à la fois le statut d'artiste et celui de sportif quand seul le cirque propose cette double casquette ? Ces deux statuts semblent incompatibles et pourtant s'entremêlent dans la pratique professionnelle du cirque².

Qu'est-ce donc que le cirque au regard des différents discours, ceux des artistes sur leur art comme ceux de l'institution, pour que le cirque soit une pratique non marginale ? À cheval entre diverses catégories – art et divertissement, spectacle et sport, dépassé et novateur, populaire et élitiste – le cirque en devient marginal pour les institutions. Inclassable tant il est protéiforme, ses débordements le rendent difficile à encadrer. Le processus de légitimation du cirque pour sa reconnaissance comme art permet alors de le classer dans une case où justement cette tendance protéiforme est largement acceptée. Pour autant, cette classification dans les discours institutionnels ne permet pas tout à fait de prendre en compte des dimensions sociales et sportives, tout aussi importantes dans la pratique artistique.

¹ Myriam Peignist, « Les jeux corporels « aux extrémités » : approche anthropo-historique de l'acrobatie », in *Les Cahiers de l'INSEP* n°36, « Les dimensions artistique et acrobatique du sport », 2005, p. 139-156, https://www.persee.fr/doc/insep_1241-0691_2005_num_36_1_1895.

² On note tout de même une certaine avancée en la matière, puisque le CNAC permet aux élèves de son école supérieure, depuis la rentrée 2020, de suivre un parcours universitaire en plus du DNSP-AC, qui les diplômait d'une double licence en Arts du spectacle et en STAPS (sciences et techniques des activités physiques et sportives) délivrée par l'université de Reims-Champagne-Ardenne (URCA).

Conclusion de la partie : les formes identifiables du cirque contemporain.

Cette troisième partie d'enquêtes s'interrogeait donc sur les pratiques que nous avons pu repérer dans le paysage artistique du cirque contemporain français. On a pu constater que des institutions comme l'école supérieure du CNAC, CircusNext ou Artcena posent leurs empreintes sur les œuvres de cirque actuelles, tant à travers la formation des artistes qu'à travers les événements d'aide à la diffusion.

Aussi, les petites formes (1 à 3 interprètes) pensées pour une scène frontale sont majoritaires dans les dispositifs d'aide à la diffusion de CircusNext et Artcena, qui n'hésitent pas à valoriser les propositions pluridisciplinaires (particulièrement la musique pour CircusNext). On a également pu repérer que le statut de l'auteur est aussi largement mis en valeur pour désigner les artistes. Le CNAC insiste aussi sur cette dénomination de l'artiste, en contraste avec l'interprète. Cependant, à travers l'étude du vocabulaire utilisé par les artistes pour se désigner lors des présentations de projet, et à travers les témoignages des élèves de l'école supérieure du CNAC, on constate que la dichotomie entre auteur et interprète a tendance à s'effacer au profit d'une fusion des statuts pour cette nouvelle génération d'artistes. Cette nouvelle appropriation d'un statut d'auteur spécifique au cirque va de pair avec l'affirmation progressive du cirque en tant que genre distinct du théâtre ou de la danse, que nous avons pu voir à travers l'étude des vidéos des spectacles de sortie des promotions de l'ENSAC.

Mais outre ces considérations sur l'empreinte des institutions sur les pratiques artistiques de cirque, on a pu voir des échos entre les formes valorisées par le label européen et par les présentations de projets, et la réalité des formes artistiques du corpus sur lequel nous nous sommes appuyée. En effet, les petites formes sont majoritaires dans notre étude du corpus, tout comme les formes faites pour la salle et un dispositif frontal. En revanche, alors que le mélange des genres est fortement valorisé dans les dispositifs de diffusion que nous avons étudiés, on remarque que les créations dites de « cirque pur » sont majoritaires (68% des spectacles du corpus), comme pour faire écho au changement progressif opéré dans les spectacles de sortie de l'école supérieure du CNAC. De la même manière, on remarque que la construction écrite, et non pas improvisée, d'un spectacle est une pratique largement

répandue. Et on peut se faire la remarque que la proposition de ce terme « écrit » par Jean-Michel Guy n'est pas anodine vu la propension des institutions à insister sur l'écriture d'un spectacle.

Cette typologie nous permet donc d'identifier ce qu'est le cirque contemporain au regard des pratiques et non au regard des partis pris artistiques – bien que le choix d'un chapiteau par exemple contienne en soi un parti pris artistique. Cette typologie faite sans hiérarchie de valeurs artistiques dégage une image éclatée du cirque contemporain français, et on constate une forme de formalisation des pratiques face à une institutionnalisation du cirque. Le soutien institutionnel de différentes structures culturelles aide à la légitimation du cirque comme art, mais tend aussi à créer une normalisation de certaines formes, au détriment d'autres formes de créations. Et cette institutionnalisation du cirque incite à reposer la question de ce qu'est le cirque au regard de la sectorisation institutionnelle. Cette difficulté à établir une typologie de courants artistiques nous aussi semble être l'illustration même de la complexité que représente le cirque comme objet d'étude, comme art, comme secteur culturel, comme imaginaire ou comme pratique sportive.

Cependant, c'est aussi parce qu'elle est si ardue à attraper que la magie du cirque nous fascine. On essaiera donc de comprendre pour conclure cette thèse comment cet art arrive si bien à nous toucher en se passant de cadre de pensée.

PARTIE IV. Force symbolique, force poétique. De la
puissance signifiante du cirque.

En nous penchant à la fois sur les discours qui entourent le cirque contemporain français et les pratiques qui le caractérisent, nous avons donc pu constater d'une part une complexification du vocabulaire du cirque – que les artistes tentent de rendre plus légitime intellectuellement –, et une forme d'homogénéité dans les pratiques malgré la grande diversité de propositions artistiques, qui se caractérise par un regard sur l'humain sans artifice.

Mais comment justifier que cet art puisse être désormais attaché à des théories de philosophie et d'art alors qu'il est encore majoritairement ignoré par la culture savante¹ ? Le cirque est-il tout à coup devenu intelligent ? Évidemment une telle affirmation ne saurait nous satisfaire, tant d'un point de vue historique que d'un point de vue analytique. On ne peut que partir du postulat que le cirque et ses formes antérieures, bien que catégorisées populaires (et donc, par association d'idées, non savantes), ont toujours eu une force signifiante qui les a fait traverser les âges et les cultures. Car il faut rappeler que l'on retrouve des pratiques acrobatiques similaires dans différentes cultures qui s'apparentent à ce qui a été nommé cirque en Europe, sans que ces pratiques soient du cirque au sens d'art du spectacle avec ses codes mis en place par Philip Astley. On pense par exemple aux funambules du Daghestan dont la pratique fait écho à la Maroma mexicaine. Claude Amey pose la question :

Comment se fait-il que des sociétés et des cultures aussi différentes, pour ne pas dire opposées en tout, réalisent des artefacts dont la configuration, les *technai* et procédures paraissent sur ce plan de l'espace et du temps, mais aussi sur celui des matériaux et autres, *mutatis mutandis* si semblables² ?

Ne peut-on pas faire l'hypothèse que le cirque, avec son langage acrobatique, est force de potentiel symbolique qui lui est propre et que la culture savante commence à étudier depuis la fin du XX^e siècle ? Le premier chapitre de cette partie sera donc consacré à un regard sur le cirque (quel que soit le courant artistique) à l'aune de théories fondatrices pour l'art et le spectacle vivant, pour en étudier les résonances. Puisque notre corpus d'étude est français, nous nous intéresserons au sujet avec une perspective culturelle et des références françaises. Mais outre ces théories déjà construites, il s'agira aussi d'examiner le potentiel signifiant du cirque à travers notre expérience de spectatrice, pour en observer les symboles récurrents.

¹ En 2021, à partir des informations disponibles sur les sites internet des 75 universités publiques en France, nous avons pu constater que 23 universités proposent un parcours de licence mention arts du spectacle ou études théâtrales. Et parmi celles-ci, seulement 9 mentionnent le cirque dans les descriptifs des enseignements dispensés, disponibles sur les sites des universités. Soit 8% des universités en France qui évoquent le cirque dans une formation de licence générale, et seule l'université Toulouse Jean Jaurès propose une licence avec un parcours spécialisé en cirque. On note d'ailleurs que l'Université Paul Valéry Montpellier 3 ne fait pas partie des 8% mentionnant le cirque, malgré l'importance accordée à cet art au sein de la licence Théâtre et spectacle vivant.

² Claude Amey, *Mémoire archaïque de l'art contemporain*, Paris : L'Harmattan, coll. Esthétiques, 2003, p. 14.

L'idée sera donc de reconnecter le cirque et ses pratiques avec l'abstraction qui caractérise la culture savante (culture platonicienne ?). Si l'on considère avec Philippe Goudard « le cirque à la fois comme un art de l'abstraction et de l'incarnation¹ », il s'agira alors de comprendre comment l'abstraction agit sur le spectateur et quelles sont les représentations qui émergent le plus souvent dans le corpus à notre disposition.

Pour aller plus avant et finir cette discussion sur les représentations, nous nous pencherons dans le dernier chapitre sur ce que peut dire le cirque : s'il est une langue, alors que raconte-t-il ? Comment ses représentations ont-elles changé de discours sur l'homme – son matériau premier – au fil des siècles ? Selon Corine Pencenat, « Si l'art prend en charge l'inquiétude métaphysique, le cirque devient alors efficient par sa capacité à présenter le monde irrationnel du merveilleux, du rêve, quand ce n'est pas l'espace rituel du sacrifice² ». Mais pourquoi le cirque est-il si apte à prendre en charge ces représentations-là ? Nous tenterons d'y répondre dans une perspective historique.

¹ Philippe Goudard, « Cirque, cercle, cycle : une quête entre art et science » in Romain Fohr et Guy Freixe (dir.), *La scène circulaire aujourd'hui*, L'Entretemps, coll. Ex Machina, 2015, p. 23.

² Corine Pencenat, *Du théâtre au cirque contemporain, une dramaturgie du hasard dans les arts en action*, L'Harmattan, coll. Esthétiques, 2012, p. 138.

Chapitre 7. Potentiel signifiant du cirque : entre résonnances théoriques et symboliques.

Puisque les artistes de cirque se veulent partie prenante de la culture savante, peut-on y appliquer quelques concepts ? Le cirque (en tant qu'art, et quel que soit le courant artistique) n'a-t-il pas cette intelligence du sensible, que Descartes a écarté depuis longtemps ? En faisant jouer des concepts théoriques et symboliques, nous verrons donc que le cirque peut être source de réflexions philosophiques. Puisque l'art suscite de nombreuses réflexions de cet ordre dans la culture savante, nous montrerons combien le cirque peut être porteur de cette culture-là, dès lors qu'il est pris comme un objet d'art.

1. Quelles théories peut-on appliquer au cirque ?

Si le cirque dans ses débuts n'est pas soumis à un certain académisme (selon la lecture de l'historienne Caroline Hodak), c'est-à-dire de règles institutionnelles et une reconnaissance qui passe par la théorisation de l'art, en revanche on ne peut s'empêcher de relever les corrélations et interférences des théories théâtrales et philosophiques avec les spectacles de cirque que l'on a pu voir. Puisque l'on a démontré (voir Chapitre 4. Dramaturgie et écriture, outils d'un discours légitimant ?) que la dramaturgie au cirque, telle que l'entendent les artistes, c'est la richesse du réseau de signes mis en place dans chaque spectacle, on peut admettre que parmi ces signes, certains font écho à des théories élaborées pour d'autres disciplines comme le théâtre ou la philosophie. Nous nous appuierons d'une part sur les théories théâtrales, parce que, comme nous l'avons expliqué dans un article sur le geste acrobatique¹, cet art est intimement lié au cirque dans son évolution au début du XIX^e siècle ; mais aussi parce que le cirque s'est largement inspiré du théâtre pour reconstruire son modèle à la fin du XIX^e siècle. La théorie théâtrale fondant la majorité de la théorie des arts de la scène, on ne saurait l'ignorer. D'autre part nous nous appuierons sur la philosophie, parce que les philosophes se sont toujours intéressés à l'art, et qu'il en résulte une compréhension réflexion philosophique de chaque pratique. Aussi, à travers des écrits d'Antonin Artaud, Aristote et Friedrich Nietzsche, nous verrons combien le cirque est riche de potentialités théoriques, à travers ses différentes formes.

1. Artaud, le théâtre et son double circassien

En 1935, lorsqu'il publie son manuscrit *Le Théâtre et son double*², Antonin Artaud entend renouveler le théâtre occidental. « Comment se fait-il que le théâtre occidental ne voie pas le théâtre sous un autre aspect que celui du théâtre dialogué³ ? » : Artaud remet en question le textocentrisme de son époque. Jugeant le théâtre trop intellectuel et élitiste, il

¹ « Le geste acrobatique : espace de rencontre entre cirque et théâtre », in *Le Geste sur les scènes des XX^e et XXI^e siècles : entre tradition et innovation théâtrales*, actes du colloque international pour jeunes chercheurs du 28 et 29 novembre 2019, PRITEPS, Paris : Sorbonne Université Presses, collection « Theatrum Mundi », (à paraître).

² Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, coll. Folio Essais, [1938] 1964.

³ *Ibid.*, p. 55.

revendique un nouveau théâtre « qui nous réveille : nerfs et cœur¹ ». C'est pourquoi il déclare : « Nous voulons ressusciter une idée du spectacle total, où le théâtre saura reprendre au cinéma, au music-hall, au cirque, et à la vie même, ce qui de tout temps lui a appartenu² », c'est-à-dire la magie du spectacle qui parle à la fois à nos sens et à notre intelligence.

Cet idéal artaudien d'un théâtre pur, total et presque sacré, qui fait feu de tout bois (lumière, scénographie, chorégraphie...) pour créer un langage scénique autre que celui de la parole, a marqué un tournant dans la conception du théâtre. Révolutionnaire, il inspire aussi bien le Living Theater que Jean-Louis Barrault, ou encore le théâtre expérimental des années 1960 qui revendique la pluridisciplinarité de l'art du spectacle. Car le théâtre au sens artaudien n'est pas l'art du texte et de la parole sur scène, mais plutôt l'art du spectacle vivant qui représente et signifie par tous les moyens et à travers tous nos sens : « Il ne peut y avoir théâtre qu'à partir du moment où commence réellement l'impossible et où la poésie qui se passe sur la scène alimente et surchauffe des symboles réalisés³ ». Tous les arts sont bons pour créer du sens sur scène.

Bien qu'il ne s'agisse pas de démontrer que cette théorie soit le parfait exemple à suivre, la proposition artaudienne reste profondément d'actualité dans sa volonté de rénover le théâtre, souvent jugé trop intellectuel et élitiste. Pourtant, s'il y a bien une idée que notre époque a intégrée, c'est celle de la pluridisciplinarité. De plus en plus, les frontières entre les arts de la scène deviennent floues : le cirque contemporain en est le parfait exemple. Entre son histoire liée à la musique en piste, ses revendications dramaturgiques et sa nécessité chorégraphique, le cirque contemporain est fait de musique, de théâtre et de danse sans pour autant cesser d'affirmer son identité. Mais s'il utilise tous les moyens de son temps pour exprimer sur scène une idée sans favoriser le texte, le cirque contemporain n'est-il pas alors la réalisation inattendue de la pensée du théâtre total d'Artaud ? Peut-on faire l'hypothèse que les arts du cirque répondent aujourd'hui à l'idéal artaudien ? Car le « langage par signes » que revendique Artaud, composé de tous les éléments scéniques possibles, est bien la démarche que le cirque contemporain réinvente à chaque création. Cet art du corps en déséquilibre puise la force de la signification dans la nécessité organique de chaque geste de l'artiste. Quelle lecture du « théâtre de la cruauté », une conception du spectacle au cœur du mouvement de vie, peut-on avoir sous l'angle du cirque contemporain ? Cette idée du théâtre chez Artaud va

¹ *Ibid.*, p. 131.

² *Ibid.*, p. 134.

³ *Ibid.*, p. 40.

de pair avec une notion très métaphysique, presque sacrée voire moralisante, de la représentation. Le cirque contemporain semble s'éloigner de cette ambition d'Artaud. Jusqu'où peut-on donc associer la théorie d'Artaud au cirque contemporain ?

Le corps avant la parole.

Revenons d'abord à l'idée qui a initié cette pensée d'une corrélation entre Artaud et le cirque contemporain : ce « langage par signes ». Le Théâtre balinais est l'exemple de la réalisation du théâtre pur d'Artaud car il « supprime toute possibilité de recours aux mots pour l'élucidation des thèmes des plus abstraits¹ » et qu'il est « un langage de gestes faits pour évoluer dans l'espace et qui ne peuvent avoir de sens en dehors de lui² ». Pour ce théoricien, « on sent dans le Théâtre balinais un état d'avant le langage et qui peut choisir son langage : musique, gestes, mouvements, mots³ ». Le cirque contemporain offre toute la potentialité du langage inarticulé du corps qu'Artaud avait esquissé. S'il écrit dans son chapitre « Un athlétisme effectif » que « l'acteur est un athlète du cœur⁴ », il n'envisage pas que l'artiste soit un athlète du cœur et du corps. Or, pour expliquer comment investir le corps des affects, Artaud parle du souffle et de la localisation corporelle de la pensée affective : « Toute émotion a des bases organiques. C'est en cultivant son émotion dans son corps que l'acteur en recharge la densité voltaïque⁵ ». Le titre du chapitre en lui-même évoque la nécessité athlétique du corps circassien. Chez l'artiste de cirque, l'hyper conscience du corps permet d'aller au-delà de l'utilisation du souffle pour faire ressortir les affects dans les gestes, et c'est là l'objectif proposé par Artaud : « Prendre conscience de l'obsession physique, des muscles frôlés par l'affectivité, équivaut comme pour le jeu des souffles à déchaîner cette affectivité en puissance, à lui donner une ampleur sourde mais profonde, et d'une violence inaccoutumée⁶ ». Les mouvements organiques des affects partent du vocabulaire de chaque discipline, proposant ainsi une multiplicité de langages inarticulés, de phrases muettes pleines de sens, comme l'imagine Artaud : « Cet espace d'air intellectuel, ce jeu psychique, ce silence pétri de pensée qui existe entre les membres d'une phrase écrite, ici, est tracé dans l'air

¹ *Ibid.*, p. 94.

² *Ibidem.*

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibid.*, p. 199.

⁵ *Ibid.*, p. 201.

⁶ *Ibid.*, p. 208.

scénique, entre les membres, l'air et les perspectives d'un certain nombre de cris, de couleurs et de mouvements¹ ».

D'ailleurs, comme pour le théâtre balinais, dans le cirque contemporain, « l'espace est utilisé dans toutes ses dimensions et on pourrait dire sur tous les plans. Car à côté d'un sens aigu de la beauté plastique ces gestes ont toujours pour but final l'élucidation d'un état ou d'un problème de l'esprit² ». En effet, la « Poésie dans l'espace³ » qu'Artaud prône a une importance primordiale au cirque : la prise de possession de l'espace de jeu est essentielle car le choix de l'espace (cercle, frontalité, rue, chapiteau, salle...) est moteur de signification. Et pour Artaud, ce « langage physique [...] consiste dans tout ce qui occupe la scène⁴ ». L'espace, autant que les lumières, la matière, la discipline, le corps, etc. contribuent à ce langage physique :

ce langage concret, destiné aux sens et indépendant de la parole, doit satisfaire d'abord les sens, [...] il y a une poésie pour les sens comme il y en a une pour le langage, et [...] ce langage physique et concret auquel je fais allusion n'est vraiment théâtral que dans la mesure où les pensées qu'il exprime échappent au langage articulé⁵.

Les arts du cirque sont faits de toute cette poésie des sens, de ces éléments du langage hors texte, « la partie basse du théâtre⁶ » comme l'appelle Artaud, et c'est pourquoi c'est un art dit populaire et non noble. Pourtant ce sont ces éléments qui font signes et sens. « Ce langage de la mise en scène considéré comme le langage théâtral pur [...] on peut se demander s'il peut non pas préciser des pensées, mais *faire penser*, s'il peut entraîner l'esprit à prendre des attitudes profondes et efficaces de son point de vue à lui⁷ ». Ce questionnement d'Artaud dans sa défense d'un théâtre fait pour les sens et l'esprit rejoint la tentation actuelle du cirque. Les artistes de cirque contemporain démontrent à travers multiples créations qu'il est possible de faire rire, faire peur et faire penser le spectateur, de ne pas être uniquement du divertissement de masse, mais qu'un art profondément populaire peut autant faire penser

¹ *Ibid.*, 95.

² *Ibid.*, p. 94.

³ *Ibid.*, p. 57-58.

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibid.*, p. 56.

⁶ *Ibid.*, p. 60.

⁷ *Ibid.*, p. 106-107.

qu'un art « noble » : que l'on peut intellectualiser le populaire tout en popularisant l'intellectuel¹.

Ce langage physique que décrit Artaud nous apparaît comme l'enjeu des artistes de cirque contemporain qui revendiquent une dramaturgie à leurs créations. Le mot est emprunté à un art noble pour marquer la présence de propos à travers le risque de chute, le corps en danger, etc. : ce qui compose le cirque plus généralement. Ainsi, mettre en place un langage physique, qui arrive à traduire un état, des concepts abstraits comme l' imagine Artaud, permet aux artistes de cirque de justifier la démarche dramaturgique et donc de légitimer le cirque comme art qui fait penser. Comme le soulignent des spécialistes interrogés par Julien Rosemberg dans son étude de la représentation du cirque contemporain, « le cirque est [...] hautement intellectuel dans le sens où matérialiser "du sensible" sans la parole revêtirait une telle difficulté que, réussir comme ce serait fréquemment le cas, révélerait une grande intelligence de la part des praticiens soit une conscience aiguë de l'être humain² ». Le texte n'est pas banni du cirque mais reste un élément scénique, qui trouve plus ou moins sa place parmi les autres signes scéniques dans chaque création. On a pu le voir dans le spectacle d'Alexander Vantournhout et sa compagnie Not Standing *Red Haired Men*³ (2018), qui mêle prose et acrobatie en utilisant les courts textes du poète Daniil Harms. Son spectacle est une traduction physique – dansée et acrobatisée – de la poésie de l'auteur : il y a des passages dits, mais c'est surtout la construction des phrases (des enchaînements) acrobatiques qui reprend la structure à la fois répétitive et absurde de l'écrivain. Le geste acrobatique et chorégraphié vient traduire une écriture naïve, humoristique mais aussi politique, et tend vers la recherche d'un langage de mouvement absurde, présent dans les textes de Harms. On rejoint alors l'idée d'Artaud qu'« il ne s'agit pas de supprimer la parole articulée, mais de donner aux mots à peu près l'importance qu'ils ont dans les rêves⁴ », c'est-à-dire qu'ils restent signes parmi les signes, sans avoir une signification qui prime sur le reste.

Toutefois, pour Artaud, si le mot devient un signe comme un autre, il est profondément magique car invoque les sens (ouïe, rythme, inflexions...) et l'esprit. Aussi la parole reste quand même valorisée. Mais c'est par la revalorisation des signes scéniques que

¹ Cette expression n'est pas de nous, même si nous avons dû la transformer en l'intégrant. Il nous semble l'avoir entendue lors de discussions après la projection du film « Cirque hors-piste » de Netty Radvanyi au théâtre Montfort à Paris, en septembre 2017. Cependant, nous avons bien du mal à retrouver l'auteur de ce chiasme.

² Julien Rosemberg, *Arts de la piste, Esthétiques et évaluations*, « Logiques sociales », L'Harmattan, 2004, p. 141.

³ *Red Haired Men*, compagnie Not Standing, 2018, <https://notstanding.com/red-haired-men>.

⁴ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, op. cit., p. 145.

la parole reprend son poids dans l'idéal artaudien. Héritier de la pensée d'Artaud, Guillaume Clayssen (metteur en scène de la compagnie de théâtre Les Attentifs) a travaillé cette idée du rapport entre les mots et le langage inarticulé dans sa création *Jeunesse*¹ (2018). Reprenant un texte de roman de Joseph Conrad, il choisit pour ce spectacle de lier récit de jeunesse (grâce à un comédien) et mise en signes des aventures de navigation du narrateur (grâce à deux acrobates). Ainsi, la parole reste profondément magique, mais elle est portée par l'ensemble du langage scénique : acrobaties sur une structure de mât chinois mais aussi mise en lumière et en son avec les deux ingénieurs au plateau. Tout le récit de voyage en mer prend vie sur scène sans être dans la reconstruction mimétique de ce qui est raconté. Guillaume Clayssen s'inspire donc de la dimension organique de la conception d'Antonin Artaud, qu'il oppose à la dimension dialogique du théâtre, considérée comme trop intellectuelle et factice.

Spectacle au cœur du mouvement organique de la vie.

Artaud prône donc un théâtre dont l'impulsion artistique serait profondément organique et non plus intellectuelle : « Dans ce théâtre toute création vient de la scène, trouve sa traduction et ses origines même dans une impulsion psychique secrète qui est la Parole d'avant les mots² ». L'expérience de création et de réception du spectacle est entièrement guidée par les sens :

Si la musique agit sur les serpents ce n'est pas par les notions spirituelles qu'elle apporte, mais parce que les serpents sont longs, qu'ils s'enroulent longuement sur la terre, que leurs corps touchent à la terre par sa presque totalité ; et les vibrations musicales qui se communiquent à la terre l'atteignent comme un massage très subtil et très long ; et bien, je propose d'en agir avec les spectateurs comme les serpents qu'on charme et de les faire revenir par l'organisme jusqu'aux plus subtiles notions³.

Il veut donc « charmer » les spectateurs de manière organique, en faisant appel aux sens, par la peur et le rire, en renouant avec ce qui nous prend « aux tripes », pour nous faire vivre de manière active le spectacle, et non plus nous enfermer dans une réception intellectualisante. Mais pour redonner vie au spectacle, il faut réenchanter le spectaculaire. C'est pourquoi il prône l'utilisation de tous les outils scéniques, comme le son et la lumière pour participer au langage scénique :

¹ *Jeunesse*, compagnie les Attentifs, 2018, *op. cit.*

² Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 91.

³ *Ibid.*, p. 126.

Nous comptons baser le théâtre avant tout sur le spectacle et dans le spectacle nous introduirons la notion nouvelle de l'espace utilisé sur tous les plans possibles et à tous les degrés de perspective en profondeur et en hauteur, et à cette notion viendra s'adjoindre une idée particulière au temps ajoutée à celle du mouvement :

Dans un temps donné, au plus grand nombre de mouvements possible, nous joindre le plus grand nombre d'images physiques et de significations possibles attachées à ces mouvements.

Les images et les mouvements employés ne seront pas là seulement pour le plaisir extérieur des yeux ou de l'oreille, mais pour celui plus secret et profitable de l'esprit¹.

L'espace, les mouvements, les images produites sont une composition de signes proposés, qui lient puissance organique et puissance symbolique. Plus que de « mise en scène », il faudrait donc parler de « composition ». Dans son chapitre *Lettres sur le langage*, Artaud parle de la mise en scène comme la partie la plus théâtrale d'un spectacle. Pour le théoricien, il ne faut plus de metteur en scène, mais un « ordonnateur magique, un maître de cérémonies sacrées² » : on retrouve au cirque cette volonté d'une personne aidant à la mise en place de cette cérémonie. Que ce soit un metteur en scène, metteur en piste, dramaturge ou œil extérieur, ou encore monsieur Loyal, on retrouve la constance de celui qui guide et/ou ordonne la mise en place. Si l'on reprend l'idée de composition sur le modèle artaudien, le cirque va puiser dans ce qui est fondamental au spectacle vivant : le langage scénique. Les arts du cirque composeraient donc avec les éléments scéniques, plus qu'ils ne mettraient en scène, pour lier dramaturgiquement le langage de chaque création. On retrouve notamment dans le spectacle *Parasites* du groupe Galapiat Cirque³ cette dimension artaudienne de composition avec les signes : musiciens rock et acrobate poète investissent la scène faite d'une forêt de mâts pour tenter de réveiller le public, à force de musique rythmée, de textes poétiques et d'acrobaties métaphoriques. « Le rêve sublime d'Icare transposé dans la cage de scène du théâtre, ce pourrait être ça, *Parasites*⁴ », explique Sébastien Bournac, regard extérieur de la création ; « un cri d'amour à la vie et à ses écarts⁵ » dit Moïse Bernier, le porteur de projet du spectacle. Une description et une composition qui font écho aux idées d'Artaud, dans la volonté de mélanger les différents outils scéniques, d'être un mouvement organique, d'être signifiant à travers la poésie des sens.

¹ *Ibid.*, p. 192.

² *Ibidem*.

³ *Parasites*, Galapiat Cirque, 2017, <http://galapiat-cirque.fr/c26-Parasites/p13-Parasites.html>.

⁴ Dossier artistique *Parasites*, Galapiat, p. 5.

⁵ *Ibid.*, p. 2.

Pour ce théoricien, le théâtre doit trouver le sens physique de son temps. Aussi, il déclare dans sa Deuxième lettre qu'« il ne s'agit rien de moins que de changer le point de départ de la création artistique, et de bouleverser les lois habituelles du théâtre¹ ». Ne pas partir du texte, de la parole, mais du corps, de l'impulsion, de l'agès pour traduire une énergie, un état : cette dynamique est profondément circassienne. Faute de paroles, il faut revenir au corps pour dire. « De ce nouveau langage la grammaire est encore à trouver. [...] Il part de la NÉCESSITÉ de parole beaucoup plus que de la parole déjà formée. Mais trouvant dans la parole une impasse, il revient au geste de façon spontanée² ». Pour Artaud, le geste est une ouverture au langage que les mots enferment. Sa description de démarche de création ressemble beaucoup à un processus de création récurrent au cirque : partant d'improvisations autour du thème choisi, les artistes de cirque composent souvent au plateau. Airelle Caen, acrobate de la compagnie XY, nous en parle dans un entretien :

On ne construit pas de quoi on allait parler pour le remplir ensuite, on est dans l'action et c'est l'action qui porte la dramaturgie petit à petit. [...] On ne pré-pense pas de manière dramaturgique nos pièces. [...] en fait, vu qu'on est nombreux et que les idées nous traversent tous, pré-penser trop les choses pour nous c'est plutôt un frein à notre manière de créer ensemble plutôt qu'une aide ou une nécessité. Donc on parle vraiment du faire ensemble et du partager. On a des intrigues, et quand on sent une intrigue commune c'est que c'est la bonne. Une fois qu'on est là, le travail c'est comment on dépoussière, et il y a des choses qui apparaissent. On travaille beaucoup sur les rythmiques, les espaces et sur le langage acrobatique qui pour nous a sa propre énergie et sa propre dramaturgie. Par exemple quand on fait un plongeon, on arrive la tête en bas de troisième hauteur, il y a quelque chose d'inhérent à l'acrobatie, qui n'a pas besoin d'expression, de mots en plus, de forme de théâtralisation. Alors parfois dans nos pièces on la souligne ou on décide de l'arrondir pour en faire quelque chose de très doux, ou de la déformer, mais par contre on revendique cette écriture acrobatique qui a sa propre dramaturgie³.

Conception organique et spectaculaire du théâtre, Artaud décrit donc un modèle de composition de spectacle, Le Théâtre de la Cruauté, qui pourrait désormais être lu pour le cirque : « Le Théâtre de la Cruauté a été créé pour ramener au théâtre la notion d'une vie passionnée et convulsive⁴ ». Ce modèle liant vie, passion et convulsion sur scène intègre des structures inhérentes à l'investissement des artistes de cirque. L'engagement physique quotidien et le don du corps sur scène font que cette « vie passionnée et convulsive » n'est pas jouée mais bien vécue sur la piste. Cette notion n'est plus tant une dynamique du spectacle

¹ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, op. cit., p. 170.

² *Ibid.*, p. 171.

³ Entretien avec Airelle Caen, voir Annexe 3, p. 419.

⁴ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, op. cit., p. 189.

qu'une dynamique de vie. Artaud déclare dans la première phrase de son 1^{er} Manifeste du Théâtre de la cruauté : « On ne peut continuer à prostituer l'idée de théâtre qui ne vaut que par une liaison magique, atroce, avec la réalité et avec le danger¹ ». Nous lisons le terme « prostituer » (et donc cette phrase) dans le sens où on ne peut plus prendre cette idée comme s'il s'agissait d'une idée illicite et un peu vulgaire, que l'on peut acheter et vendre au mépris de sa valeur réelle. Pour Artaud, il faut clamer et revendiquer cette idée dans toute la dignité et la beauté qu'elle porte en elle : le théâtre (et même le spectacle en général ?) est aussi magique que terrible, et c'est dans son organicité qu'il nous (le public) fera vivre toute la puissance de la vie.

Vision mythique, sacrée, métaphysique de l'idéal artaudien

« Le théâtre contemporain est en décadence parce qu'il [...] a rompu avec la gravité, avec l'efficacité immédiate et pernicieuse – et pour tout dire avec le Danger² ». Pour Artaud, il y aurait un manque profond de *terrible* dans le théâtre de son temps pour dire la vie. Or le cirque ne nous remet-il pas face à la fatalité de notre condition humaine ? Cet art des corps en équilibre, en chute et en rétablissement, joue bien sur la gravité, au sens physique, mais aussi au sens littéraire en replaçant le corps dans son humanité. Ce rapport à la gravité et au danger n'est-il pas le signe d'une efficacité tragique ? Le circassien ne serait-il pas devenu un héros tragique, qui, défiant les lois de la nature du commun, s'élance vers un destin hors normes, tout en constatant les limites de sa condition humaine ? Le tragique contemporain, ce n'est plus le destin des hommes décidés par les dieux auquel chacun se heurte, c'est plutôt la compréhension du terrible, de ce que l'homme est capable de faire à l'homme. Myriam Revault D'Allonnes nous l'explique dans son essai philosophique *Ce que l'homme fait à l'homme, essai sur le mal politique* : « Nous savons à présent que le tragique a investi l'histoire comme *terreur* et non pas [...] comme *destin*³ ». C'est la terreur de ce que l'homme peut faire à l'homme qui nous terrifie et qui provoque de la pitié, et non plus notre impuissance face au destin. Le tragique se situant désormais dans ce que peut impliquer la relation à l'Autre – « l'homme est un loup pour l'homme⁴ », et la compagnie Un loup pour

¹ *Ibid.*, p. 137.

² *Ibid.*, p. 63.

³ Myriam Revault D'Allonnes, *Ce que l'homme fait à l'homme. Essai sur le mal politique*, op. cit, p. 16.

⁴ La formule a traversé l'histoire de la philosophie, depuis sa première apparition dans la comédie *Asinaria* de Plaute, jusqu'à Schopenhauer, en passant par Rabelais, Montaigne, ou encore Hobbes.

l'homme¹ l'a bien compris –, l'artiste de cirque ne tente-t-il pas de sublimer les capacités de l'homme pour faire oublier ou pour raconter son rapport à autrui ? Car le cirque est profondément un art du rapport à l'autre. Effet de collectifs ou de famille, partage sur scène, rapport de confiance en se confiant des corps, le cirque raconte ce que c'est d'être avec ou contre l'Autre. C'est pourquoi il peut exprimer notre rapport tragique au monde. L'écriture du risque ne se lit plus dans l'idée de conquête mais dans la tension tragique qu'il y a entre nos limites et notre volonté. Y aurait-il alors une fonction cathartique du cirque ? Même sans une fonction religieuse et moraliste, le cirque serait-il la forme artaudienne du retour au sacré ? Artaud proposait la suppression de la distinction scène/salle. Or, la piste, le cercle ne sont-ils pas l'espace de prédilection des communautés ? Même s'il existe toujours une distinction entre les acteurs et les spectateurs, le cercle permet d'englober, de faire vivre un groupe. Le Groupe Acrobatique de Tanger avec sa création *Halka*² veut justement faire revivre cet espace :

L'art de la *halka* [qui veut dire cercle], la forme la plus ancienne de théâtre traditionnel au Maroc, [qui] existe depuis la nuit des temps. Lors d'une représentation en plein air, sans rideau, sans distance entre les spectateurs et le comédien, sans maquillage et sans artifice, des pièces de différents genres sont jouées. La *halka* demeure un lieu de transmission de la culture, un garant de la mémoire artistique³.

Les différents cercles du cirque et de ses formes antérieures⁴ font entrer le public dans un espace de représentation bien particulier. Le cercle permet aussi de mettre en place pour la représentation une forme rituelle du spectacle. Les codes du spectacle, de cirque notamment, sont en soit forme rituelle. Mais si le cirque choisit de renouer avec l'organicité des corps, avec une représentation non édulcorée mais bien terrible de la vie et du danger de ces corps ? Alors le spectacle devient cérémonie du retour au primitif, aux racines, à l'origine de la vie. Utiliser le langage du corps comme première impulsion permet de prendre racine dans un mouvement intuitif et le partage de cette intuition transporte dans un autre espace-temps. D'ailleurs, les premières formes d'acrobaties étaient des formes rituelles d'appel aux dieux pour la chasse⁵. On peut retrouver dans le cirque contemporain une volonté de renouer avec

¹ Compagnie Un loup pour l'homme, <http://unlouppourlhomme.com/>.

² *Halka*, Groupe Acrobatique de Tanger, *op. cit.*

³ Samia Saidi, « Maroc : la halka au service de la mémoire », *Le Journal international*, le 27 Juillet 2013, https://www.lejournalinternational.fr/Maroc-la-halka-au-service-de-la-memoire_a1111.html, consulté le 07/09/2020.

⁴ Christian Dupavillon, *La tente et le chapiteau*, Norma Editions, 2004.

⁵ Waldemar Deonna, *Le symbolisme de l'acrobatie antique*, Bruxelles : Revue d'Etudes Latines, coll. Latomus, 1953.

cette notion rituelle. Lorsque Juan Ignacio Tula crée son solo *Instante*¹ avec le soutien de la compagnie Les Mains les pieds et la tête aussi (MPTA), il s'inspire directement des derviches tourneurs² dans l'utilisation particulière de sa roue Cyr pour recréer une forme rituelle, mais s'appliquant cette fois aux rituels du quotidien. En faisant tourner sa roue autour de son bassin, l'acrobate se laisse entraîner dans un mouvement circulaire hypnotique, au son de bruits de la vie de tous les jours. On retrouve alors dans ce solo la forme du cercle au cœur de la ritualité.

Cependant il faut poser une distance avec le modèle d'Artaud. Si on retrouve tout un vocabulaire dans le chapitre « Deux notes » qui pourrait correspondre au cirque (Humour, tragique, magie, incantation, geste, sacré, symbole), il n'en reste pas moins que sa vision correspond à une notion très sacrée et morale du théâtre pur, selon l'idéal oriental. Or il n'y a pas de volonté purement mystique ou religieuse au cirque. « Le théâtre est un mal parce qu'il est l'équilibre suprême qui ne s'acquiert pas sans destruction³ ». Il a une vision cathartique et moraliste du théâtre. Or là où le théâtre est l'équilibre, le cirque va chercher le déséquilibre. On garde alors une notion cathartique du cirque mais sans le rôle moraliste. Aussi, s'il peut avoir une portée métaphysique et mythologique, cet art n'a pas franchement la prétention de répondre à la vision artaudienne sacrée de l'art du spectacle. Tout en renouant avec la gravité, le cirque reste un art du divertissement, et les formes cathartiques peuvent aussi bien passer par le rire que par le tragique.

II. Nietzsche, les dimensions dionysiaques et apolliniennes du cirque

La référence la plus évidente de cirque (en tant que pratique et phénomène culturel) dans la pensée du philosophe, c'est celle du prologue de son livre *Ainsi Parlait Zarathoustra*. Dans ce prologue, Nietzsche présente son idée de Surhomme à travers l'image d'un « danseur sur corde » qui tombe devant la foule sur une place publique. Il utilise à la fois la symbolique de la corde pour exprimer son idée de surhomme (« L'homme est une corde tendue entre la

¹ *Instante*, compagnie 7Bis, création 2018, <http://www.cie7bis.com/#instante>.

² Les derviches tourneurs sont un ordre musulman connu pour ses danses rituelles où les danseurs tournent sur eux-mêmes de plus en plus rapidement pour atteindre une forme de transe.

³ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, op. cit., p. 46.

bête et le Surhumain, — une corde au-dessus d'un abîme¹ »), mais également la figure du funambule. Selon l'analyse de Raphaël Célis :

Le funambule représente en quelque sorte une préfiguration de la figure de l'enfant joueur. [...] L'image du funambule [...] représente une forme de générosité, gratuité d'un comportement qui ne demande rien et ne cherche rien, si ce n'est son plaisir. Ce plaisir bien entendu est d'emblée partageable et partagé. Il s'agit ici d'un plaisir immédiat, d'une manière légère, aérienne, voire angélique de se comporter et de concevoir l'existence humaine. Cette attitude légère peut facilement provoquer le ressentiment et la haine. Le funambule est donc un personnage libre, léger et angélique².

À travers le dialogue entre Zarathoustra et le funambule, mourant dans ses bras, la figure de l'acrobate permet aussi au philosophe de rappeler sa pensée bien connue de « Dieu est mort » : « Sur mon honneur, ami, répondit Zarathoustra, tout ce dont tu parles n'existe pas ; il n'y a ni Diable ni enfer. Ton âme va mourir plus vite encore que ton corps ; n'aie donc plus de crainte³ ! ». S'il n'y a pas de Dieu, il n'y a pas d'enfer. Raphaël Célis ajoute :

Lorsque Zarathoustra dit au funambule qu'il a fait du péril un métier, il entend par là que toute vie ne va pas sans risque, que toute vie est risque et qu'il est inhibant et pathogène de vouloir se prémunir contre tout danger. La vie est un risque en elle-même car elle est fragile. Autrement dit, il en va de l'essence même de la vie que de s'exposer. La vie doit se déployer pleinement et se déployer c'est évidemment risquer. Cela ne veut toutefois pas dire que le risque doit être stupide. Cela signifie par contre que si le risque - à l'instar de la danse - symbolise une certaine joie de vivre (la joie du don), alors ce risque vaut la peine⁴.

On a donc dans ce prologue une figure de cirque qui vient construire une des bases de la pensée nietzschéenne : le danseur sur corde, qui devient, malgré sa mort, le premier disciple de Zarathoustra. Cette figure fragile et généreuse ramasse en elle à la fois la métaphore du risque et de la condition humaine. Si cette métaphore permet à Nietzsche d'asseoir sa pensée, on peut aussi souligner combien le raisonnement de Nietzsche utilisant cet exemple permet de mettre en exergue la qualité symbolique d'un geste acrobatique, la danse sur corde – qui est régulièrement repris dans tous les arts. On peut citer par exemple le livre *Le Funambule* de

¹ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduit par Geneviève Bianquis (1969), GF-Flammarion, 1885 [1996], Prologue §4, p. 50.

² Raphaël Célis, « Cours de philosophie générale », Université de Lausanne, 2008-2009, <https://www.unil.ch/files/live/sites/philo/files/shared/Supports/CelisRev/intro%20philosophie%2002.12.08.pdf>, consulté le 25/08/2020.

³ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, *op. cit.*, Prologue §6, p. 55.

⁴ Raphaël Célis, « Cours de philosophie générale », *op. cit.*

Jean Genet¹, le film *La Strada* de Fellini² ou encore la toile *La fil-de-fériste à l'ombre* de Jean Dufy³.

Outre cet exemple frappant d'une discipline de cirque utilisé pour un développement philosophique, c'est aussi la conception nietzschéenne de l'art qui nous intéresse, particulièrement dans la perspective du cirque. En effet, dans son essai *La Naissance de la tragédie*, il développe l'idée de différentes « pulsions artistiques de la nature », représentées par les dieux grecs Apollon et Dionysos. Dorian Astor l'explique et le résume en ces termes :

L'apollinien est production d'images idéalisées, de belles apparences aux contours nets (la statue, le personnage) : Apollon est le dieu de l'individuation, son domaine est celui des arts plastiques, et son modèle est le rêve : traduction de pulsions en images, et distanciation par rapport à la réalité. Le dionysiaque est au contraire l'abolition des frontières individuelles, il est rétablissement de l'unité originelle de la nature, son domaine est celui des arts non plastiques (en premier lieu la musique) et son modèle, l'ivresse⁴.

Ainsi, la pulsion artistique apollinienne permet la représentation apaisée à travers les mythes, tandis que la pulsion dionysiaque, représentée par « le grand dieu équivoque et tentateur⁵ » qui assume la vérité, plonge dans l'ivresse, les débordements et l'extase. Dorian Astor résume la relation entre vérité et art chez Nietzsche ainsi :

Nietzsche se méfie du langage, de sa propension à créer des universaux, des généralités abstraites, des vérités éternelles : métaphorique en son principe même, le langage est création, interprétation, attribution de valeurs et de sens. Et la vérité doit être pensée à son tour comme évaluation et interprétation, c'est-à-dire falsification nécessaire à la vie. Ce que nous appelons la réalité ou le donné, n'est rien d'autre que l'apparition de formes créées par des forces vitales instinctives et inconscientes : l'hypothèse fondamentale de Nietzsche, qu'il nommera *volonté de puissance*, consiste à dire que la seule réalité qui nous soit donnée est un monde complexe de forces, d'instincts, de pulsions qui y sont à l'œuvre et le font apparaître. Ainsi, l'art renvoie par excellence à l'activité créatrice comme complexe pulsionnel et désirant, et devient pour le philosophe le modèle privilégié d'un nouveau concept de vérité, dépendant de la puissance falsificatrice de la vie même⁶.

¹ Jean Genet, *Le Funambule*, Gallimard, 1958.

² Federico Fellini, *La Strada*, 1954.

³ Jean Dufy, *La fil de fériste à l'ombre*, 10937-1939.

⁴ Dorian Astor, « Friedrich Nietzsche et la musique », *La Clé des Langues* [en ligne], Lyon, ENS de Lyon/DGESCO (ISSN 2107-7029), juillet 2009. Consulté le 02/09/2020. URL: <http://cle.ens-lyon.fr/allemand/arts/musique/friedrich-nietzsche-et-la-musique>

⁵ Friedrich Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal*, trad. Geneviève Bianquis, Paris, Aubier, Editions Montaigne, 1951, coll. 10/18, p. 303

⁶ Dorian Astor, « Friedrich Nietzsche et la musique », *op. cit.*

C'est pourquoi Nietzsche écrit ces mots, retrouvés dans de fragments posthumes : « L'art vaut mieux que la vérité » et « Nous avons l'art pour ne pas périr devant la vérité ». Aussi, comme l'explique Jean Lacoste, la transcendance artistique passe par la pulsion dionysiaque, tandis que la pulsion apollinienne reste dans la mesure et l'ordre, et donc dans une perspective humaine :

À l'arrière-fond de la civilisation apollinienne de la mesure on trouve, comme une possibilité toujours menaçante, la démesure (l'*hubris*), le « titanesque » chaos de la nature primitive. La nature en son fond est contradiction et douleur, parce qu'elle est puissante de création et de métamorphose. L'homme dionysiaque qui perd son identité individuelle dans l'extase, emporté par les chants et les danses des fêtes en l'honneur de Dionysos, découvre l'Un originaire, la « volonté » unique et éternelle derrière la naissance et la mort des phénomènes individuels. La musique sera donc l'art dionysiaque par excellence, celui qui exprime le vouloir dans son unité, tandis que l'épopée et la sculpture (et donc l'Olympe) étaient des créations apolliniennes¹.

Cependant, si Nietzsche s'intéresse à la question de la tragédie, c'est parce qu'il considère que cet art permet de réconcilier les deux pulsions. Thierry Lenain expose la pensée de Nietzsche dans le manuel collectif *Esthétique et philosophie de l'art* :

Si la culture grecque du premier classicisme (époque d'Eschyle) constitue une réussite tellement éclatante, c'est qu'elle est parvenue à unir ces deux principes complémentaires dans une forme d'art particulière : la tragédie. Né, comme l'indique le titre original du livre (amputé dans la plupart des traductions), dans « l'esprit de la musique », celle-ci se trouvant en prise directe l'intuition du chaos primordial, l'art des tragédiens a su néanmoins instaurer le rêve d'un monde clair et calme, celui du mythe, peuplé de figures « plastiques ». En fait, ce rêve apollinien agit comme un écran qui, masquant en partie le chaos dionysiaque, lui permet néanmoins de se manifester sans provoquer le désespoir qu'aurait engendré un face-à-face immédiat avec le fonds douloureusement destructeur de l'être. Il en découle, pour le spectateur, l'expérience d'une fusion magique dans l'univers du mythe, lequel lui apparaît à la manière d'un monde extérieur organisé en formes clairement définies².

Ou pour reprendre les mots du philosophe :

Entre la portée universelle de la musique et l'auditeur soumis à l'influence dionysiaque, la tragédie introduit un symbole sublime, le mythe, et suscite chez celui-là l'illusion que la musique n'est qu'un suprême moyen de représentation, destiné à donner la vie au monde plastique du mythe. Ce noble subterfuge permet alors à la musique de mouvoir ses membres au rythme des danses dithyrambiques et de s'abandonner impunément à un sentiment orgiastique de liberté auquel, en tant que musique en soi, il lui

¹ Jean Lacoste, *La Philosophie de l'art*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 1981 (10^e éd., 2010), p. 77.

² Thierry Lenain, « Nietzsche : la *physiologie de l'art* » (p. 211-224), in *Esthétique et philosophie de l'art*, Chapitre 3 « De la critique nietzschéenne à l'aube du XX^e siècle », Louvain-la-Neuve : De Boeck, coll. L'atelier philosophique, 2014 (2^e éd.), p. 220.

serait interdit d’oser se livrer avec une telle licence, sans cette illusion. Le mythe nous protège contre la musique, et lui seul, d’autre part, donne à celle-ci la suprême liberté. La musique, en retour, confère au mythe tragique une signification métaphysique si pénétrante et si décisive que, sans cet auxiliaire unique, la parole et l’image fussent demeurées à jamais impuissantes à l’atteindre¹.

La pulsion apollinienne c’est celle des mythes, de l’ordre et de la représentation de figures plastiques (les sculptures par exemple), tandis que la pulsion dionysiaque est celle de l’ivresse orgiaque des danses et des chants ; la musique est donc son meilleur représentant. En effet, Dorian Astor explique que pour Nietzsche,

la musique, n’étant pas un art plastique, n’appartient presque pas au domaine de l’apparence ; elle exprime presque immédiatement les forces elles-mêmes, leur devenir et leur puissance de perpétuelle métamorphose ; la musique est flux, et non pas forme. Ainsi, elle touche au plus près à la dimension fondamentalement pulsionnelle de la réalité, elle est un accès privilégié à la vérité².

Cependant, pour bien comprendre l’idée de la tragédie chez Nietzsche il faut se rappeler qu’elle « ne peut être interprétée que comme une manifestation et une figuration d’états dionysiens, comme une symbolisation visible de la musique, comme le monde de rêve d’une ivresse dionysiaque³ », selon lui. Gilles Deleuze explique sa conception de la tragédie :

Le tragique n’est pas fondé dans un rapport du négatif et de la vie, mais dans un rapport essentiel de la joie et du multiple, du positif et du multiple, de l’affirmation et du multiple. [...] contre l’expression dramatique de la tragédie, Nietzsche réclame les droits d’une expression *héroïque* : le héros gai, le héros léger, le héros danseur, le héros joueur⁴.

Gilles Deleuze rappelle donc par là que Nietzsche déploie son idée de tragique à l’encontre de la dialectique chrétienne du tragique que nous connaissons : l’homme qui ne peut rien contre la volonté divine. C’est « la psychologie de l’orgiasme comme sentiment de vie et de force débordante, dans les limites duquel la douleur même agit comme stimulant, [qui] m’a donné la clef pour l’idée du sentiment tragique », explique Nietzsche au §5 du *Crépuscule des idoles*. La conception nietzschéenne de la tragédie est donc ancrée dans la joie (on retrouve là l’empreinte festive de Dionysos), dans l’abandon dans l’ivresse de la vie, dont

¹ Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, Trad. Jean Marnold et Jacques Morland, revue par Angèle Kremer-Marietti (4^e éd), Paris : Livre de poche, coll. Classiques de la philosophie, 1994, p. 154-155 (§21).

² Dorian Astor, « Friedrich Nietzsche et la musique », *op. cit.*

³ Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, *op.cit.*, p. 116 (§14).

⁴ Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, PUF, Quadrige, (5^e éd.) 2007 (1962), p. 20.

la souffrance fait partie, et qu'il faut donc accepter. C'est pourquoi il définit l'héroïsme comme étant « la *bienveillance* à l'égard de l'absolu déclin de soi¹ ».

La tragédie, c'est donc l'art qui a su réconcilier les pulsions dionysiaque et apollinienne. Cependant, le philosophe constate qu'il s'agit là d'une période dans l'histoire du théâtre, et que s'il y a eu naissance, il y a aussi eu mort de la tragédie. Cela étant dit, on ne peut s'empêcher de voir dans certains spectacles de cirque la réminiscence du modèle tragique décrit par Nietzsche, où ces deux dimensions, apollinienne et dionysiaque, se côtoieraient à nouveau. La musique et le mythe étant tous les deux très présents, on peut faire l'hypothèse que la lecture des pulsions apollinienne et dionysiaque reste efficace pour décrire certains spectacles de cirque. Si nous disons que le mythe est encore très présent au cirque, c'est d'une part parce que, comme l'a analysé le sémiologue Hugues Hotier, les numéros de cirque ont tendance à reprendre un schéma narratif du conte, dont l'artiste en piste est le héros ; et d'autre part parce que le cirque reprend des éléments primitifs (comme le cercle, la ritualité, le rapport à la mort, etc. que nous pourrions analyser dans la partie suivante) qui ancrent cet art dans une perspective très mythologique. Pour donner un exemple, on a pu voir le spectacle *My Land* de la compagnie hongroise Recirquel² lors du Festival d'Avignon (2019) qui met en scène un drame olympien dans tout ce qu'il y a de plus extraordinaire (le niveau technique étant très élevé), grandiloquent (la scénographie permet des jeux de lumières et de couleurs qui donnent une dimension très plastique aux corps) et kitsch (les costumes reprennent les codes du cirque traditionnel en insistant sur la plastique sensuelle des artistes vêtus légèrement et dont la peau est maquillée, ou sur l'effet grec avec des toges de tissus). Ce spectacle pourrait donc être qualifié d'*apollinien* tant par sa fable qui reprend la construction d'une tragédie antique ou shakespearienne, que par la construction très plastique et très ordonnée de sa représentation. Tout est minutieusement travaillé pour donner à cette fable tragique la puissance de son récit : de la scénographie (un parterre de lumière d'abord recouvert de sable, des pans de miroirs déformants, des couleurs ocres sur fond noir) à la puissance technique des artistes en passant par la musique aux notes religieuses, tout est fait pour être transporté dans un passé mythologique. D'ailleurs, « *My Land* resonates with the

¹ Friedrich Nietzsche, *Le Crépuscule des idoles* (§38), cité in Philippe Choulet, « Héros, Héroïsme », in *Dictionnaire Nietzsche*, Dorian Astor (dir.), Paris : Editions Robert Laffont, coll. Bouquins, 2017, p. 438-440.

² *My Land*, compagnie Recirquel, 2019, <https://recirquel.com/show/my-land/>. On laissera à la curiosité du lecteur le soin d'aller regarder le trailer du spectacle : <https://www.youtube.com/watch?v=Foq9o7uMKC4>.

most ancient myths of humanity¹ », pour reprendre les mots de la compagnie. On note que sur la page web de ce spectacle, les critiques insistent sur la beauté de la création. C'est pourquoi il nous apparaît comme l'exemple même de création dite *apollinienne*.

Cependant, il reste assez exceptionnel (du moins dans notre corpus) qu'un spectacle de cirque reprenne avec autant de précision le modèle narratif du mythe. Pourtant, il semble que toute une frange de la création contemporaine garde cette pulsion *apollinienne*, moins à travers la narration du mythe qu'à travers la proposition de figures belles et plastiques. On pense notamment à la création des Colporteurs, *Sous la toile de Jheronimus*², qui prend à charge d'interpréter le fameux tableau de Jérôme Bosch, *Le Jardin des délices*³. Ainsi, sous leur chapiteau prennent vie les êtres mythologiques imaginés par le peintre à grand renfort de créations plastiques : les costumes particulièrement de la funambule qui lie l'ensemble du spectacle sont sculpturaux, allant de Ève portant un pendule de pommes à un Ange de la mort ailé. La dimension plastique et mythologique liée au tableau permet donc une lecture *apollinienne* de la pulsion de création du spectacle. Cependant, l'omniprésence de la musique pour donner vie à ce tableau est non négligeable, et peut tendre vers la vision de la tragédie nietzschéenne. Toutefois, si la musique est un élément incontournable – nous l'avons vu – pour une création de cirque, elle n'a pas forcément la dimension *dionysiaque* espérée par Nietzsche. Dans le spectacle des Colporteurs, elle permet de donner une densité nouvelle aux tableaux proposés sur la piste, sans pour autant mettre en transe les spectateurs : dans le cas du tableau décrivant l'enfer, la musique au contraire permet de renforcer la thématique à travers les grincements, la déconstruction rythmique, l'amplification du son, etc. La musique devient alors l'élément plastique du laid et de l'horreur de l'enfer.

Cependant, on a pu voir des spectacles qui pourraient combiner les deux pulsions décrites par Nietzsche, comme le solo de Martin Palisse, *Futuro Antico*⁴ (vu à Circa en 2019), qui « propose un voyage dans un rituel primitif et futuriste. Il performe un jonglage virtuose à la limite de la transe, mêlé aux jeux lumineux et à la musique composée et interprétée, au plateau, par Cosmic Neman⁵ ». On retrouve les éléments du mythe, de la plastique (encore

¹ « *My Land* résonne avec les mythes les plus anciens de l'humanité », présentation du spectacle *My Land* par la compagnie Recirquel, *op. cit.*

² *Sous la toile de Jheronimus*, Les Colporteurs, *op. cit.*

³ Jérôme Bosch, *Le Jardin des délices*, peint entre 1494 et 1505. Il s'agit d'une œuvre immense, en trois panneaux, qui représente la création du monde, le Paradis et l'Enfer.

⁴ *Futuro Antico*, Martin Palisse, 2019, <https://lesirque.com/evenements/futuro-antico>.

⁵ Dossier artistique. On peut retrouver une description similaire sur la page web du Sirque, le Pôle national cirque de Nexon dont Martin Palisse est le directeur actuel : <https://lesirque.com/evenements/futuro-antico#>.

une fois, le corps est presque dénudé et la scénographie permet une mise en lumière sculpturale, ainsi que des projections ; et on peut ajouter à ça la relation à l'objet, la balle de jonglage), mais également la dimension dionysiaque de la musique « électronique à la pulsation binaire, profane ». Si selon Nietzsche, « la tragédie introduit un symbole sublime, le mythe, et suscite chez celui-là l'illusion que la musique n'est qu'un suprême moyen de représentation, destiné à donner la vie au monde plastique du mythe », on se rend compte qu'au cirque, nul besoin de tragédie pour introduire l'élément du mythe, et que la musique contribue effectivement à donner une dimension métaphysique (ici une transe tribale entre passé et futur qui permet une vision transhistorique de l'homme) aux éléments plastiques du spectacle. Par exemple, dans le spectacle *L'absolu* de la compagnie Les choses de rien¹, la dimension du mythe dépasse largement la période de la Grèce antique pour ancrer dans une mythologie bien plus primitive des quatre éléments de la nature. Dans son silo chapiteau, Boris Gibé déploie plastiquement son interprétation de l'eau, la terre, l'air et le feu, et quant à la musique, il la décrit ainsi dans son dossier artistique :

Loin d'une représentation fidèle du monde, le son participera à une recomposition du réel tel qu'il est ontologiquement : profondément énigmatique. Constituant organique, il peut à la fois exprimer une réalité conventionnelle, reproduire certains états d'âme et déformer volontairement la perception qu'a le spectateur des matériaux visuels. La musique qui traversera cette pièce donnera un aspect lyrique et nostalgique retraçant la mémoire d'un imaginaire puisant son inspiration poétique dans la mythologie et la tragédie.

Nommant lui-même son art « cirque métaphysique », Boris Gibé s'inscrit dans la lignée d'une double pulsion *apollinienne* et *dionysiaque* telle que le décrit Nietzsche.

Mais on retrouve également des spectacles qui sont surtout construits sur une pulsion *dionysiaque*, misant sur la musique et la dimension festive du cirque pour emporter le public. On pense notamment au collectif féminin PDF qui, lors du spectacle *Projet PDF*², s'emporte dans une joyeuse hystérie collective et s'amuse à se faire porter par le public du fond de la salle jusqu'à la scène ; ou encore au spectacle *Circus I love you*³ de la compagnie éponyme qui entraîne le public à grand renfort de musique rythmée dans un charivari de numéros aussi colorés que burlesques : tout est fait pour rendre le moment festif, collectif, et débordant les codes de la bienséance. On pense également au Cirque Inextremiste⁴, qui semble correspondre

¹ *L'absolu*, compagnie Les choses de rien, *op. cit.*

² *Projet PDF*, Collectif Portés de Femmes, *op. cit.*

³ *Circus I love you*, compagnie Circus I love you, *op. cit.*

⁴ *Extension* (2015), *Damoclès* (2018), Cirque Inextremiste, <https://www.inextremiste.com/spectacles/>.

à la description de Jean Lacoste : « Le besoin de destruction et d'innovation peut être l'expression d'une force surabondante, à la fois sacrilège et grosse d'avenir : c'est l'artiste *dionysiaque*¹ ». En effet, que ce soit pour *Extension*, *Damoclès* ou encore la carte blanche proposée par La Verrerie d'Alès lors du festival InCircus 2019, Yann Ecauvre joue à déconstruire les codes pour jouer avec le danger, et faire naître des situations à risque pour tous. La carte blanche faite en compagnie de Yann Frisch, magicien de la compagnie l'Absente², est particulièrement construite sur un principe *dionysiaque* : après avoir investi un immeuble abandonné, détruit quelques murs et tagué le parcours des spectateurs, le duo propose de s'engouffrer dans ce lieu insolite pour participer à une fête clandestine, à fuir un tueur dans les étages et à s'échapper par une fenêtre. Ivresse collective et pulsion de destruction, nous voilà donc sur une forme très *dionysiaque*. Mais outre ces formes de spectacle qui misent sur la démesure et l'ivresse collective à travers des constructions très festives, on peut aussi considérer certains spectacles moins entraînants mais plus envoûtants comme issus de cette pulsion *dionysiaque*. Nous pensons notamment à Jérôme Thomas et son spectacle *Magnetic*³ qui emmène le public dans une transe musicale et visuelle grâce aux quatre jongleuses danseuses qui créent des formes visuelles hypnotiques. Déconstruisant les formes habituelles du jonglage, innovant « d'une force surabondante, à la fois sacrilège et grosse d'avenir », selon l'expression de Jean Lacoste, Jérôme Thomas peut lui aussi correspondre à la définition nietzschéenne de l'artiste *dionysiaque*.

III. Aristote, poétique, mimesis et dramaturgie

Pour son introduction aux tables rondes « Regards croisés sur un cirque à identifier » (proposées par la Grainerie dans le cadre de la Nuit du Cirque 2019), Karine Saroh explique que « *La Poétique* serait finalement pour Aristote la composition d'une pièce en vue d'un objet fixe, fini et surtout indivisible, selon ce modèle de l'être vivant⁴ », et que « le poète doit être poète d'histoire plutôt que de vers, tant qu'il est poète en raison de l'imitation et qu'il imite des actions ». Elle rappelle donc que ce que Aristote nomme *mimesis*, c'est bien l'art de raconter une histoire par l'imitation, mais qu'il comprend le mot histoire au sens large :

¹ Jean Lacoste, *La philosophie de l'art*, op. cit. p. 86.

² *Les aventures de Yann et Yann*, Cirque Inextremiste et compagnie l'Absente, op. cit..

³ *Magnetic*, compagnie ARMO, op. cit.

⁴ Karine Saroh, « De la poétique à la dramaturgie, itinéraire de la création circassienne contemporaine », op. cit.

raconter des émotions, c'est une histoire. C'est donc sur ce modèle de narration (raconter) que se sont construites les règles de la représentation théâtrale occidentale, et c'est à travers ce modèle qu'est né le concept de dramaturgie. C'est pourquoi Joseph Danan écrit, dans son essai *Qu'est-ce que la dramaturgie ?* :

À vrai dire, tant que l'on reste dans la possibilité d'une fiction mimétique, si affaiblie soit-elle, de la dramaturgie peut continuer à exister sans trop de peine. La grande coupure se situe lorsqu'on est en deçà (ou au-delà) du mimétique : lorsque le théâtre, regardant du côté de la danse ou de la performance, ne cherche plus à représenter mais à *présenter* des mouvements, des pures actions scéniques, hors de toute *mimesis*¹.

Il associe donc *mimesis* et dramaturgie dans un duo indissociable au théâtre, car sans *mimesis* il n'y a pas de représentation et donc pas de mise en forme de symboles :

Mais quand le danseur n'est qu'un danseur, le performeur un performeur, leurs actions ne renvoient qu'à elles-mêmes, sans *mimesis*. C'est en ce point que la dramaturgie se fait problématique. Car elle concerne un travail de l'imaginaire dont l'histoire du théâtre nous a habitués à ce qu'il soit lié, plus encore qu'au drame, à la *mimesis*, comme matériau et possibilité même de l'imaginaire. Que serait donc une dramaturgie qui ne puiserait pas son langage dans les figures de la *mimesis*² ?

On constate dans l'histoire du cirque que lorsque les artistes du mouvement du Nouveau cirque (dans les années 1970) entrent en rupture avec les codes du cirque classique, ils rompent le principe de présentation des gestes dont parle Joseph Danan, pour jouer avec le principe de représentation. Désormais il s'agit d'imager autre chose que l'action elle-même, que ce soit de manière explicite, lorsque le spectacle raconte une histoire, ou de manière implicite lorsque les artistes développent une thématique de manière moins narrative dans leur création. Nous avons pu découvrir ces préoccupations de lisibilité narrative lors de notre stage (dans le cadre de cette thèse) avec la compagnie Akoreacro (de mai à juillet 2018). En effet, pour leur nouvelle création, *Dans ton cœur*³, les artistes ont fait appel à un metteur en scène, Pierre Guillois. L'une des grandes préoccupations des derniers temps de la création était non pas d'avoir une cohérence dramaturgique mais de trouver une justesse dans la cohérence narrative de toutes les scènes jusque-là créées. En effet, l'histoire ayant émergée au fur et à mesure des semaines de création (le résultat final s'éloignant largement de l'idée originale), il a fallu pour Pierre Guillois composer, écrire la narration à partir de la matière circassienne proposée par les artistes. Tout l'enjeu était de réussir à faire émerger une *mimesis*, une

¹ Joseph Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie*, op. cit., p. 47.

² Ibid., p. 48-49.

³ *Dans ton cœur*, compagnie Akoreacro et Pierre Guillois, op. cit.

narration, un jeu d'imitation, au sein d'une chorégraphie acrobatique : le numéro de cadre aérien est donc devenu une rencontre érotique clandestine, et le collectif de banquine s'est transformé en plusieurs scènes où les voltigeurs sont devenus les marionnettes des porteurs, racontant leur rencontre ou encore leur routine quotidienne dans leur cuisine. Pour qu'une histoire émerge, Pierre Guillois s'est appuyé sur la composition du collectif, c'est-à-dire quatre musiciens, six porteurs et deux voltigeurs, dont une femme. Les deux voltigeurs sont devenus le couple dont on suit l'histoire, et les autres hommes gravitent autour d'eux, tantôt en les manipulant, tantôt en apparaissant dans des rôles mineurs. La *mimesis* est donc construite sur une linéarité de l'histoire, bien que le spectacle soit rythmé par les numéros qui s'enchaînent. Il ne s'agit pas pour les artistes d'incarner un personnage, mais de produire ce que Barthes nomme des « effets de réel » en littérature : ne décrire que quelques détails qui permettent au lecteur d'imaginer autour un univers réaliste. Pour les artistes d'Akoreacro, il s'agissait de créer des effets de personnage, en les marquant de quelques caractéristiques (gestuelles, vestimentaires), qui permettent au public de les reconnaître facilement et ainsi de les imaginer plus facilement dans une situation.

Ce principe de *mimesis* par la narration, à travers une histoire ou des personnages contextes, n'est pas minoritaire dans les créations actuelles ; on peut même constater des croisements entre cirque et théâtre s'appuyant plus spécifiquement sur des textes. Mais on remarque que le principe thématique de *mimesis* est également largement utilisé parmi les spectacles vus dans le cadre de cette thèse. On pense notamment à *La Chute des anges* de la compagnie l'Oubliée de Raphaëlle Boitel¹ : en misant sur une atmosphère construite avec le son, les lumières et la scénographie, ce spectacle met en place une dystopie de l'homme perdu face aux machines. La chorégraphie, les images scéniques, les performances acrobatiques, tous les outils de la scène sont mis au service de la *mimesis*. Mais il s'agit de raconter une situation, une émotion, bien plus qu'une histoire. Aussi, le cirque en s'appropriant les outils du théâtre s'est aussi construit avec ses transformations. La déconstruction narrative (qui rentre dans ce que les historiens de théâtre nomment « la crise du drame contemporain ») n'enlève pas la possibilité de la *mimesis*, et les artistes de cirque se sont accommodés de cette nouvelle structure moins linéaire, mais proche de la leur. Aussi, on retrouve régulièrement des spectacles thématiques sans narration, puisqu'on le rappelle, la *mimesis* c'est bien le fait de raconter, et non de faire croire. Pourtant, on constate qu'il est possible, dans le cas des spectacles de magie, d'aller très loin dans le principe de *mimesis*. Dans le spectacle *Le Bruit*

¹ *La Chute des anges*, compagnie l'Oubliée, 2018, <https://www.cieloubliee.com/spectacles/la-chute-des-anges/>.

des loups d'Etienne Saglio¹, les effets scénographiques magiques rendent le spectateur confus quant à la présence d'animaux en scène par exemple. Chien, loup, souris, renard, cerf... Lesquels sont vrais ? Lesquels sont faux ? Ainsi, le principe de *mimesis* cher à Aristote reste largement pratiqué dans les spectacles de cirque, bien que la performance – que Joseph Danan oppose à la représentation – soit une part essentielle du cirque.

Cependant, rappelons que si ce théoricien oppose performance à *mimesis* et donc à la dramaturgie, c'est parce qu'il parle précisément du cas du théâtre : « Je dirais que pour qu'il y ait dramaturgie, il faut que soient mis en jeu (et en relation) trois termes, ou trois forces : l'action, la pensée... et le théâtre² ». Aussi, en admettant que le rapport au texte et à la narration s'est fondamentalement transformé au théâtre, il admet aussi que de nouveaux modèles dramaturgiques émergent : « C'est dans ce processus de passage du matériau à la représentation que réside le travail dramaturgique³ ». On comprend alors qu'au cirque, la question de la dramaturgie passe plus par ce processus, comme on a pu le voir lors de la création de *Dans ton cœur*, plutôt que par la question de la *mimesis*. Louis Dieuzayde l'explique :

l'action à représenter a cédé le pas à l'action *de* représenter. N'étant plus dès lors arrimés à un cadre normatif qui assure leur intelligibilité éloquente, le sens et le sensible ont été investis dans des formes expérimentales qui ont renégocié leur fonction respective ainsi que la nature de leurs relations. Selon Rancière, c'est le concept de montage qui identifierait pertinemment le nouveau mode de réglage du régime esthétique⁴.

En effet, certains artistes de cirque ne s'appuient pas sur une forme de *mimesis* pour aider la compréhension des spectateurs, et pourtant gardent un discours basé sur la dramaturgie. Cette transformation du rapport à la représentation, Louis Dieuzayde l'expose en résumant la pensée de Jacques Rancière : les paramètres de représentation du théâtre se sont développés autour de la pensée d'Aristote, un « modèle du geste artistique assujéti à la notion de *représentation*⁵ ». Aussi, ce régime de l'art opère selon les règles suivantes : l'intelligible passe par la fable, la fable passe par la parole, donc l'audible, et le visible se retrouve donc soumis à l'autorité de l'audible, apportant un support imageant. Or ce régime représentatif de l'art va basculer sur un régime esthétique de l'art :

¹ *Le Bruit des loups*, Étienne Saglio, 2019, <https://www.ay-roop.com/le-bruit-des-loups-etienne-saglio/>.

² Joseph Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie*, op. cit., p. 50.

³ *Ibid.*, p. 59.

⁴ Louis Dieuzayde, « Visible, audible et intelligible : liaisons et déliaisons » (p. 9-33), in *Le Langage s'entend mais la pensée se voit*, Aix-en-Provence : PUP, coll. Théorie et pratique des arts, 2007, p. 19.

⁵ *Ibid.* p. 11.

Rancière situe l'apparition du régime esthétique dans les écritures romanesques « réalistes » du dix-neuvième siècle où le descriptif prend le pas sur l'enchaînement narratif, et où le quotidien, le « bas », le quelconque et l'insignifiant sont investis d'une force de visibilité et de signifiante qui tranche avec les échelles de grandeur des sujets et des genres du régime représentatif. Le mode artistique, qu'il identifie comme « esthétique », d'abord littéraire puis pictural, se met à lire les signes à même le corps des mots, des choses, des êtres et des sociétés, dans leur présence muette ou dans leur caractère hiéroglyphique, « adoptant un mode de focalisation fragmenté ou rapproché qui impose la présence brute au détriment des enchaînements rationnels de l'histoire¹ »².

On change donc de mode de représentation, c'est pourquoi apparaissent les questionnements autour de la formation de l'acteur et de la mise en scène : « Cette réorganisation de l'intelligible dans la présence et la présentabilité même des choses et des mots a entraîné un remaniement et des déclinaisons nouvelles du geste de représentation³ ». Jacques Rancière note donc que le cirque participe à la remise en question du modèle mimétique, en proposant un modèle spectaculaire, non linéaire, où le corps prend une place particulière. On comprend donc pourquoi Louis Dieuzayde reprend l'expression « Le langage s'entend mais la pensée se voit⁴ » de Valère Novarina pour titre de son ouvrage collectif. Si le cirque a participé à la rénovation du geste théâtral⁵, le théâtre a également permis au cirque, en passant par le modèle de la *mimesis*, de repenser le régime symbolique des gestes proposés.

Si l'on se penche sur la conception d'Adorno sur la *mimesis*, on se rend compte que le philosophe propose justement une compréhension du terme qui dépasse celle de *mimesis* comme imitation. Pour Adorno, la *mimesis* est un phénomène anthropologique en tant qu'action et représentation symbolique, où le référent n'a pas vocation à être reconnu, puisque sa représentation elle-même est signifiante. Marie-Andrée Ricard l'explique en ces termes :

le concept de mimésis tel qu'Adorno le conçoit ne signifie pas originellement imitation. En fait le terme désigne chez lui à la fois l'activité mimétique et son résultat, le produit de cette activité. En tant qu'activité, la mimésis renvoie à un comportement d'identification à l'autre. Se comporter mimétiquement veut dire se faire semblable à l'autre. En tant que produit de l'activité mimétique, le concept de mimésis ne signifie pas imitation, copie, mais bien plutôt présentation, représentation, manifestation, expression⁶.

¹ Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 35.

² Louis Dieuzayde, « Visible, audible et intelligible : liaisons et déliaisons », *op.cit.*, p. 17.

³ *Ibid.* p. 17.

⁴ Valère Novarina, « Le Débat avec l'espace », *Devant la parole*, Paris, Editions P.O.I., 1999, p. 64.

⁵ On peut lire à ce propos la thèse de Krizia Bonaudo, *Hybridations entre cirque et théâtre au début du XX^e siècle en France*, *op. cit.*.

⁶ Marie-Andrée Ricard, « Mimésis et vérité dans l'esthétique d'Adorno » in *Laval théologique et philosophique*, Vol. 52 n°2, 1996, p. 452-453. Consulté le 19/11/2020 : <<https://doi.org/10.7202/401003ar>>..

La *mimesis* n'est donc qu'une manière de symboliser, de créer un langage de signes par rapport aux référents qui nous entourent.

Or Joseph Danan dans sa compréhension de la dramaturgie au théâtre oppose le couple *mimesis* et dramaturgie à celle de la performance, excluant par-là la performance (plastique, dansée, circassienne, etc.) d'une capacité signifiante par le symbole. Or, « la thèse maîtresse de la Théorie esthétique [d'Adorno] est [...] que l'essence de l'art est mimétique et que l'art possède une vérité justement en vertu de son caractère mimétique¹ », selon la lecture de Marie-Andrée Ricard. Le cirque, en tant que forme d'art bien particulière, permet alors d'apporter une réponse mise en pratique à l'affirmation de Joseph Danan : l'opposition entre *mimesis* et dramaturgie d'un côté et performance de l'autre ne saurait être efficiente à travers la relecture du mot *mimesis* avec le travail d'Adorno. On le voit dans la dernière création de Fanny Soriano avec sa compagnie Libertivore, *Fractales*² (2019), les motifs chorégraphiques et scénographiques (racine d'arbre suspendue, lentilles corail et grains de liège au sol) viennent construire la thématique (la nature en constante évolution), qui n'imitent pas mais qui évoquent et tissent un ensemble d'images. Ainsi, les spectacles de cirque inspirés de la danse s'ancrent dans ce que les théoriciens nomment la dramaturgie des corps, bien plus que dans le principe de dramaturgie théâtrale qui dépend de *mimesis* au sens d'imitation et de fable. Ainsi, chaque geste est un signe, un signifiant qui a lui seul fait écho et inspire le monde. La dramaturgie se comprend alors non comme un travail d'« effet du réel », mais comme un travail métaphorique. La *mimesis* au sens où Adorno l'entend devient alors le moyen métaphorique, et non une condition dramaturgique (au sens aristotélicien) : le corps comme matériau travaille sur le plan symbolique. La représentation joue donc moins sur une perspective réaliste, surtout avec les performances sportives produites par les artistes de cirque. Le jeu avec le réel est particulièrement important à cause justement de ces performances : la présence des corps et du danger qui rend le réel incontournable. Parce que le réel est toujours rappelé par les corps en danger, ce n'est pas le réel que les corps représentent, c'est le plan symbolique qui est mis en action. On peut le voir dans *Möbius* de la compagnie XY³ (2019), qui a fait appel au chorégraphe Rachid Ouramdane pour agencer les déplacements et mouvements des 18 acrobates en scène. Le travail chorégraphique sur les déplacements de groupe, et sur les constructions et déconstructions des colonnes permet de rendre la puissance et la fluidité des mouvements des nuées d'oiseaux ou des bancs de

¹ *Ibid.*, p. 446.

² *Fractales*, compagnie Libertivore, 2019, <https://www.libertivore.fr/fractales-1>.

³ *Möbius*, compagnie XY et Rachid Ouramdane, *op. cit.*

poissons, sans pour autant entrer dans une *mimesis* : aucun processus d'imitation n'est mis en place, ni dans les mouvements, ni par la nudité du plateau ou les costumes noirs et blancs. L'imaginaire du public est donc stimulé par les signes, les formes produites par les corps en mouvement. Les arts comme la danse et le cirque travaillant sur les signes bien plus que sur le fait de raconter, les formes de *mimesis* mises en action pour effectuer un travail dramaturgique semblent être comprises au sens adornien, en jouant avec des formes déjà symbolisées, et non représentées.

Aussi, pour se passer de ce terme si ambigu qu'est *mimesis*, Karine Saroh propose une distinction nouvelle entre poétique et dramaturgie, qui jusqu'à présent s'articulait ensemble sous le principe de *mimesis*. Si, selon Aristote, la *mimesis* est « ce processus d'imitation du réel et des émotions venues du réel », alors un numéro de cirque,

sans forcément suivre de narration ou de dramaturgie élaborée, peut être observé selon sa poétique, alors même qu'un enchaînement technique par exemple – quand bien même il serait le fruit d'une composition (puisqu'on va penser les enchaînements de mouvements) – n'est pas le fruit d'une poétique (puisque nous n'avons pas cette idée d'histoire). Dans ce cadre donc on pourrait retrouver, il me semble, une poétique de l'émerveillement dans la composition de nombreux numéros ou spectacles de cirque. La poétique de l'émerveillement est une histoire, selon Aristote, puisqu'elle utilise les outils disciplinaires du cirque et du spectacle (musique, lumière, scénographie, etc.) pour susciter une émotion qui peut être éprouvée dans la vie réelle et qui en est issue, celle de l'émerveillement¹.

Une poétique du cirque donc est possible puisque le cirque, à travers les outils scéniques qui lui sont propres, peut raconter aussi bien des histoires que des émotions. En revanche, Karine Saroh distingue la dramaturgie, en s'appuyant sur les travaux de Marion Guyez, pour marquer le fait que cette notion dépasse la question de la *mimesis* :

Marion Guyez précise : « la dramaturgie, y compris au théâtre, couvre une étendue plus vaste [que la narration], dans la mesure où elle est ligne d'horizon commune de la création, le point de jonction entre les différents matériaux scéniques et artistiques utilisés dans la création² ». Dès à présent on peut constater une différence avec la poétique dans le processus de composition. Alors que la poétique suppose la composition d'une œuvre finie et indivisible – je rappelle le modèle de l'être vivant –, la dramaturgie concerne quant à elle la « jonction entre les différents matériaux », sous-entendu divisibles et assemblés pour l'œuvre [...]. Elle lie les éléments, leur composition, le sens qui en émerge et la réception du

¹ Karine Saroh, « De la poétique à la dramaturgie, itinéraire de la création circassienne contemporaine », *op.cit.*

² Marion Guyez, « Poétique de l'acrobatie », in *Contours et détours des dramaturgies circassiennes*, *op. cit.*, p. 113.

spectateur sans forcément se plier à une cohérence ou un propos unique et on va dire monologique. Donc la dramaturgie, bien plus de la poétique qui suppose l'harmonie, permet l'hétérogénéité¹.

La poétique, c'est donc à travers une certaine forme de *mimesis* l'art de raconter, de produire une forme finie, tandis que la dramaturgie serait plutôt l'art de rassembler les différents signes au plateau pour les faire résonner ensemble, dans leur disparité. Aussi, la poétique comme la dramaturgie peuvent être des outils de composition pour les artistes de cirque, mais ils ne sont pas nécessairement liés. Karine Saroh explique cette idée :

il me semble que de nombreux spectacles font appel à une poétique qui permet notamment de relier des numéros, qui initialement sont différents, mais autour d'un même projet esthétique, à la recherche de cette harmonie formelle, de ce modèle de l'être vivant, selon Aristote. J'aimerais proposer une manière de caractériser ces créations-là qui serait un poème circassien, dans l'héritage du poème dramatique – donc l'imitation du réel par les actions – et du poème épique – le récit du réel par les mots. Le poème circassien serait alors la mise en corps du réel, ou l'imitation du réel par le corps, dans cette idée de la recherche d'une harmonie formelle².

On pense alors au spectacle du CirkVOST, *Hurt me tender*³, qui serait selon la définition de Karine Saroh un poème circassien autour de l'idée de l'amour passionnel et destructeur. Tout le spectacle est construit sur cette thématique déployée sur les agrès aériens (cadres aériens, cadres coréens, trapèzes, cordes, etc.) de leur chapiteau cathédral. Chaque numéro vise à cette unité thématique et formelle, tout comme les chorégraphies collectives : l'imitation du réel par les actions acrobatiques, entre fusion et répulsion, permet de mettre en corps le titre du spectacle.

¹ Karine Saroh, « De la poétique à la dramaturgie, itinéraire de la création circassienne contemporaine », *op.cit.*

² *Ibidem.*

³ *Hurt me tender*, CirkVOST, *op. cit.*

2. Potentiel symbolique du cirque.

Mais outre ces concordances avec des références théoriques, on retrouve aussi au cirque des concordances avec des symboles primitifs et récurrents qui font partie du langage du cirque. Le cercle fait souvent écho à la choralité et au rituel, le danger active les symboliques d'Éros et Thanatos et les principales émotions provoquées oscillent souvent entre comique et tragique.

1. Choralité et rituel du cercle

Le cercle et le rituel, forme et force symbolique

Le cirque fait appel à une certaine forme de cultuel, en investissant les dimensions circulaires et rituelles des anciens rites. Valentine Losseau revient sur cette notion de rite :

En l'absence d'une définition consensuelle, les anthropologues semblent s'accorder sur l'identification d'une série de traits communs relatifs à la structure et aux caractéristiques formelles du rite, plutôt qu'à son but ou son efficacité. Le rite renvoie à une pratique codifiée, extraordinaire (même si elle peut être quotidienne), distinguant l'acteur officiant de l'acteur destinataire (même si ces deux rôles peuvent être pris en charge par un même individu) ; il convoque l'ordre symbolique par une série de signes (paroles, gestes, artéfacts...) inversés, télescopés, réfléchis, mis à distance, répétés à l'excès, stylisés, rendus « étranges¹ ».

Des caractéristiques que le cirque – sous toutes ses formes – met en place lors de ses représentations. Valentine Losseau insiste sur le caractère aussi bien profane que sacré des rites, en citant la définition de Claude Rivière : « Qu'il soit profane ou religieux, tout rite nous semble pouvoir être appréhendé comme structures d'actions séquentielles, de rôles théâtralisés, de valeurs et de finalités, de moyens réels et symboliques, de communication par système codé² ». Une définition qui permet là aussi d'appréhender les spectacles de cirque à l'aune de la ritualité proposée, à travers les codes, les actions, les valeurs et les symboles représentés. Car comme le rappelle Valentine Losseau, en s'appuyant sur le travail de Victor

¹ Valentine Losseau, « Se jouer des esprits. Du rire de Robert-Houdin au rire des indiens Chulupi », in *Déméter. Théories & pratiques artistiques contemporaines* [En ligne], # 1 | 2019, mis en ligne le 15 octobre 2019, <https://demeter.univ-lille.fr/> [consulté le 20/01/2021], §7.

² Claude Rivière, *Les rites profanes*, Paris, Puf, 1995, p. 232.

Turner¹, « le rite peut donner lieu à une expression spectaculaire, et le spectacle présenter une dimension rituelle² ».

C'est donc en partant de cette définition du rite, notamment étudiée par Anaïs Bonnier, comme évènement qui « s'inscrit dans une temporalité particulière, marquée, soit par la répétition et la périodicité³ », aussi sacré que profane, codifié par « un caractère formel et normatif, stabilisé par la tradition, porteur d'un décorum précis⁴ », construit comme une représentation et portant une symbolique forte qui permet « un processus de médiation entre un monde quotidien, séculier, et un autre, en général considéré comme supérieur⁵ », qu'il nous apparaît intéressant d'étudier les caractéristiques rituelles du cirque, notamment à travers la présence du cercle.

Philippe Goudard développe cette idée en démontrant l'importance du cercle dans notre histoire culturelle et culturelle :

Les arts et jeux de la piste perpétuent ainsi l'*agôn* antique et permettent l'expérience intime de l'espèce (la gravité, la station debout, la mort) et du monde (la linéarité du temps, les cycles). Cette « agonistique », comme plus tard la pensée chrétienne du sacrifice et de la renaissance, a longtemps été associé aux cultes funéraires, aux rites de passage des saisons et aux évènements cosmiques. La forme du cirque romain et la course des chevaux et des chars renvoyaient à un symbolisme astral et solaire⁶.

C'est justement parce que « le cercle ne donne pas de hors-champ réaliste, mais fait toujours appel à un au-delà métaphysique⁷ », comme le dit Yan Ciret, qu'il est force et forme de symbolique archaïque. Anaïs Bonnier rappelle bien que le rituel ne fonctionne que par la dimension symbolique qui dépasse « la sphère quotidienne » :

¹ Victor Turner, *From ritual to theater: the human seriousness of play*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1982.

² Valentine Losseau, « Se jouer des esprits. Du rire de Robert-Houdin au rire des indiens Chulupi », *op.cit.*, §9.

³ Anaïs Bonnier, thèse dirigée par Jean-Pierre Ryngaert, *L'Empreinte des rituels. Persistance et mutations des formes et mécanismes rituels dans les dramaturgies occidentales des années 50 à nos jours*, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, École doctorale Arts et médias, en partenariat avec l'Institut de recherches en études théâtrales, soutenue le 11-12-2010, p. 20.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Philippe Goudard, « Le cercle recyclé », in Guy, Jean-Michel (dir.), *Avant-garde, cirque ! Les arts de la piste en révolution*, Autrement, coll. Mutations n°209, 2001, p. 159-160.

⁷ Yan Ciret, « Les aventures du cercle », in « Les aventures du cercle » (p. 16-30), *Arts de la piste*, n°10, 1998, p. 20.

La forme rituelle procède par symbolisation : dans le rituel, les actions, les paroles, et les objets, sont sortis de la sphère quotidienne, profane, pour pénétrer le monde du sacré. L'objet, l'action, le mot acquièrent donc une portée extra-quotidienne, supérieure, éloignée de leur simple fonctionnalité¹.

Aussi, lorsque les artistes entrent dans le cercle de représentation, leurs actions prennent une dimension « extra-quotidienne » puisque le cercle en lui-même est force de puissance symbolique. Le spectacle *Santa Madera* de Juan Ignacio Tula et Stefan Kinsman² (2017), joue sur cet au-delà métaphorique auquel invite le cercle. Qu'ils soient sur une piste ou une scène frontale, les deux acrobates créent leur cercle en répartissant une terre rougeâtre transportée dans des seaux. Ce cercle n'est pas anodin pour les artistes :

Santa Madera prend sa source en Amérique du Sud, chez les peuples indigènes qui, à l'occasion de fêtes populaires, rituels et cérémonies spirituelles, utilisaient un bois sacré : le *Palo Santo* pour chasser les mauvais esprits comme pour célébrer les liens fraternels unissant leur communauté³.

Le fond sonore, suggérant tantôt un milieu ouvrier, une rue de manifestants, un intérieur de maison, etc., permet de se projeter avec les acrobates. Dans leur cercle et avec leur roue Cyr, ils évoquent autant leur parcours personnel qu'une histoire plus générale à laquelle chacun peut s'identifier, que chaque spectateur peut interpréter et s'approprier. Ce « jeu archaïque⁴ » s'appuie donc autant sur des rites anciens que sur une histoire contemporaine et multiculturelle pour faire surgir cet « au-delà métaphysique » cultuel, qui dépasse les questionnements sacrés. On retrouve bien dans ce spectacle le rite tel qu'Anaïs Bonnier le décrit dans sa thèse :

Le rite est, en premier lieu, un moyen de recréer les origines, de les rejouer périodiquement au sein de la société. Le rite assure donc une fonction mnémonique. En second lieu, le rite a une fonction unificatrice : il rassemble les membres de la communauté autour d'un idéal, dans un moment particulier, et médiatise une relation avec un ailleurs qui peut être le divin, un idéal, ou tout simplement une entité ou personne inaccessible [...]. Le rite célèbre le passage du temps, en marque les étapes importantes, il organise le temps social en se recréant périodiquement. Il met ce temps du rassemblement, de la célébration, en concurrence avec le temps du quotidien, temps profane. Enfin, le rite est esthétisant. Il relève d'une mise

¹ Anaïs Bonnier, *L'Empreinte des rituels. Persistance et mutations des formes et mécanismes rituels dans les dramaturgies occidentales des années 50 à nos jours*, op. cit., p. 80.

² *Santa Madera*, Juan Ignacio Tula et Stefan Kinsman, compagnie MPTA, op. cit.

³ Présentation du spectacle, compagnie MPTA, <http://www.mpta.fr/index.php?page=5&spectacle=19>, [consulté le 31/12/2020].

⁴ *Ibidem*.

en scène et met donc en jeu un travail formel, sur l'organisation de l'espace, les jeux d'apparences physiques et l'environnement sonore¹.

Parler de rituel pour traiter de la force symbolique du cirque ne signifie donc pas renouer avec une dimension sacrée et divine, mais permet plutôt de soutenir la dimension archaïque des symboles utilisés. Et comme le rappelle Jean Starobinski dans son *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, l'acrobatie porte une dimension allégorique infinie à travers les corps qu'elle met en action :

Entre le triomphe de la chair et la virtualité d'une signification symbolique [...], le spectacle offre à l'esprit un choix vertigineux : se laisser fasciner par la forte et vulgaire présence du réel vital, ou transcender, par un décret de la conscience interprétante, cette réalité du corps pour s'élancer vers le lointain d'une signification allégorique².

Or le cirque présente aussi une autre figure primitive, le cercle, comme le souligne Philippe Goudard :

Le cercle impose l'idée de finitude, qui sécurise tout en limitant. Il entoure, délimite symboliquement un périmètre d'existence qui renvoie à la vie (corps, remparts des villes) ainsi qu'à la mort (tombeau et cimetières circulaires archaïques). Le cercle est symbolique de l'enveloppe corporelle de sorte que tout ce qui y a lieu renvoie à un « intérieur » propice à la manifestation de l'intime³.

Et cette figure est essentielle au cirque, comme il le détaille dans son article sur « Le cercle recyclé » :

La structuration cyclique est un élément qu'on pourrait dire « invariant » dans les spectacles à aire de jeu centrale, car elle existe à toutes les échelles de leurs formes : recyclage des composantes à différentes époques, déplacements et rythme des spectacles (tournées, saisons), occurrence périodique de l'évènement (jeux olympiques, montage du chapiteau), circularité dans la composition des actions, répétitions des entraînements et performances, balistique des objets (humain, animaux et matériels), physiologie de la performance (conf. « Le cirque ailleurs » in *Écrits sur le sable*, 1993).

Cette organisation cyclique de l'espace et du temps a pour représentation le cercle, élément scénographique fondamental et figure centrale des arts de la piste⁴.

Qu'il y ait piste ou non, la forme circulaire, l'élément cyclique est toujours présent au cirque et peut décliner à l'infini ses référents symboliques. La compagnie Les Choses de rien, qui se proclame cirque métaphysique, s'amuse justement à explorer les possibilités de

¹ Anaïs Bonnier, *L'empreinte des rituels. Persistance et mutations des formes et mécanismes rituels dans les dramaturgies occidentales des années 50 à nos jours*, op. cit., p. 120-121.

² Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Les sentiers de la création, Paris, Champs Flammarion, 1983, p. 64.

³ Philippe Goudard, « Le cercle recyclé », op. cit., p. 161.

⁴ *Ibid.*, p. 160.

représentations de concept grâce au cirque dans son spectacle *L'absolu*¹ présenté dans un silo (2017). La piste n'est plus sur une dimension plane, elle prend en hauteur grâce à ce nouvel espace de représentation en tube, dans lequel les spectateurs sont répartis sur toute la hauteur grâce à un double escalier en colimaçon :

Un spectacle vertigineux qui questionne justement le rien, le vide, l'infini... Une allégorie de l'acte de création. Cette quête induit un procès, un mythe réinventé où l'homme se trouve en conflit avec lui-même, ses dieux et ses démons, sa zone sombre et sa part flamboyante².

L'idée n'est donc pas de raconter une histoire mythologique – à la manière du spectacle *My Land* de la compagnie hongroise Recirquel³ (2018) – mais plutôt de faire appel à des allégories qui feraient écho à des représentations archaïques de l'homme. Boris Gibé, à l'origine de la compagnie Les Choses de rien, explore donc ces thématiques à travers une recherche artistique autour des quatre éléments (air, terre, eau, feu). En s'attachant à travailler une matière première et fondamentale, cet artiste montre combien les questionnements archaïques sont liés au rapport primitif au cercle et à la nature – dans le sens de l'environnement comme dans le sens de l'ensemble des caractéristiques qui définissent l'homme (Ludor Citrik posait d'ailleurs la question *Qui sommes-je ?*⁴ dans son solo créé en 2012). Avec son « cirque métaphysique », Boris Gibé travaille donc la symbolisation, est une part essentielle à la ritualisation d'une représentation. Anaïs Bonnier revient sur l'importance du symbole :

Le symbole est un mécanisme qui lie l'homme à l'invisible et met en jeu l'imaginaire. Il est, au premier chef, un signe d'appartenance au collectif, en ce qu'il a vocation à créer des liens. Le sens qu'il véhicule met en jeu l'abstrait, et, souvent, une part d'irrationnel. Le propre du symbole est de renvoyer à une signification cachée, mais commune à un groupe. Les pratiques rituelles médiatisent une relation à l'invisible par le biais d'un mouvement symbolique. Le symbole est donc une des figures imposées du rituel : il en assure l'efficacité. Or, cette charge symbolique ne peut exister sans foi : s'il est tout à fait possible de considérer un rite sans dieu, ou sans mystère, il est impossible de considérer un rite sans foi, même si cette foi est orientée vers des valeurs morales ou politiques, et donc essentiellement profanes⁵.

Le cirque se prête donc très bien à ce jeu de résonances, de symbolisations et de valeurs, à l'image du travail de Fanny Soriano et de sa compagnie Libertivore. Dans

¹ *L'absolu*, compagnie Les choses de rien, *op. cit.*

² Présentation du spectacle, compagnie Les Choses de rien, <https://www.leschosesderien.com/LcdRcmsms19-2/index.php?page=absolu-fr>, [consulté le 31/12/2020].

³ *My Land*, compagnie Recirquel, *op. cit.*

⁴ *Qui sommes-je ?*, Ludor Citrik, 2012, <https://www.ay-roop.com/qui-sommes-je/>.

⁵ Anaïs Bonnier, *L'empreinte des rituels. Persistance et mutations des formes et mécanismes rituels dans les dramaturgies occidentales des années 50 à nos jours*, *op. cit.*, p. 21-22.

*Phasmes*¹ (2017) comme dans *Fractales* (2019), les chorégraphies acrobatiques des corps jouent sur une forme de primitivité, sur le déploiement d'un organisme vivant composé des différents acrobates. Sur des parterres circulaires recouverts de liège ou de lentilles corail (surplombé d'une racine d'arbre tentaculaire pour *Fractales*), les deux spectacles déclinent cette question d'une relation à la nature. Le cirque, avec l'invariant du cercle et du corps, fait donc écho à une forme de ritualité primitive et métaphorique.

Même sans passer par l'exploration de la relation à la nature, on retrouve dans la circularité du cirque l'importance de la ritualité, dans la répétition des actes et dans la représentation des rituels ordinaires. On pense notamment à *Instante*², solo dans lequel Juan Ignacio Tula transforme sa roue Cyr en cerceau de hoola hoop et se laisse emporter par le poids de son agrès dans un mouvement circulaire hypnotique. Entre une image de derviche tourneur et un fond sonore de la vie quotidienne, cet artiste illustre le rapport entre la ritualité et la banalité qui habite la circularité du cirque. Or comme l'exprime justement Anaïs Bonnier, « le corps est fondamental dans le rituel car il n'est jamais innocent ; il a une grande capacité à signifier, et est ainsi un réceptacle fort pour des représentations symboliques³ ».

C'est pourquoi Maroussia Diaz Verbèke dans son *Circus Remix*⁴ (2017) s'attache à reprendre les codes du cirque – numéros, piste, parade, etc. – pour renouer avec les origines de cet art et donc aux particularités qui fondent sa relation au rituel. Depuis sa piste installable dans tous les espace, jusqu'à son rôle de Monsieur Loyal muet, elle revisite les codes du rituel de cirque sans pour autant en oublier les éléments essentiels : la mort (avec son numéro de jonglage avec les lettres M – O – T qui échouent avec l'ajout de la lettre R), le rire (avec l'invitation sur scène d'un spectateur qui s'habille avec elle d'un costume d'Arlequin), et l'émerveillement (elle reste tout de même une performeuse). Éléments porteurs de la ritualité du cirque, tant ils en fondent à la fois la symbolique et sa catharsis.

Choralité, cercle et vivre ensemble

Le cercle reflète donc un profond archaïsme dans ses symboliques rituelles mais aussi dans sa force fédératrice. Si les artistes seuls en piste ne sont pas rares, en revanche

¹ *Phasmes*, compagnie Libertivore, 2017, <https://www.libertivore.fr/phasmes-1>.

² *Instante*, compagnie 7Bis, op. cit.

³ Anaïs Bonnier, *L'Empreinte des rituels. Persistance et mutations des formes et mécanismes rituels dans les dramaturgies occidentales des années 50 à nos jours*, op. cit., p. 113.

⁴ *Circus Remix*, le Troisième cirque, op cit.

l'imaginaire autour de la collectivité que génère le cirque se joue à la fois du côté des artistes et à la fois du côté du public. Le cercle est la forme de rassemblement instinctive, qui permet de voir ce qui se passe au centre autant que de prendre conscience de ce qui entoure ce centre d'attention. Aussi, le cercle représente la communauté et les artistes de cirque choisissent souvent de représenter ce vivre ensemble.

La compagnie XY en est un exemple fort puisque ce savoir vivre et faire ensemble est un mode de vie et de création. Leurs spectacles¹ – *Le grand C* (2009), *Il n'est pas encore minuit* (2014) et *Möbius* (2019) pour ceux que nous avons pu voir – sont toujours des grands collectifs d'acrobates (entre 18 et 25 au plateau), et qui plus est des créations collectives, même si chacun des spectacles fait l'objet d'un accompagnement par un chorégraphe. L'idée du faire ensemble, quel que soit ce *faire*, est donc toujours au cœur du processus de travail et du rendu : « construire ensemble », « faire ensemble » sont des termes récurrents pour parler des différents projets. La compagnie s'est créée « une micro société avec ses codes et ses rites surprenants² » que l'on peut observer en scène et en piste. Même s'ils ne travaillent pas sur la question du cercle, celui-ci revient toujours, que ce soit dans les valse en colonne du *Grand C* ou dans *Il n'est pas encore minuit*, qui pousse plus loin le travail sur les mouvements de groupe, ou encore avec les courses de murmurations du spectacle éponyme *Möbius*. Le cercle amène le groupe et le groupe amène le cercle.

La compagnie XY a fait partie des précurseurs qui ont proposé des spectacles monodisciplinaires avec des grands groupes. Le Collectif sous le manteau est héritier de cette dynamique, présentant *Monstro*³ (2019) autour de la discipline du mât chinois. À leur manière les huit acrobates racontent la relation entre choralité et individu, dans leur forêt de mâts tous différents. Sans forcément jouer sur une piste ou reprendre des principes circulaires, le groupe teste ses capacités à être en groupe et en même temps à laisser s'affirmer chacun. Un jeu dans lequel chacun peut se reconnaître puisque le Collectif questionne ce savoir-vivre et ce vivre ensemble si bien présenté par la Compagnie XY.

Si cette dernière propose une utopie de symbiose, le Collectif sous le manteau doute que cette utopie puisse faire émerger la choralité, tel que les exprime Richard J. Léger dans sa thèse de création : le chœur tel qu'il était utilisé dans les tragédies antiques, une communauté

¹ On laissera au lecteur le plaisir de naviguer sur le site de la compagnie pour découvrir les créations précédentes : <http://www.ciexy.com/spectacles-passes/>.

² « À propos » in *Le grand C*, compagnie XY, <http://www.ciexy.com/le-grand-c/>, consulté le 21/01/2021.

³ *Monstro*, Collectif sous le manteau, 2019, <https://www.cslm.eu/monstro-1>.

idéale faite d'une seule voix, n'est plus car à l'ère de la postmodernité, seul l'individu prime. Mais grâce au théâtre postdramatique qui affirme sa théâtralité, une structure chorale sur scène renaît, laissant place à différentes expérimentations entre le chœur et la choralité, distinguée par Martin Mégevand :

Évoquer la choralité d'un dispositif, c'est d'abord l'envisager sous l'angle de la diffraction des paroles et des voix dans un ensemble réfractaire à toute totalisation stylistique, esthétique ou symbolique. En ce sens, la choralité est l'inverse du chœur. Elle postule la discordance, quand le chœur vise l'unisson et l'union¹.

Richard Léger met donc l'accent sur le paradoxe entre l'individu et la collectivité : « si l'individu reste au sein du chœur, telle une part anonyme et sans but personnel, il perd le droit de choisir. S'il s'éloigne trop du chœur, il se désolidarise de ses semblables et reste atterré par le poids des choix² ». Un paradoxe largement souligné par le Collectif sous le manteau, notamment lors des prises de parole au micro des artistes.

Il n'en reste pas moins que le cirque n'oublie pas de représenter la collectivité par des structures chorales, car comme Mireille Losco et Martin Mégevand l'expliquent dans leur article « Chœur / Choralité » du *Lexique du drame moderne et contemporain*, la collectivité sur scène a toujours été représentée avec la présence du chœur :

Le chœur demeure, tout au long de l'histoire, l'un des invariants structurels de la scène dramatique occidentale. Dès les premières formes de la tragédie antique, le chœur, ce personnage collectif qui rassemble chanteurs et danseurs, joue divers rôles de mise en relation³.

C'est pourquoi on retrouve régulièrement des formes chorales dans les spectacles de cirque pour manifester une communauté, qu'elle soit stéréotypée (avec les parades à thèmes du cirque moderne) ou qu'elle soit racontée, comme le font les collectifs de la compagnie El Nucleo et du Groupe Acrobatique de Tanger.

Avec leur spectacle *Somos* (2017), la compagnie El Nucleo⁴ « transpose la langue des signes en langage acrobatique pour évoquer la beauté et la difficulté de ce qui réunit les

¹ Martin Mégevand, « Choralité », in Jean-Pierre Ryngaert (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. « Apprendre », 2005, p. 38.

² Richard Léger, *Le chœur : de la conscience collective à la conscience individuelle. Exploration de la choralité*, thèse sous la direction de Dominique Lafon, Faculté des études supérieures et postdoctorales, maîtrise en Lettres françaises, Département de français, Arts, Université d'Ottawa, Canada, 2008, p. 24.

³ Mireille Losco et Martin Mégevand, « Chœur / Choralité », in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval : éditions Circé, 2005, p. 40-43.

⁴ *Somos*, compagnie El Nucleo, 2017, <https://ciebestia.fr/spectacle-somos/>. Le spectacle a été créé en 2017 par Wilmer Marquez, qui s'est ensuite séparé de la compagnie El Nucleo en 2020 pour monter sa propre compagnie.

hommes. "Nous sommes", dit le titre du spectacle. Nous sommes ensemble et nous sommes individuellement. Nous sommes nombreux et nous sommes seuls¹ ». Mais plus que ce « dire ensemble », on voit aussi un groupe porté par une expérience commune, celle d'une enfance en Colombie (pour 5 des 6 acrobates). On reconnaît les batailles de rue, les relations fraternelles qui se créent et qui s'alimentent à force de jeu et de surenchère, et un groupe de jeunes hommes qui se cherchent dans leurs représentations. *Somos* joue sur ce « concept de chœur [qui] comporte, à la base, l'idée de collectivité donc de multiplicité. Sans la dimension polyphonique que lui confère sa nature plurielle, le chœur est difficilement, voire aucunement identifiable, quel que soit le personnage qu'il incarne² », comme le rappelle Richard Léger.

Les formes chorales de ces spectacles jouent donc sur une reconnaissance de la communauté sans nécessairement jouer à être cette communauté. Chez le Groupe Acrobatique de Tanger, pour leur spectacle *Halka*³ (2016), le cercle de la communauté se recrée pour faire resurgir les traditions acrobatiques marocaines, rejouant des rituels adaptés à leur temps : « Les acrobates explorent les contradictions de leur monde tiraillé entre sacré et profane, goût pour le spectaculaire et présence de l'invisible, authenticité et emprunts⁴ ». Le travail de représentation d'une communauté oblige cette communauté à définir ses caractères identifiants – à travers des pratiques acrobatiques, des musiques, des costumes – et donc à approfondir les fondements du groupe. Mireille Losco et Martin Mégevand le notent, à partir du XIX^e siècle, le chœur sur scène prend une nouvelle dimension :

le chœur peut refléter soit un sujet divisé en plusieurs réalités irréductibles, soit une réalité extérieure au sujet mais perçue par lui comme plurielle. Cette évolution restitue paradoxalement au chœur une importance mythique considérable : Nietzsche y voit la possibilité formelle de transmission d'un récit mythique des origines communautaires⁵.

Jouer avec un groupe sous une forme chorale, c'est donc aussi un peu rejouer le rituel de ses origines, de le questionner et de le mettre à l'épreuve.

Le cirque, avec ses pratiques, peut jouer ce rôle de mise à l'épreuve puisque, selon la formule de Philippe Goudard, « il est impossible de faire du cirque sans risque⁶ ». La fonction

¹ Texte de présentation du spectacle *Somos* par la compagnie Bêstia, <https://ciebestia.fr/spectacle-somos/>.

² Richard Léger, *Le chœur : de la conscience collective à la conscience individuelle. Exploration de la choralité*, op.cit. p. 2.

³ *Halka*, Groupe Acrobatique de Tanger, op. cit.

⁴ Présentation du spectacle par le Groupe Acrobatique de Tanger, <http://groupeacrobatiquede Tanger.fr/spectacles/halka>.

⁵ Mireille Losco et Martin Mégevand, « Chœur / Choralité », op.cit.

⁶ Philippe Goudard, « Le cercle recyclé », op. cit., p. 159.

à la fois fédératrice et à la fois rituelle du cercle que l'on retrouve au cirque permet de travailler la représentation du groupe, quel qu'il soit. Pour représenter le cirque lui-même, le Cirque Aïtal a créé en 2018 *Saison de cirque*¹, qui retrace à la fois la diversité des pratiques, la multiplicité des imaginaires et la prégnance de son héritage sur la piste. Depuis la scène d'ouverture où la clown Katie sort de sous les copeaux de la piste, jusqu'à la scène de dressage et voltige équestre, en passant par le numéro de chaîne aérienne et celui de main à main qui aura fait connaître les deux fondateurs de la compagnie, le Cirque Aïtal rend hommage à la communauté du cirque, bravant les distinctions entre « cirque traditionnel » et « cirque contemporain », pour réunir sous leur chapiteau un échantillon de tout ce que peut être le cirque. Image d'une communauté, de son histoire et de ses représentations (entre le groupe de musiciens, les artistes en justaucorps à paillettes et la présence animale), *Saison de cirque* mise sur le regroupement de la communauté du cirque en rejouant avec ses codes traditionnels, impliquant le public dans la forme chorale grâce à la piste pour l'inviter à redéfinir avec la compagnie l'image du cirque.

Ce qui fait que le public au cirque est inclus dans la forme chorale, c'est donc bien la forme circulaire de la piste (lorsqu'elle est présente), qui le rend autant spectateur qu'acteur de rituel de représentation qui est accompli. Si dans le théâtre antique, « le chœur assure la cohésion sociale puisqu'il universalise en quelque sorte l'action du héros tragique en favorisant l'effet de catharsis [et] incite le spectateur à la réflexion² », comme l'analyse Richard Léger, la structure chorale à laquelle invite le cirque assure la cohésion sociale par l'implication du public : le regard qu'il porte sur le centre de la piste autant que sur le cercle de spectateur impose une conscience du groupe. On pense notamment à *Bestias* (2015) de la compagnie Baro d'Evel Cirk³ qui présente leur spectacle en ces termes :

Aux côtés de la tribu de *Bestias*, on participe à une sorte de cérémonie, à un processus exutoire.

Cette tribu ce sont des hommes, des chevaux et des oiseaux.

Qui mène la danse, qui sont vraiment les bêtes⁴ ?

Les huit artistes en piste, accompagnés des deux chevaux et des six oiseaux forment une tribu qui invite, depuis l'entrée dans le chapiteau qui est une traversée en soi jusqu'aux danses collectives en passant par les cavalcades autour du public dans les absides du

¹ *Saison de cirque*, Cirque Aïtal *op. cit.*

² Richard Léger, *Le chœur : de la conscience collective à la conscience individuelle. Exploration de la choralité*, *op.cit.* p. 7.

³ *Bestias*, compagnie Baro d'Evel Cirk, 2015, <https://barodevel.com/bestias/>.

⁴ Présentation du spectacle par la compagnie Baro d'Evel Cirk, <https://barodevel.com/bestias/>, consulté le 25/01/2021.

chapiteau, à un rite qui renoue entre formes primitives et animales, et société organisée, auquel le public n'est pas extérieur. Dans le théâtre antique, le chœur est face aux acteurs, soit un groupe de 14 danseurs et chanteurs face à trois acteurs, c'est pourquoi Richard Léger décrit le chœur comme un « personnage souvent en marge de l'action principale [qui] en est le témoin privilégié¹ ». Au cirque, il ne s'agit pas tant de chœur témoin, que de structures chorales qui se forment et se déforment : entre individualités et groupes acrobatiques, le public est témoin des mouvements de la communauté, en piste et autour de la piste. Peut-être perd-on un peu de cette relation chorale entre le public et la piste dès lors que l'on joue sur une scène frontale ? et peut-être est-ce pour cela que les avant-gardes du XX^e siècle, comme Charles Dullin, Antonin Artaud ou Erwin Piscator, ont tenu à restructurer l'espace de représentation : pour retrouver cet esprit d'éveil et d'implication de la communauté dans la représentation ?

Cela étant, ne déprécions pas la force symbolique des formes chorales, qu'elles soient présentées en cercle ou non : « C'est au service d'une expression de la communauté que le chœur prend toute sa dimension [...]. S'il figure l'humain, c'est en étroite association avec la représentation de la mort, qui est toujours mort d'autrui² », pour reprendre les mots de Martin Mégevand. Or le cirque, parce qu'il est fait de risque et de déséquilibre, s'attache à une certaine représentation de la mort par l'artiste en scène qui la joue et la déjoue pour le public, lequel se retrouve à la fois lui-même (en dehors de la scène et donc différent de l'artiste) et autre (identification à l'artiste par effet de kinesthésie). La forme chorale, qu'elle passe par un cercle physique ou métaphorique, permet donc au cirque de renouer avec une forme de ritualité, qui passe par un réinvestissement de la communauté autour de représentations symboliques, comme la mort.

II. Éros et Thanatos, les jeux avec la mort

L'idée de mort au cirque est très présente dans la pensée de Kantor :

¹ Richard Léger, *Le chœur : de la conscience collective à la conscience individuelle. Exploration de la choralité*, op.cit. p. 7.

² Martin Mégevand, thèse dirigée par Jean-Pierre Sarrazac, *La Communauté absente : enquête sur le chœur dans le théâtre contemporain*, Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 1994, p. 186.

Au cirque, les artistes marchent sur une frontière qui a nom : la condition de la mort, parce qu'elle constitue le repère le plus avancé qui ne soit plus menacé d'aucun conformisme [...] obtenant ainsi pour ce prix le plus élevé leur statut propre, leur singularité, leur silhouette éclatante¹.

Si la mort est présente en filigrane dans les spectacles de cirque, due aux corps exposés au danger, on peut aussi compter sur ces corps pour produire une double lecture, celle de la dualité entre Éros et Thanatos, couple de la mythologie grecque repris par la psychanalyse (Freud parlera de pulsion de vie et pulsion de mort). Sans pousser plus avant une lecture psychanalytique des prestations de cirque d'hier et d'aujourd'hui, il semble tout de même intéressant de s'appuyer sur cette lecture métaphorique du couple oxymorique de la mythologie pour marquer une tendance présente sur les pistes et scènes de cirque : celle de jouer sur la sensualité et l'érotisme au même titre que sur la prestation dangereuse, jusqu'à parfois annihiler l'impression de risque grâce à une prestation pleine de volupté. Après tout, on ne compte plus les artistes féminines en justaucorps laissant entrevoir des fesses et des torsos nus des hommes exhibant fièrement leurs muscles, ne serait-ce qu'au Festival Mondial du Cirque de Demain.

La sensualité des corps est mise en avant depuis bien longtemps au cirque – tout en se gardant de tomber dans un érotisme qui serait considéré comme vulgaire. Fut un temps où seuls les hommes allaient au cirque, puis les femmes et les enfants y étant acceptés, il fut important de présenter un spectacle pour toute la famille. Un érotisme donc sous couvert de bienséance, que l'on retrouve encore aujourd'hui, souvent chez les couples d'acrobates mixtes et notamment en mains à mains. Si l'on regarde le Duo MainTenanT, médaillé lors du 31^e Festival Mondial du Cirque de Demain et invité en 2020 pour sa 41^e édition², on a une petite impression de déjà vu avec le Duo Destiny présent en tant qu'invités en 2018 pour la 39^e édition³. En effet, le premier duo cité joue sur la sensualité du couple amoureux, avec des costumes évoquant l'érotisme (ensemble de sous-vêtements blancs en dentelle pour l'une, jean et torse nu pour l'autre), prenant des positions entre lascives et sportives, intimes et démonstratives, liées par des pas de danse de salon, le tout sur une chanson d'amour (*Un peu plus loin*, Ginette Reno⁴). Le second duo, bien que plus théâtral, fonctionne cependant avec les mêmes codes : tenue courte en dentelle blanche pour la voltigeuse, jean et torse nu pour le

¹ Tadeusz Kantor, *Le Théâtre de la mort*, textes réunis par Denis Bablet, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1977, p. 33.

² Duo MainTenanT, médaillé lors du 31^e Festival Mondial du Cirque de Demain et invité en 2020 pour sa 41^e édition, <https://www.youtube.com/user/DuoMainTenanT>.

³ Duo Destiny, présent en tant qu'invités en 2018 pour la 39^e édition, <https://www.duodestiny.com/>.

⁴ Ginette Reno, *Un peu plus loin*, 1975, <http://ginettereno.com/>.

porteur, musique portée par un refrain univoque – « *for you* » –, et scénario d’une relation amoureuse. Certes, ce duo fonctionne plus autour des difficultés amoureuses théâtralisées par des postures et des figures qui alternent les jetés, lâchers et reprises, que le premier qui joue plutôt sur la complicité d’une relation charnelle. On reste tout de même sur le même principe de couple aux allures parfaites qui exhibe une forme d’érotisme atténué par la performance physique, laquelle justifie à la fois les costumes et la proximité et qui abrège des postures ou gestes évocateurs pour insister sur la technique acrobatique.

Évidemment, nous ne faisons pas de ces exemples une généralité pour les couples mixtes acrobatiques, les exemples sont trop nombreux pour se contenter de ces propositions artistiques. Cependant, on ne peut ignorer cette tendance un peu kitsch qui exacerbe la portée sensuelle d’un corps acrobatique, et donc qui illustre la tendance « Éros » présente au cirque. Et comme pour la mythologie ou la psychanalyse, au cirque Éros est souvent accompagné de Thanatos (la personnification de la mort, mais figure mineure de la mythologie grecque). Cette tension entre passion et destruction est régulièrement reprise, de manière plus ou moins subtile, dans les créations (numéros ou spectacles). On a pu la repérer notamment chez la compagnie L’Éolienne avec son court spectacle *Lance-moi en l’air* (2016¹), et avec *Hurt me tender* (2018) du CirkVOST². Le premier reprend les codes du main à main en couple et pousse à son paroxysme la tension entre amour et violence, jouant sur des jetés de corps et des collisions qui se confondent avec des embrassades. Le second évoque par son titre cette contradiction – si on devait le traduire, on pourrait le tourner ainsi : « blesse-moi tendrement ». Cependant, dans le cas de ce spectacle, c’est bien plus la relation entre tendresse et brutalité qui est motrice des différentes situations qui rythment la création, plutôt que le récit d’une histoire d’amour aux accents passionnels et destructeurs. On retrouve alors chez le CirkVOST la compréhension du couple mythologique tel que Gaëlle Jehanno le comprend : « la satisfaction pleine et entière du désir amoureux n’est réalisable que dans la mort, grâce à l’action de Thanatos, car l’amour, en tant que pulsion de vie, ne fait qu’entretenir le désir sans l’anéantir³ ». L’un ne peut fonctionner sans l’autre.

Le couple Éros et Thanatos est donc un trope dans la représentation des couples en piste, les pratiques acrobatiques permettant de pousser loin la recherche en cascades de

¹ *Lance moi en l’air*, compagnie L’Éolienne, 2016, <https://www.eolienne-cirque-choregraphie.com/lance-moi-en-l-air>.

² *Hurt me tender*, CirkVOST, *op. cit.*

³ Gaëlle Jehanno, « Éros et Thanatos dans *Sobre héroes y tumbas* d’Ernesto Sabato », in *Entre jouissance et tabous : Les représentations des relations amoureuses et des sexualités dans les Amériques*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2015, [en ligne] consulté le 25/01/2021 : <http://books.openedition.org/pur/41594>, §14.

combat. On pense notamment au spectacle *Dans ton cœur* de la compagnie Akoreacro¹, pour lequel nous avons pu être assistante à la mise en scène dirigée par Pierre Guillois. Que ce soit lors des scènes de cette femme seule face aux hommes, ou lors des scènes de ménage, la violence des actes est poussée vers le grand guignol pour la rendre plus digeste et graphique. Un « jeu de l'amour et de la mort² », pour reprendre l'expression de Gaëlle Jehanno, qui, pour séduire le spectateur, mise à la fois sur un érotisme parfois à peine voilé et sur un danger mortel dompté, potentiellement.

Cependant, cette dualité présente dans les spectacles de cirque n'est pas toujours traitée de la même manière. Si on a vu jusqu'à présent des exemples qui questionnent l'amour et la mort en se basant sur la passion du couple, d'autres comme la compagnie Akoreacro prennent justement le contre-pied de cette thématique en la traitant avec humour. *Dans ton cœur* s'appuie sur des ressorts burlesques pour désacraliser ces notions traitées en replongeant le couple dans une quotidienneté qui banalise autant l'érotisme que la violence de certaines situations (la scène d'amour sur le cadre aérien ou la scène de violence conjugale présentée comme un acte de marionnettes). Le Cirque Aïtal s'interroge dans la même veine sur les affres de la vie en couple avec humour et insouciance dans son spectacle *Pour le meilleur et pour le pire*³ (2011), porté par le duo fondateur de Victor et Kati. Proposant tantôt une scène de sexe dans la voiture et tantôt un enterrement, le couple joue et déjoue les codes de leur discipline principale, le main à main. Les corps ne sont plus présentés dans une perspective esthétique : Kati ne se présente pas comme une femme douce et gracieuse et Victor, en caleçon et chaussettes, déconstruit l'image de l'homme athlétique torse nu. C'est en se présentant en piste avec ces personnages humains et proches du quotidien qu'ils arrivent à faire des deux pôles de représentation symbolique – Éros et Thanatos – des ressorts comiques de la représentation. Corine Pencenat explique cette double capacité du cirque d'évoquer autant de réalité que de symboles ainsi :

Si le cirque possède indéniablement une dimension « archaïque » – la présentation de la chose même, le recours à la sensation physique et aux émotions –, elle est véhiculée par ce qui en fait son modernisme : la

¹ *Dans ton cœur*, compagnie Akoreacro et Pierre Guillois, *op. cit.*

² Gaëlle Jehanno, « Éros et Thanatos dans *Sobre héroes y tumbas* d'Ernesto Sabato », *op. cit.*, §3.

³ *Pour le meilleur et pour le pire*, Cirque Aïtal, 2011, <http://www.cirque-aital.com/spectacle/pour-le-meilleur-et-pour-le-pire>.

dramaturgie du mouvement dont le contenu est fondamentalement vide... où l'on voit que le cirque se trouve précisément à la croisée les ambiguïtés de la modernité¹.

Le cirque porte dans ces spectacles présentés autant de banalité de la réalité que de mystère du mythe. Il nous semble alors que c'est quand la représentation arrive à combiner ces deux plans de lecture que le cirque parvient à renouer avec sa force symbolique polyphonique. L'expérience la plus marquante de cette combinaison entre mythe et réalité fut le spectacle *La DévORée* (2016) de la compagnie Rasposo². Entre théâtre et cirque, cette pièce sous chapiteau trace sous sa fable de rencontre et de séduction le filigrane de l'histoire mythologique de Penthésilée, reine des Amazones. Or la force de cette pièce est justement de pouvoir se passer de cette référence au mythe pour tout de même pouvoir comprendre les enjeux de la représentation.

À titre personnel, en tant que spectatrice nous avons le réflexe de ne pas nous pencher sur la littérature qui entoure le spectacle à venir, pour garder une forme de naïveté du regard. Au sortir de cette pièce des Rasposo, c'est l'image des Bacchantes de Dionysos, incarné sur la piste par Robin Auneau, qui s'est imposée et qui nous a permis de tracer une interprétation de la pièce. Une compréhension que nous avons pu recouper avec les informations sur Penthésilée lues *a posteriori* (après tout, ne peut-on pas voir en cette reine des Amazones une autre figure d'Agavé, qui tue son fils Penthée dans sa fureur de possédée³ ?). Or en discutant avec d'autres spectateurs, nous avons pu constater une lecture relativement similaire en n'ayant pourtant pas les mêmes référents : l'un d'entre eux par exemple n'avait pas de connaissance en matière de mythologie grecque, et pourtant l'actualité des scènes proposées lui permettait d'arriver aux mêmes interprétations. En croisant le mythe et la réalité, Marie Molliens parvient dans sa mise en scène à créer un système de résonnances entre les différents plans, entre le symbolique et le littéral :

Les personnages mythologiques sont immortels. Les tensions, les conflits qui sont en jeu et qui parcourent les mythes, sont d'une modernité absolue.

Je cherche donc à sublimer les aspects changeants de la femme de cirque, tels que les décrit Starobinski : la puissante et résistante amazone, la femme fatale qui provoque le désir mais ne s'offre pas, ou l'icône inaccessible, victime de son image.

¹ Corine Pencenat, *Du théâtre au cirque contemporain, une dramaturgie du hasard dans les arts en action*, op.cit., p. 89.

² *La DévORée*, compagnie Rasposo, 2016, <https://rasposo.com/portfolio-items/la-devoree/>.

³ Euripide, *Les Bacchantes*, 405 av. J.-C.

Ainsi je mets en parallèle la femme de cirque et un personnage mythologique, pour en démontrer le caractère impérissable voire iconique¹.

Les pratiques de cirque, parce qu'elles proposent à voir des performances extraordinaires, permettent de faire le lien entre les acrobates et les figures mythologiques : « les saltimbanques connaissent le mot de passe qui conduit vers le monde surhumain de la divinité, et vers le monde infra-humain de la vie animale² » analyse Starobinski.

Mais outre cette idéalisation voire cette sacralisation du « saltimbanque », on voit surtout combien le cirque peut être le porteur des mythes fondateurs, comme Éros et Thanatos, les déclinant de mille et une façons. Chez Marie Molliens, cette dualité se construit autour de l'image de la femme, et non du couple :

Penthésilée, reine des Amazones, combat Achille. Ils tombent amoureux l'un de l'autre quand elle est blessée par celui-ci. Mais leur orgueil les pousse à se provoquer de nouveau. Dans ce champ de bataille, qui pourrait tout aussi bien, être un lit bouleversé, Penthésilée tue Achille. Dans une rage frénétique, elle le dévore, aidée de sa meute de chiens. Prise de folie, devant l'horreur de son acte, elle se suicide.

Penthésilée m'est apparue comme le personnage mythologique qui « collait » parfaitement à mon propos. Cette héroïne, femme guerrière, onirique et violente, déchirée par les sentiments contradictoires de l'amour et de la haine, est prise entre le déséquilibre de son orgueil, la rage de combattre et sa fragilité de femme, animée de désir, mais s'acharnant à ne pas succomber³.

À travers ces corps à la fois surhumains et profondément fragiles par leur humanité, le cirque garde donc une potentielle puissance symbolique archaïque dans laquelle on peut reconnaître des mythes et concepts fondateurs de la représentation humaine. Or ces mythes sont souvent construits, selon la tradition antique, sur une dynamique tragique.

III. Tragique et Comique, du rituel au profane

¹ Marie Molliens, dossier de présentation de *La DévORée*, compagnie Rasposo, 2016.

² Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, *op.cit.*, p. 122.

³ Marie Molliens, *op.cit.*

Le sens du sacrifice, le tragique contemporain¹

Si le cirque est un divertissement, comment peut-il être tragique ? Si l'on s'en tient à la définition du TLFi, « tragique » désigne ce qui est « propre à la tragédie, à une situation conflictuelle, dramatique, douloureuse, dans laquelle une personne est prise comme dans un piège dont elle ne peut s'échapper² ». L'idée de tragique issue des tragédies impose donc une compréhension basée sur une conception du tragique comme destin. Or, dans son essai philosophique sur le mal politique, *Ce que l'homme fait à l'homme*, Myriam Revault d'Allonnes montre qu'un tragique proprement contemporain naît après la Seconde Guerre mondiale et prend une autre signification : « Nous savons à présent que le tragique a investi l'histoire comme *terreur* et non pas [...] comme *destin*³ ». C'est la terreur de ce que l'homme peut faire à l'homme qui nous terrifie et qui provoque de la pitié, et non plus notre impuissance face au destin. Le tragique n'a alors plus seulement le premier sens proposé par le TLFi, mais prend un second sens : ce « qui est marqué par quelque événement effroyable, désastreux ; qui émeut, qui bouleverse par son caractère effroyable, désastreux⁴ ».

La tragédie n'est donc dans le théâtre contemporain plus présente qu'à l'état d'« empreinte », pour reprendre l'expression d'Anaïs Bonnier dans sa thèse *L'Empreinte des rituels*. Elle y explique que dans le théâtre contemporain, la forme du rituel est utilisée et transformée telle une coquille vide, tantôt utilisée pour sa forme esthétique, tantôt détournée pour porter une parole engagée ; une empreinte donc qu'il s'agirait de resignifier. Or la tragédie naît des rituels dionysiaques antiques et porte en elle la dimension de rituel sacré et social. Si donc la tragédie, dans sa définition première, tend à disparaître, le tragique semble être son empreinte dans le théâtre contemporain. C'est pourquoi Jean-Marie Domenach écrit dans *Le Retour du tragique* après avoir concédé le déclin de la tragédie : « En tout cas, le tragique, qui y puise sa définition, lui survit⁵ ». Dans son essai, il distingue la forme de la tragédie, qui n'est plus adéquate avec notre époque, de l'effet tragique, qui renaît sous une autre forme après les catastrophes de l'Histoire du XX^e siècle. Car la notion de catastrophe est essentielle dans le théâtre de l'après-guerre. Dans leur article sur la « Catastrophe », Hélène Kuntz, Catherine Naugrette et Jean-Loup Rivière expliquent que jusqu'alors, selon « la

¹ Le travail ici fait sur la question du tragique s'appuie en partie sur notre recherche de maîtrise d'études théâtrales : *Le tragique contemporain : Nouvelle approche de la représentation de la guerre dans le théâtre contemporain*, mémoire dirigé par Hélène Kuntz, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 2017.

² Définition de « tragique », TLFi, [consulté le 29/01/2021] <https://www.cnrtl.fr/definition/tragique>.

³ Myriam Revault D'Allonnes, *Ce que l'homme fait à l'homme. Essai sur le mal politique*, op. cit., p. 16.

⁴ Définition de « tragique », TLFi, op. cit.

⁵ Jean-Marie Domenach, *Le retour du tragique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 1973, p. 13.

Poétique, la catastrophe peut être définie comme le dénouement qui est le lieu d'un renversement et d'un effet violent (*pathos*¹) ». Mais depuis la bombe atomique, « c'est désormais comme un préalable que fonctionne la catastrophe² ». La catastrophe comme point de départ du drame et non comme point d'arrivée relance la définition du tragique d'une nouvelle manière : il devient ce que M. Revault d'Allonnes nomme *terreur*.

Cependant, au cirque la dimension tragique se joue encore à un autre endroit. Selon Corine Pencenat, « la relation dynamique à la pesanteur, où il s'agit de "résoudre dans un projet moteur une situation de déséquilibre³", remplace la fatalité familiale ou le vouloir des dieux⁴ », mais elle transpose également la terreur de ce que l'homme fait à l'homme, vers la terreur de ce que l'homme s'impose à lui-même (mais qu'il arrive à dépasser). La dimension tragique au cirque se noue non pas dans l'imminence de l'échec, mais dans la nature fatale de cet échec s'il advient. Or, comme l'explique Philippe Goudard, l'échec est lié à la notion de sacrifice :

L'échec, conséquence du risque, est très présent dans l'esprit des artistes comme des spectateurs du cirque et, avec lui, l'idée de faute, de déchéance, de culpabilité et de rédemption. Et donc l'idée de sacrifice, héritée de la chrétienté, où sont réunies en une seule personne – qui peut donc être l'artiste – l'officiant, Dieu, le sacrifié et le bénéficiaire du sacrifice⁵.

Corine Pencenat poursuit cette idée en liant les notions de sacrifice et de tragique :

L'artiste sacrifie sa vie pour la perfection d'un numéro de quelques minutes qui n'a rien d'autre à prouver que sa « faisabilité ». [Ce sacrifice] constitue un nœud fondamental de ce spectacle, sa vanité et sa teneur tragique : « le cirque peut se passer de sujet » (Chklovski, *La marche du cheval*), son propos est le risque. Et c'est cette lutte de l'artiste avec la difficulté qui constitue une part essentielle de sa dramaturgie, rendue sensible non pas par les vers d'une tragédie où le verbe médiatise le combat du héros avec les dieux, mais par ce qu'il y a de plus primitif en l'homme : son corps en lutte avec l'apesanteur⁶.

C'est donc cette lutte vaine qui rend l'artiste de cirque en piste aussi admirable que terrible. Nous insistons sur l'idée de terreur toujours présente car même si elle n'aboutit pas à un évènement désastreux, en revanche le processus de crise qu'engendre le risque permanent

¹ Hélène Kuntz, Catherine Naugrette, Jean-Loup Rivière, « Catastrophe », in *Lexique du drame moderne et contemporain*, (dir.) Jean-Pierre Sarrazac, Belfort, Circé, 2005, p. 37-40.

² *Ibidem*.

³ Philippe Goudard, Conférence aux Arts Décoratifs de Strasbourg, 1996.

⁴ Corine Pencenat, « Du théâtre monde au cirque monde », in « Le cirque au-delà du cercle », *Art Press* n°20, 1999, p. 69.

⁵ Philippe Goudard, « Esthétique du risque : du corps sacrifié au corps abandonné », in *Le cirque au risque de l'art*, op. cit., p. 32.

⁶ Corine Pencenat, *Du théâtre au cirque contemporain, une dramaturgie du hasard dans les arts en action*, op.cit., p. 85.

au cirque peut largement provoquer des élans de terreur chez le spectateur. À titre d'exemple, il suffit de voir le solo de Nicolas Fraiseau, *Instable*¹ (2018) : pendant une heure, il tente de monter seul son mât chinois, mettant en place des systèmes d'attache précaires qui rendent ses performances acrobatiques aussi bancales que le plancher sur lequel il est installé. Entre les clous visibles qui dépassent du sol, le mat qui tombe et l'acrobate qui chute à grand fracas, le spectateur est constamment en haleine, seulement à moitié convaincu que ces cascades sont en fait tout à fait maîtrisées. Ainsi, comme le résume Corine Pencenat, « débarrassées de cette fonction rituelle, ces techniques inscrites au sein d'un spectacle laïque et divertissant [...] réinscri[vent] pourtant une dimension transcendante liée à la mort inévitable qui s'y trouve accueillie² ».

Aussi, comme le suggère Anaïs Bonnier dans sa thèse, l'empreinte rituelle du tragique réapparaît sur la scène contemporaine à travers l'utilisation de la choralité, la présence inévitable de la mort sous-jacente au risque, ainsi que l'omniprésence des formes cycliques qui rappellent le rituel et ses détournements. Mais ces détournements se jouent des formes rituelles qui, en s'alimentant de jeux comiques, leur confèrent une dimension profane. On pense notamment à *Parasites* (2015) du Galapiat Cirque³, porté par Moïse Bernier, clown et acrobate. Sébastien Bournac, regard extérieur sur cette création, décrit le projet :

De situations cocasses en jeux burlesques, ils bricolent une partition tragi-ludique où tous les moyens sont légitimes pour résister, s'en sortir et s'élever. Mettre en jeu ce désir de l'Homme d'aller toujours plus loin, au risque de devoir se retrouver face à face avec sa condition de simple être humain. L'épopée (toujours renouvelée) de la quête effrénée des hommes à trouver « leur respiration d'être des hommes au crépuscule des mondes » (Christophe Huysman). Le rêve sublime d'Icare transposé dans la cage de scène du théâtre, ce pourrait être ça, *Parasites*⁴.

Un Icare bien présent dans la dernière scène, s'élevant entre deux sommets de la structure de mats, qui incarne tout à fait cette dimension tragique de l'homme luttant contre sa condition. Cependant, parce que cette lutte n'est ni un échec en soi, ni une finalité, le potentiel tragique de ce jeu risqué reste en suspens et peut s'allier à l'humour pour en renverser sa dimension pesante et son déterminisme fatal.

¹ *Instable*, Nicolas Fraiseau, compagnie Les Hommes Penchés, *op. cit.*

² Corine Pencenat, *Du théâtre au cirque contemporain, une dramaturgie du hasard dans les arts en action*, *op.cit.*, p. 84.

³ *Parasites*, Galapiat Cirque, *op. cit.*

⁴ Sébastien Bournac, regard extérieur, dossier de production de *Parasites*, Galapiat Cirque, 2015.

Le rire au service du tragique

Comme Shakespeare qui aspirait à allier tragique et comique, le cirque a hérité de ces personnages comiques sur sa piste dès ses prémices, ces clowns qui permettent de traiter à travers le rire des considérations sur la mort, l'autre et l'humain. Le clown est le personnage par excellence qui peut traiter de sujets tragiques (qui tiennent de la catastrophe, qui provoquent la terreur, voire l'horreur) tout en poussant au rire. Philippe Goudard l'explique ainsi :

La tragédie et la comédie peuvent être intimement liées, comme dans le grotesque, où les thèmes de la vie et la mort sont mêlés. C'est une question de contexte, de dosage dans la composition de l'artiste. L'objectif de la clownerie est de faire rire autant que de faire penser. Il ne s'agit pas seulement d'un rire physiologique, sorte de jouissance libératoire, mais d'un rire qui véhicule une pensée, une vision du monde ou de l'humanité¹.

Cette fonction du clown, on peut la constater avec le Cirque Trottola et son clown Boudu (Bonaventure Gacon). Dans *Campana*² (2018), on assiste par exemple à une scène où Boudu parle de la cruauté du rejet et de la solitude des exclus avec son refrain « Pauvre, pauvre Rififi ! ». Pourtant, c'est lui-même qui a jeté sa partenaire dans le trou de la piste avec le reste des ordures de la scène précédente. Aussi, ce refrain renvoie aux ambiguïtés sociales de notre époque, entre pitié, ignorance et inaction face aux plus démunis, et le clown les incarne avec humour. D'ailleurs, Jean Starobinski n'écrit-il pas à propos du clown :

À nous de nous apercevoir qu'il nous représente tous, que nous sommes tous des pitres... Le clown est le révélateur qui porte la condition humaine à l'amère conscience d'elle-même. L'artiste... éveillera le spectateur à la connaissance du rôle pitoyable que chacun de nous joue à son insu dans la comédie du monde³.

Le clown n'est pas uniquement là pour divertir, il parvient aussi à faire réfléchir le public sur l'objet de son rire. Il permet de relâcher la pression du spectateur après des numéros qui le mettent en tension (jouant sur la peur notamment), mais il introduit aussi une mise en perspective cette peur, en jouant la scène de manière clownesque.

¹ Philippe Goudard, « Le clown, poète du désordre », *Sens-Dessous*, 2013/1 (N° 11), p. 129-138. [Consulté le 01/02/2021] <https://www-cairn-info.ezpupv.biu-montpellier.fr/revue-sens-dessous-2013-1-page-129.htm>.

² *Campana*, Cirque Trottola, op. cit.

³ Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, op.cit., p. 105.

Reprenant donc l'association entre tragique et comique chère à Shakespeare, le clown provoque donc un « rire shakespearien [qui] offre une philosophie : il révèle le bonheur d'être ici, il approfondit le mal de vivre, il fait pressentir *autre chose*, dont la joie émerveillée contient la promesse¹ », selon l'analyse de Michaël Edwards. On retrouve ce dualisme notamment avec Ludor Citrik et Le Pollu dans leur spectacle *Ouïe*² (2017), deux clowns clochards qui jouissent autant de leurs discussions qu'ils critiquent leur situation. Mais avec leur imagination sans fin ils offrent aux spectateurs cette joie émerveillée face à leur monde de détrit. Ils illustrent parfaitement les propos de Michaël Edwards sur le clown shakespearien :

Le clown manifeste ce premier rire [shakespearien]. Il focalise notre attente, ainsi que notre surprise devant ce qu'il communique, devant le fait que, par sa spécialisation, son exagération et son étrangeté, il nous rappelle un bonheur que nous risquons d'oublier. Les clowns shakespeariens, à l'exception de Falstaff qui les transcende, ont la particularité de massacrer la langue³.

Et qu'ils soient considérés comme shakespeariens ou non, les clowns d'aujourd'hui, lorsqu'ils parlent, continuent de malmener la langue.

Mais si le paradoxe du tragi-comique nous intéresse pour parler du cirque, c'est parce que, si les clowns en sont les dignes représentants, ils ne sont néanmoins pas les seuls à nous renvoyer à cette dualité optimiste. Les ressorts clownesques sont largement sollicités dans de nombreuses créations pour alimenter le « personnage » scénique des artistes de cirque. On pense par exemple au P'tit Cirk qui présente quatre acrobates et un musicien en piste dans *Les Dodos*⁴ (2017). Tous les cinq s'amuse à créer de nouvelles situations acrobatiques avec les nombreuses guitares qui constituent leurs objets de travail et de recherche. Le musicien, gauche et timoré par rapport à ses compères, représente par excellence cette présence clownesque, car comme l'écrit Philippe Goudard, « l'artiste burlesque se sert de l'échec comme base de composition⁵ ». Ainsi, au milieu de cette joyeuse bande d'acrobates, le musicien moustachu fonctionne comme un contrepoint truculent de maladresse tant il fait écho pour le spectateur à sa propre inaptitude à faire ce qui est présenté. L'échec n'est alors pas traité comme une déception mais comme un ressort comique.

¹ Michaël Edwards, « Le rire shakespearien », *Revue de la BNF*, 2011/2 (n° 38), p. 44-50. [Consulté le 01/02/2021] <https://www-cairn-info.ezpupv.biu-montpellier.fr/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2011-2-page-44.htm>.

² *Ouïe*, Ludor Citrik et Le Pollu, 2017, <https://www.ay-roop.com/ouie/>.

³ Michaël Edwards, « Le rire shakespearien », *op. cit.*

⁴ *Les Dodos*, Le P'tit Cirk, 2017, <https://www.leptitcirk.fr/spectacles/les-dodos-2>.

⁵ Philippe Goudard, « Le clown, poète du désordre », *op. cit.*

Mais outre l'échec, les ressorts clownesques s'invitent au cirque aussi à travers une autre notion : celle du désordre. Après le clown blanc, qui est noble et fantasque, naît l'Auguste, maladroit, mal poli et transgressif. C'est cette figure du comique populaire qui finira par s'imposer dans le langage commun sous l'appellation de clown. C'est donc cette figure du désordre qui est régulièrement retravaillée par les artistes de cirque pour faire émerger dans leurs « êtres en piste¹ » des traces de clown. La Subliminati Corporation dans son spectacle *Deixe me*² (2017) fait justement écho à ce désordre, à cette transgression propre au clown à travers l'enchaînement des scènes et des situations, construit par « un discours parcellaire tantôt drôle, tantôt tragique. [...] Un récit fait de confessions, d'anecdotes, de rituels, de blagues, de mensonges et d'emphases. Une farce aussi légère que la dernière cigarette d'un condamné à mort³ ». C'est parce que les situations ont un potentiel tragique qu'elles peuvent avoir cette force comique. En effet, selon l'analyse et l'expérience de Philippe Goudard, c'est dans le détournement et la désobéissance que le clown trouve sa justesse :

L'art du clown s'établit sur les troubles du comportement. Le clown est un acteur comique, un improvisateur, proche du peuple ; c'est un dérangeur, un turbulent qui accomplit des actes qu'on n'attend pas (mais qu'on espère délicieusement !), qui transgresse les règles et abolit, par sa relation directe avec les spectateurs, la barrière entre scène ou piste, et public. Le clown est hors normes et il ne peut exister de clownerie s'il reste dans la norme. Sa capacité à la transgression le relie aux manifestations dionysiaques, et l'allure du clown, ses costumes et son maquillage, autant que son comportement, le signalent comme celui qui va déranger parce qu'il est dérangé⁴.

La dimension transgressive et profane du rire permet donc de s'attaquer à ce qu'il y a de plus culturel, la mort, et d'en déjouer la dimension sacrée. On se souvient du professeur Lebreton, incarné par Jonas Seradin, dans *Tout est perdu sauf le bonheur* (2007), de la 18^e promotion du CNAC mise en scène par Philippe Car⁵ : avec sa voix nasillarde et haut perchée, il explique à force de lancés de fléchettes et de hache la « passion du risque » qui anime les artistes de cirque. Passion sur laquelle le clown s'appuie pour faire autant frissonner que rire son public. Aussi tragique que comique, aussi sacré que profane et jouant constamment sur les

¹ Léa de Truchis, « Être en piste, un autre enjeu », in *Être en scène, être en jeu*, actes du colloque du 20-22 Mars 2019, Université Paul Valéry Montpellier 3, Montpellier : éditions PULM, (à paraître).

² *Deixe me*, Subliminati Corporation, 2017, <https://subliminati.wixsite.com/subliminati-corp/deixe-me>.

³ « Propos et poésies », dossier de production de *Deixe me* (2017), Subliminati Corporation.

⁴ Philippe Goudard, « Le clown, poète du désordre », *op.cit.*

⁵ Philippe Car, *Tout est perdu sauf le bonheur*, 18^e promotion du CNAC, 2007, <https://cnac.tv/cnac/videos-de-l-annee/centre-national/des-arts-du-cirque/de-chalons-en-champagne/tout-est-perdu-sauf-le-bonheur/>.

dualités primaires des représentations de l'homme, le cirque s'appuie sur sa matière première, l'humain, pour le décliner (souvent) sans mots mais avec une force viscérale.

Chapitre 8. Que raconte le cirque ?

« Les œuvres, c'est la pensée et l'émerveillement qui prennent corps dans la matière et le temps.
C'est depuis les œuvres que se dessine le sens de l'action artistique,
c'est-à-dire la rencontre dans le devenir, le mouvement, le lien. »

Nicolas Mathis, correspondance numérique¹.

Une fois satisfaite notre envie de voir le cirque sous le prisme d'une culture savante, que fait-on ? Si le cirque, en tant qu'art et phénomène culturel, raconte autant, ce n'est pas du fait d'un spectateur cultivé. Après tout, le cirque est toujours considéré comme un art populaire. C'est justement sa grande qualité que de stimuler autant de réflexions et de représentations, en étant accessible (dans le cas des artistes qui continuent de tendre vers l'ouverture des publics dans leurs spectacles tout du moins). Que nous raconte alors le cirque, dans son ensemble et à travers son histoire ? Que nous raconte-t-il qui fasse de cet art autant un objet de fascination populaire qu'intellectuelle ? Comment se fait-il que le cirque soit cet art qui rassemble ?

¹ Nous tenons ici à le remercier pour ces échanges riches.

1. Formes acrobatiques : quelles images pour quelles époques ?

Définir la particularité du cirque contemporain comme étant celle d'être un art qui signifie, excluant par-là les pratiques antérieures, c'est bien ignorer l'histoire du cirque et de ses pratiques acrobatiques. Le cirque fait partie du domaine de l'art, il est donc affaire de symbolique, de pensée esthétique, de relation et d'histoire. Nous allons donc nous pencher sur les images acrobatiques produites selon les époques, en distinguant l'Antiquité, le Moyen-âge, la période moderne et la période contemporaine.

1. Antiquité : l'acrobate qui tutoie et défie les dieux

Les premières traces d'activités que l'on nomme aujourd'hui de cirque qui nous sont parvenues datent de 2 000 ans av. J.-C. Erik Aberg parle d'une peinture murale représentant deux jongleuses « ornant la quinzième tombe de la nécropole princière de Beni Hasan en Égypte¹ », et relève que « les égyptologues notent que les cheveux des femmes sont coiffés dans un style formel, ce qui pourrait indiquer que la scène fait partie d'une sorte de cérémonie² ». Ces pratiques d'acrobatie et de jonglage sont très populaires – on en relève de nombreuses traces dans diverses civilisations – bien que, comme le rappelle Erik Aberg dans le cas de la peinture murale égyptienne, on n'en connaisse ni le nom ni la fonction sociale.

Cependant, selon la lecture historique de Pascal Jacob, « de Babylone à Cnossos, du Rajasthan à la Chine, d'Athènes à Lutèce, les objectifs sont identiques³ ». Il retrace, à travers l'étymologie du mot « acrobate » ce qui fonde la spécificité et l'élément commun de ces pratiques :

Forgé du grec *acros*, extrême, et *bates*, marcher, avancer, le terme induit une idée de progression mais aussi de décalage avec le commun des mortels : il désigne tacitement toutes celles et tous ceux qui jouent de ce principe d'extension et de renversement, c'est-à-dire les danseurs, les funambules et les sauteurs au

¹ Erik Aberg, « Origines », Jonglage, *Les arts du cirque*, Bnf/Cnac, [consulté le 17/02/2021] <https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/jonglerie/jonglage/origines>.

² *Ibidem*.

³ Pascal Jacob, « Origines », Acrobatie au sol, *Les arts du cirque*, Bnf/Cnac, [consulté le 17/02/2021] <https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/acrobatie/au-sol/origines>.

sol. Tous sont des acrobates. Ils se « déplacent sur les extrémités », les mains ou les pointes des pieds, et fondent une première diaspora artistique singulière et symbolique¹.

Même le jongleur est considéré comme acrobate, car il développe aussi un savoir-faire de l'équilibre et du renversement. L'acrobate, ou « Homo acrobaticus » comme le nomme Myriam Peignist, n'est pas seulement celui qui sait faire un salto, il est celui qui met en action et en tension ses extrémités. Sa lecture étymologique du mot « acrobate » la pousse à une compréhension plus élargie du terme :

« Acrobatie » du grec *akrobatês* est composé de *akros*, qui appartient à la racine *ak-* : « pointe » ou aiguille (point critique, point aigu, culminant, pic, acmé). Le préfixe *acro-* renvoie donc à l'idée d'« être à l'extrémité », d'être en relation avec les extrémités. Le second élément *-batein*, renvoie à une allure du déplacement, à une manière d'agir. Le mot reflète un « art de faire » spécifique : le corps acrobatique est le médium d'expériences qui jouent avec des points-clés, avec des points subtils du corps, du monde, de soi, et du temps².

Il semble donc important de rappeler que si l'on ne peut parler de cirque, en revanche pour cette époque l'utilisation du terme acrobate renvoie à une plus large palette de praticiens que ceux désignés par le terme acrobatie, défini comme l'un des quatre pôles d'activités du cirque (avec le jonglage et la magie, le dressage, et le clown).

Comment expliquer donc que l'on retrouve dans de nombreuses civilisations antérieures à notre ère chrétienne toutes ces formes acrobatiques qui seront plus tard le fondement du cirque, ce spectacle occidental ? Pascal Jacob trouve une explication dans les rites primitifs :

Ce sont des rites d'imitation du comportement des animaux qui vont être à l'origine du développement des premières formes acrobatiques. Pour convaincre les dieux de placer sur la route des chasseurs le plus grand nombre de proies, le groupe va imiter certaines créatures de la manière la plus explicite, en se parant de plumes, de cornes ou de peaux pour en augmenter le réalisme et dissiper les dernières hésitations des puissances bienveillantes... La rapidité, la force, l'agilité et la souplesse caractérisent de nombreuses espèces : en les imitant, en sélectionnant au sein du clan les individus les plus doués, les hommes vont peu à peu acquérir les mêmes aptitudes. La compréhension de ces étranges savoir-faire va inciter à la compétition pour l'exactitude et la virtuosité.

¹ *Ibidem*.

² Myriam Peignist, « Homo acrobaticus et "corps des extrémités" », in *M@gm@*, vol.7 n.3, Sept-Déc 2009, http://www.magma.analisiqualitativa.com/0703/articolo_13.htm.

Lorsque les communautés de chasseurs cueilleurs deviennent des sociétés sédentaires d'agriculteurs éleveurs, elles conservent la mémoire de ces rites de chasse et en font progressivement un vocabulaire artistique et profane. L'acrobatie spectaculaire est née¹.

Dans sa thèse sur les arts acrobatiques chinois (appelés *Zaji*), Wei Liang fait le même constat. Elle date l'apparition de ces pratiques acrobatiques entre la dynastie des Tcheou et la dynastie Qin (soit une période s'étalant de 770 ans av. J.-C. à 206 av. J.-C.), en insistant sur la place des rituels sacrés, des arts martiaux et de la chasse pour constituer le vocabulaire acrobatique de *Zaji* :

Les ancêtres du peuple chinois ont donc créé les prémices de l'art de la scène acrobatique. Ils sont fondés sur les gestes techniques. Au service de diverses activités, les êtres humains les ont développés comme arts, qui ont été affinés et embellis. Utiles à la chasse, la cueillette, aux combats et aux sacrifices aux dieux et aux ancêtres, ils sont aussi des divertissements, dont certains sont le prototype des arts acrobatiques, comme le tir à l'arc, la lutte, les arts martiaux, etc. On peut supposer, sinon une continuité, au moins une progression dans les compétences requises et développées pour l'émergence des arts acrobatiques².

Les techniques de survie des temps primitifs se transforment, avec l'évolution des sociétés plus sophistiquées, en art de classe³.

L'acrobatie semble donc garder une forme rituelle, à travers les traces qui nous sont accessibles. Dans son étude du *Symbolisme de l'acrobatie antique* lors des rituels et des festivités religieuses, Waldemar Deonna relève que l'acrobatie est présente comme ornement et divertissement, au même titre que la danse, lors des fêtes et des rituels. Il note particulièrement la présence d'acrobates dans les représentations des rites funéraires : la figure de la « culbute de la mort⁴ » permet de représenter la mort. Cette symbolique est visible sur la fresque du palais du roi grec Minos, peinte vers 1 500 av. J.-C. :

Ce fragment d'une fresque du palais de Cnossos, découverte en 1901, capture un moment d'une cérémonie rituelle. Elle perpétue la figure fugitive d'un voltigeur qui termine son saut au-dessus d'un taureau au galop volant par une esquisse d'équilibre sur son dos. Un personnage tient l'animal par une corne comme pour ralentir sa course tandis qu'une femme parée de fleurs et de bijoux s'élance à son tour, le regard et les bras tendus devant elle⁵.

¹ Pascal Jacob, « Origines », *Acrobatie au sol*, *op. cit.*

² Wei Liang, *Zaji (杂技) ou les arts acrobatiques chinois : un voyage entre Chine et France*, *op. cit.*, p. 43.

³ *Ibid.*, p. 68.

⁴ Waldemar Deonna, *Le Symbolisme de l'acrobatie antique*, *op. cit.*, p. 84.

⁵ Notice de l'image « Art minoen : scène de *taurokathapsia*, ou saut au-dessus d'un taureau », disponible sur le site encyclopédique *Les arts du cirque*, BnF/CNAC : http://expositions.bnf.fr/cnac/grand/cir_0393.htm.

Les acrobates ont donc une dimension surhumaine en défiant le taureau, une force proche des dieux, « ils appartiennent à un autre monde que la réalité courante¹ » analyse l'historien. L'acrobate est celui à travers qui la puissance divine passe. Waldemar Deonna souligne la part sacrée du geste du renversement acrobatique et du mouvement circulaire toujours présent : « Sphérité, mouvement circulaire, ne sont donc pas des facultés humaines, mais surhumaines. Et ceci confirme le sens symbolique que nous avons donné à l'acrobate : en courbant son corps en cercle, en le mouvant comme une roue, il imite les figures divines et célestes² ».

Comme dans le cas de la peinture murale égyptienne, on ne peut déterminer la fonction sociale de ce moment acrobatique représenté sur les murs du palais de Cnossos. On suppose qu'il s'agit d'une cérémonie profane, faute d'éléments de lecture propres au sacré. Cependant, on retrouve ces mêmes figures rituelles de renversement sur un vase retrouvé en Italie, datant du 4^e siècle av. J.-C., représentant le dieu Dionysos assistant à un spectacle :

L'acrobate figuré sur ce cratère grec illustre la permanence des postures acrobatiques codifiées dès l'Antiquité et auxquelles les multiples civilisations qui les ont associées à des cérémonies sacrées ou profanes ont donné un sens en lien avec leurs besoins respectifs. Parfois considérée comme purement ornementale, la figure de l'acrobate possède néanmoins un potentiel d'interprétation qui s'accorde bien à de multiples représentations en Orient comme en Occident, des figurines Han aux sculptures en haut-relief des églises romanes ou gothiques³.

Comme le relève Waldemar Deonna, les acrobates sont souvent associés à Dionysos, à cause de la dualité entre vie et mort qu'ils renvoient et que le dieu grec incarne : « Banquets et jeux funèbres, jouissance de la vie et incertitudes du sort, de la mort toujours proche, on retrouve toujours cette éternelle association⁴ ».

On remarque que cette image des acrobates proches de dieux et de la mort est aussi présente même chez les Romains : en 364 av. J.-C., une épidémie et autres catastrophes (comme la famine et la sécheresse) frappent le monde romain. Les prêtres étrusques proposent donc comme remède des jeux scéniques contre cette peste. Ces jeux scéniques, ce sont des

¹ Waldemar Deonna, *Le Symbolisme de l'acrobatie antique*, op. cit., p. 89.

² *Ibid.*, p. 125.

³ Notice de l'image « Art de la Grande Grèce : Dionysos masqué, assistant à un spectacle avec un acrobate et un grotesque », disponible sur le site encyclopédique *Les arts du cirque*, BnF/CNAC : http://expositions.bnf.fr/cnac/grand/cir_0398.htm.

⁴ Waldemar Deonna, *Le Symbolisme de l'acrobatie antique*, op. cit., p. 106-107.

« saltimbanques raffinés¹ » qui les jouent sur des tréteaux. Ils sont à la fois comédiens, danseurs, jongleurs, prestidigitateurs, et sont accompagnés d'un musicien. Les *schoenobates* – mot hérité du grec qui signifie « danseur sur corde » – sont également présents². Ces traces antiques du bassin Méditerranéen s'accordent donc avec la lecture de Waldemar Deonna, pour qui l'acrobatie antique représente surtout la mort et la relation aux dieux. Cette hypothèse est largement reprise par Pascal Jacob :

Le saut ou la souplesse y ont une fonction conjuratoire en opposant à la mort présente une succession de figures représentant la vitalité irrépressible de la vie. En dominant symboliquement son corps, l'acrobate est une figure de progrès : nul renversement n'échappe à son rétablissement, source de renaissance et traduction d'une transition d'un monde à l'autre³.

Cependant, il rappelle qu'il ne s'agit pas là d'une spécificité géographique et culturelle. La figure de l'acrobate est présente dans les représentations aussi bien en Occident qu'en Orient : on a pu retrouver par exemple des statuettes funéraires représentant des acrobates sur les mains⁴ datant de la dynastie des Han (de 206 av. J.-C. à 220 ap. J.-C.). Là encore, l'acrobate est une figure de représentation associée à la mort : « ces petites sculptures sont destinées à accompagner le défunt pour lui permettre de continuer à éprouver dans l'au-delà les mêmes plaisirs que de son vivant⁵ », selon la notice de la sculpture présentée sur le site de la BnF et du CNAC. Les échanges commerciaux comme les conquêtes militaires auront contribué à disperser les savoir-faire et à créer un répertoire acrobatique commun, ce que Pascal Jacob appelle « une sorte d'inventaire des prouesses, passerelle intuitive entre les hommes et les civilisations⁶ ». On note cependant que dans le cas des *Mingqi* – les statuettes funéraires chinoises – l'acrobate fait figure de divertissement pour le mort, et la multiplication des statuettes permet de signifier la puissance du défunt en « recréant soigneusement une véritable cour en miniature avec domestiques, danseuses, musiciens et acrobates⁷ ». Il faut donc souligner le caractère aussi divertissant de l'acrobatie dès les premières traces archéologiques : la présence d'acrobates lors de festivités est marque de richesse pour celui

¹ André Degaine, *Histoire du théâtre dessinée : de la préhistoire à nos jours, tous les temps et tous les pays*, Paris : A.-G. Nizet, 1992, p. 59.

² Pascal Jacob, « L'art des funambules. Du gouffre à l'innocence », p. 111-134, in Bernard Andrieu, Karine Saroh & Cyril Thomas, *Du fil à la slackline*, Châlons-en-Champagne : éditions du Centre national des arts du cirque, 2020, p. 114.

³ Pascal Jacob, « Origines », *Acrobatie au sol*, *op. cit.*.

⁴ Voir l'image « Mingqi (objet funéraire) : acrobate », disponible sur le site encyclopédique *Les arts du cirque*, BnF/CNAC : http://expositions.bnf.fr/cnac/grand/cir_2214.htm.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Pascal Jacob, « Origines », *Acrobatie au sol*, *op. cit.*.

⁷ Notice de l'image « Mingqi (objet funéraire) : acrobate », *op. cit.*

qui les organise¹. Mais on peut aussi supposer que cette présence indique la puissance de l'hôte qui peut se permettre de défier la mort à travers ses acrobates.

Outre le continent eurasiatique, on se retrouve également des traces de rituels sacrés acrobatiques sur le continent américain, selon les recherches de Charlotte Pescayre : « Au Mexique, des vestiges archéologiques représentant des contorsionnistes ont été retrouvés et datés de 800 av. J.-C. L'acrobatie mésoaméricaine était très probablement effectuée au cours de rituels, en relation avec le cycle agricole² ». Elle s'intéresse notamment au *valodor*, une « danse rituelle aérienne qui consiste à monter en haut d'un mât, à s'attacher au bout d'une corde et de là, grâce à un dispositif giratoire, à descendre au sol en décrivant une trajectoire circulaire³ », et à la *maroma*, : une corde épaisse qui a donné son nom à une expression spectaculaire, rituelle et festive pratiquée par des groupes d'artistes-paysans indigènes et métis dans les régions rurales du Sud du Mexique. Le « spectacle » inclut des danseurs de corde, des clowns, des trapézistes, des musiciens, et s'effectue en général à l'occasion de festivités communautaires⁴.

Elle explique donc le processus de « cirquisation » de ces fêtes indigènes qui au contact des colons espagnols ont évolué pour s'adapter au modèle des Européens : « La stratégie indienne de survivance consistait à faire perdurer une pratique religieuse en atténuant son aspect païen, en transformant l'acrobatie rituelle en jeu et en spectacle prenant place au sein d'une fête catholique ou civile⁵ ». Toujours rituelles, ces pratiques acrobatiques sont donc passées du sacré au profane au contact d'autres civilisations, à la manière des jeux scéniques étrusques au contact des Romains.

Il serait intéressant de croiser ces trouvailles archéologiques avec d'autres continents et d'autres cultures pour approfondir ce regard historique sur le rôle social de l'acrobate. À partir des objets et des traces graphiques à notre disposition, on note que les traces acrobatiques attestent bien des spécificités géographiques pour une pratique planétaire. L'acrobatie n'est pas propre à une civilisation, et bien que ses fonctions sociales restent floues, il semble bien qu'elle soit utilisée pour des rituels dans une relation de représentation des dieux, quelle que soit la culture.

¹ On le constate encore aujourd'hui, par exemple lors de mariages au Maghreb.

² Charlotte Pescayre, « Traverser sur un fil », *Terrain* [En ligne], 64 | mars 2015, consulté le 17 février 2021, <http://journals.openedition.org/terrain/15731>.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

II. Moyen âge et Renaissance : l'acrobate profane, l'autre

Le cirque n'est toujours pas né, mais l'acrobatie change de fonction dans les représentations qui nous sont parvenues. En Europe, lorsque la peste disparaît du monde romain, les jeux scéniques étrusques sont intégrés aux *ludi* romains, les jeux de l'Hippodrome qui ont lieu au Circus Maximus – le Grand Cirque – à l'occasion de fêtes religieuses ou de cérémonies en l'honneur d'un citoyen illustre. Les représentations acrobatiques gardent donc encore un temps leurs fonctions rituelles. Cependant, à partir du V^e siècle, avec l'effondrement de l'Empire Romain et l'avènement du christianisme qui condamne le théâtre, les pratiques scéniques sont bien moins pratiquées.

À partir du Moyen-Âge (du XX^e au XV^e siècle), et avec l'institutionnalisation du clergé chrétien, l'acrobatie n'est donc plus pratiquée pour les cérémonies sacrées. Désormais, elle divertit. Et surtout, désormais elle est associée aux nomades. Pascal Jacob associe l'évolution de l'acrobatie à l'histoire du peuple tsigane qui, vers le X^e siècle, commence sa migration :

Ils abandonnent le Nord de l'Inde et lentement, au pas des hommes et des bêtes, ils cheminent en quête d'un territoire plus sûr pour protéger leurs familles. La route, aléatoire, est interminable : il va leur falloir plusieurs siècles pour parcourir des milliers de kilomètres et parvenir, pour certains, au seuil de l'Europe aux alentours du XIV^e siècle. Ils sont porteurs de connaissances étranges et inédites, héritées de formes anciennes, entre mythes et rituels¹.

Les traces que l'on retrouve de l'acrobatie ne sont désormais plus dans les représentations des cérémonies sacrées ou profanes, mais dans les représentations des saltimbanques. Ceux qui, littéralement (*salto in banco*), sautent sur des bancs, les estrades de bois pour les représentations, se déplacent de ville en ville pour animer les marchés et les foires. Cependant, Pascal Jacob souligne que s'ils ne prennent plus part aux cérémonies sacrées, pour autant ils sont toujours présents dans les représentations de l'époque :

Parallèlement, les chantiers de construction des cathédrales représentent un formidable laboratoire d'intégration du geste acrobatique dans le vocabulaire visuel médiéval : acrobates et jongleurs s'inscrivent au faite de colonnes de pierre, mais ils trouvent aussi leur place dans les bas-reliefs qui constituent les fresques en trois dimensions destinées à orner les portails, restitution sculptée des scènes qui animent les Mystères donnés sur les parvis².

¹ Pascal Jacob, « Origines », *Acrobatie au sol*, *op. cit.*.

² *Ibidem*.

Les mystères étaient des représentations théâtrales de la vie des saints et de scènes de la Bible, pour permettre un enseignement chrétien au peuple. C'étaient donc des hommes d'Église qui jouaient ces pièces, accompagnés de confréries d'acteurs pour jouer les centaines de personnages de ces spectacles. La représentation d'acrobates sur les bas-reliefs des façades des cathédrales pourrait donc indiquer l'utilisation d'acrobates pour les scènes avec des diables – chez qui on voit poindre les caractéristiques du clown élisabéthain.

Les acrobates ne sont donc pas absents des représentations de l'Église, on en trouve même la trace dans des illustrés religieux : disponible sur le site encyclopédique de la BnF et du CNAC, on peut apprécier une illustration montrant un « Acrobate au-dessus d'une scène représentant le Christ remettant l'Évangile à saint Luc (symbolisé par le bœuf¹) » datée d'avant 1072.

Cependant, même si la figure de l'acrobate est présente dans les incunables, les livres imprimés avant 1501, il semble qu'il soit surtout utilisé pour sa figure de divertissement, portant avec lui une symbolique d'amuseur, d'être extraordinaire plus fantastique que sacré. On peut voir par exemple un équilibriste pour illustrer un roman arthurien du XIII^e siècle² sur le site de la BnF et du CNAC. Pour Pascal Jacob, l'acrobate garde cette double efficacité symbolique de représenter du sacré tout en étant des plus profanes :

Comparable à un démon, tout autant qu'à une figure tutélaire de renversement et d'évolution, il sublime avec justesse la fragilité de l'existence et renvoie celui qui le contemple à sa propre vanité...

Incarnation et transition, l'acrobate rejoue à chacun de ses déséquilibres l'intensité du passage de la mort physique à la résurrection spirituelle, mais il s'insère aussi dans la sphère artistique du temps³

Figure de renversement du réel, l'acrobate est associé aux bonimenteurs de foires, aux bateleurs, aux bouffons des cours et aux fêtes comme le carnaval, pendant laquelle tous les codes sont bouleversés et les places sont échangées (entre le maître et le valet par exemple). Amuseurs profanes donc, les acrobates ne sont plus au cœur des festivités religieuses.

Il faut rappeler que « les saltimbanques qui arpentent les chemins et se produisent au hasard des étapes, récurrents depuis Thespis et son chariot en Grèce, sont considérés comme malfaisants et excommuniés au même titre que les acteurs depuis le IV^e siècle et le concile

¹ « Commentaire sur l'Apocalypse, Beatus a Liebana (moine espagnol du monastère de Santo Toribio de Liébana) », avant 1072, http://expositions.bnf.fr/cnac/grand/cir_2219.htm.

² « Roman arthurien provenant de la librairie des ducs de Milan, au château de Pavie, et transféré en France sous Louis XII », vers 1270-1290, http://expositions.bnf.fr/cnac/grand/cir_2241.htm.

³ Pascal Jacob, « Origines », *Acrobatie au sol*, *op. cit.*.

d'Elvire en Espagne en 305¹ ». La figure de l'acrobate et les savoir-faire qui le caractérisent sont donc associés à une image de vagabondage, et comme le souligne Pascal Jacob, « le voyageur, l'autre, est alors inévitablement considéré comme responsable de tous les maux du siècle² », surtout dans une époque où famines, épidémies et banditisme de grand chemin sont courants. Acrobate et saltimbanque deviennent alors synonymes. La culture nomade, et l'imaginaire qu'elle transporte avec elle, s'immisce dans la symbolique de l'acrobate et ajoute à sa dimension divine – car extraordinaire – une dimension de différence, d'étrangeté. Ils ne projettent donc plus une image du corps social (comme c'est le cas durant les cérémonies rituelles), mais de ce qui existe en dehors du corps social. Pourtant, comme Pascal Jacob le précise, ils ont la possibilité de faire partie du corps social de la cité :

Une alternative leur est pourtant parfois offerte sous la forme des corporations, guildes et ménestrandies qui rassemblent, fédèrent et protègent les représentants d'une même profession. Et, à l'instar des bouchers, des tailleurs ou des tanneurs, les jongleurs ont parfois une rue, un quartier, voire un hôpital qui leur sont réservés. Inscrits dans la trame de la cité, ils acquièrent ainsi un début de respectabilité. Cette idée suggère en creux celle de troupe et, partant, de clan, de famille et de dynastie. L'appartenance à un même sang fonde la corporation. Il y a là un pont symbolique avec l'organisation des guildes anciennes, mais où le talent a valeur de sésame et de raison d'être³.

Entre image de vagabonds et réalité sociale, les acrobates et jongleurs de rue restent présents dans la vie publique comme figure d'émerveillement et d'appréciation de la différence, sous le nom de saltimbanques. Bannis de la sphère du sacré par le christianisme, l'acrobatie fait donc partie des divertissements profanes, mais emporte avec elle la dimension magique qui la rend si fascinante. C'est pourquoi tous ceux qui la pratiquent sont considérés par le peuple chrétien comme aussi attirants qu'impurs, et donc extérieurs aux « bonnes mœurs » et au corps social acceptable. Peut-être est-ce aussi pour cela qu'ils sont restés en extérieur, dans les foires, jusqu'à l'apparition des cirques en dur.

III. Période moderne : l'acrobate entre modernité et marginalité

Lorsqu'au milieu du XVIII^e siècle les premiers voltigeurs équestres (on retrouve la trace de Thomas Johnson à Islington, de Sampson au bord de la Tamise, ou encore Jacob Bates à

¹ *Ibidem.*

² *Ibidem.*

³ *Ibidem.*

Amsterdam) font leurs démonstrations dans des cours d'auberges et places publiques aux alentours de Londres, acrobates et autres saltimbanques ne sont toujours que des amuseurs de foire. C'est lorsque Philip Astley, bien inspiré de ses prédécesseurs (mais tout de même considéré comme le père du cirque), les invite à intégrer la piste de son nouveau spectacle que le changement s'opère. Il faut dire que les représentations dans les foires étant officiellement interdites à la même période, la mise en place d'une nouvelle institution du spectacle est une aubaine. Cependant, Marika Maymard rappelle qu'à cette époque, les acrobates ne sont pas tous dépendants que de l'initiative de Philip Astley :

L'ambition des *sauteurs, danseurs et voltigeurs* sur la corde est d'obtenir un statut pérenne et la protection d'une personnalité influente et fortunée dotée des faveurs du roi. Au XVIII^e siècle, certains « Grands Danseurs » obtiennent le parrainage du duc d'Orléans et peuvent donner des spectacles dans le tripot de son jeu de paume¹.

Indépendants des spectacles de voltiges, les troupes de funambules cherchent eux aussi à avoir des lieux fixes de représentations. Marika Maymard relève l'exemple de la troupe de Nicolet qui obtient en 1772 l'autorisation royale d'ouvrir un théâtre « à condition qu'on n'y danse pas directement sur la scène, privilège réservé à l'Académie Royale de Musique, fondée un siècle plus tôt en 1669, et qu'on n'utilise pas la parole, privilège des comédiens français de l'Hôtel de Bourgogne, créé, lui, en 1680² ». Les acrobates peuvent donc créer et entrer dans les temples de spectacles, que ce soient aux nouveaux *Amphitheatre Riding House* (manège en bois à ciel ouvert, inauguré en 1770 par Philip Astley) et *Royal Circus Equestrian and Philarmonic Academy* (fondé par Charles Hughes en 1782) à Londres, à l'Amphithéâtre Anglais de Paris (ouvert en 1782 à l'initiative de Philip Astley puis confié à la famille de Franconi qui deviendra ensuite le Cirque Olympique) ou dans d'autres établissements, à condition de respecter les lois qui régissent la scène. À l'image des femmes funambules qui tiennent leur établissement (comme la Malaga) et qui amusent les cours des puissants (on pense à Madame Saqui), les saltimbanques ne sont donc plus seulement affectés aux divertissements de rue, désormais ils font partie de la vie culturelle au même titre que le théâtre. Ils n'ont certes pas les mêmes privilèges que les comédiens et les danseurs, mais les

¹ Marika Maymard, « Vaincre et créer sur le fil au féminin, de la Malaga au Duo Basinga », p. 87-110, in Bernard Andrieu, Karine Saroh & Cyril Thomas, *Du fil à la slackline, op. cit.*, p. 90.

² *Ibidem*.

multiples batailles juridiques de Philip Astley permettent de faire reconnaître ce spectacle comme « Théâtre équestre » en 1783¹, et donc d'avoir le droit d'être sur une scène officielle.

Le XIX^e siècle voit donc se développer le cirque, avec la mise en place de ses codes (la piste, les acrobaties, les numéros notamment) et la multiplication de ses lieux de représentation (cirques en bois et cirques en pierre fleurissent partout en France et en Europe). Le cirque représente la modernité, d'abord à travers ses voltiges équestres (on passe du cheval de bois au cheval de chair !) puis grâce à toutes les innovations qui se sont succédé sur la piste.

Il faut notamment parler de la présence animale en piste. Les chevaux représentent le savoir-faire aristocratique, mais très vite, ils ne sont plus les seuls à être présentés : dès 1779 Philip Astley se procure un zèbre pour une touche d'exotisme à ses présentations équestres, le célèbre Barnum expose dans sa ménagerie une éléphante dès 1809 avant de se lancer son entreprise de cirque, et les Franconi présentent leur premier éléphant en 1816 au Cirque Olympique. Les animaux sauvages, de plus en plus présents dans les cirques, procurent au dompteur une aura bien particulière : il porte alors l'image du conquérant, de l'homme civilisé. Pascal Jacob explique comment ces animaux sauvages ont intégré la piste :

Au XIX^e siècle le développement du commerce des bêtes exotiques [grâce à l'expansion des empires coloniaux] a offert au cirque la possibilité de modifier la composition de ses programmes en y insérant fauves, éléphants, singes et otaries dressées.

La première étape de cette intégration va consister à mettre en scène des pantomimes dont l'argument est prévu pour favoriser l'apparition de tigres, de lions ou de panthères à un moment stratégique de l'action. Il s'agit le plus souvent de fauves issus de ménageries foraines, premiers espaces d'exhibition itinérants pour des créatures qui fascinent le public. Pour continuer d'attiser la curiosité des foules, dompteurs et dompteuses vont rapidement rivaliser d'audace et complexifier la présentation de leurs bêtes².

Les animaux viennent donc sur la piste pour figurer lors de grands tableaux thématiques (la Perse et l'Inde étant les thèmes favoris de l'époque) qui permettent de présenter des cultures différentes (grâce à l'arrivée dans les cirques de troupes chinoises par exemple), mais aussi des bouts de l'Histoire (aussi déformés soient-ils) comme le mythe de la conquête de l'Ouest. Le développement des techniques de dressage grâce à Carl Hagenbeck durant la seconde moitié du XIX^e siècle permet de ne plus seulement exhiber les animaux, mais

¹ À ce sujet, voir Caroline Hodak, *Du théâtre équestre au cirque ; la cheval au cœur des savoirs et des loisirs 1760-1860*, Belin éditeur, 2018.

² Pascal Jacob, « En bref », *Animaux sauvages, Les arts du cirque*, BnF/CNAC, [Consulté le 23/02/2021], <https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/dressage/animaux-sauvages/en-bref>.

aussi de jouer avec eux. Or le dressage d'animaux exotiques renvoie profondément à une image de victoire de l'Homme sur la nature, et plus l'animal semble indompté ou indomptable, plus le dresseur représente le héros conquérant de l'époque. Pour reprendre les mots de Pascal Jacob, « le dompteur semble vouloir incarner le progrès, la victoire de l'intelligence humaine sur la brutalité convenue de l'animal, réduit à utiliser ses griffes et ses crocs pour s'opposer à des exigences parfois très éloignées de son quotidien dans la nature¹ ». Le dompteur représente donc durant cette période de colonialisme le héros moderne, le gentilhomme gardien de la civilisation. On remarquera d'ailleurs que l'habit du dompteur est souvent associé à un costume de militaire, puis d'aventurier colonial. Il montre sa conquête et démontre sa supériorité.

Cependant, il n'est pas le seul à incarner la figure du héros. Comme l'a démontré Hugues Hotier, les numéros de cirque dans leur construction renvoient à un schéma qu'il repère comme ayant la morphologie du conte. Il prend l'exemple du numéro du jongleur Tanis qui se construit en trois phases du numéro : « l'épreuve qualifiante » (une démonstration technique relativement simple et facilement exécutée), « l'épreuve décisive » (une démonstration plus complexe, dont la difficulté est marquée par un échec surmonté) et « l'épreuve glorifiante » (la démonstration la plus impressionnante réussie du premier coup). « Autrement dit, explique Hugues Hotier, le numéro de Tanis raconte une histoire, une belle histoire qui aurait pu mal se terminer mais qui finit bien. C'est un « conte merveilleux » et un schéma narratif classique² ».

Cette figure de l'acrobate (au sens large) héroïque est donc largement liée à cette idée de dépassement si chère au siècle de la modernité. Chaque nouvelle innovation est intégrée à la piste du cirque, que ce soit la bicyclette, le trapèze ou les exploits de prestidigitation. Pascal Jacob revient sur le cas des acrobaties sur cycles (vélo acrobatique, monocycles, patins, etc.) :

Le cirque a toujours fait preuve d'une extraordinaire aptitude à intégrer les inventions et les innovations les plus notables au cours de toutes les périodes de son histoire. Conçue et développée dans la seconde moitié du XIX^e siècle, notamment par les Français Pierre et Ernest Michaux (1861), la bicyclette, du premier vélocipède à la draisienne et du grand bi au populaire « vélo », intègre très vite le répertoire

¹ *Ibidem*.

² Hugues Hotier, *Signes du cirque, approche sémiologique*, Bruxelles : Association Internationale Sémiologie du Spectacle, coll. Tréteaux, 1984, p. 43.

acrobatique et profite des évolutions techniques pour inciter les artistes à développer et complexifier le vocabulaire lié à ce nouvel « agrès¹ ».

La quête de la nouveauté et la conquête technique permettent de faire des artistes de cirque des héros des temps modernes, à l'image des hommes et des femmes canons (attraction inaugurée en 1877) qui donnent l'impression de voler dans les airs. Chaque discipline est prise dans cette dynamique. À titre d'exemple, Magali Sizorn explique le cas des trapézistes :

Dès l'apparition des numéros de trapèze au cirque vers 1850 (les premiers sont généralement attribués aux frères italiens Francesco), une course au spectaculaire et à l'exploit va s'engager. Des trapézistes vont même s'envoler sous des montgolfières dès le milieu du XIX^e siècle².

On n'est donc plus dans une image de l'acrobate qui défie la mort dans une représentation sacrée, en hommage aux dieux ; on est face à la démonstration de la puissance technique de l'homme qui défie les lois de la gravité, de la nature.

Le dressage, l'acrobatie, le jonglage et la magie permettent donc de renvoyer une symbolique forte de modernité, également à travers le motif de la vitesse qui est explorée sur la piste avec de nombreuses innovations techniques. Le cirque comme motif d'expression libre, extra-ordinaire, c'est-à-dire allant au-delà des limites, transgressif, devient alors source d'inspiration, notamment en peinture chez les impressionnistes comme Auguste Renoir, Henri de Toulouse-Lautrec ou encore Edgar Degas. Ce dernier n'aura peint qu'une seule peinture sur le cirque – *Miss Lala*³ en 1879 – mais elle est fondatrice, car c'est la première œuvre à montrer un artiste en mouvement. Les figures de l'acrobate et du clown deviennent donc des motifs de la représentation de la transgression. « Le cirque et sa piste deviennent paysages de la modernité artistique⁴ », et de nombreuses avant-gardes du début du XX^e siècle, fauvistes, cubistes, surréalistes, etc., s'en sont emparées pour exprimer leurs pensées. Marjorie Micucci note que la figure du clown plus particulièrement est une « figure qui nous paraît faire passerelle entre les modernités picturales des débuts du XX^e siècle et les représentations corrosives, ludiques, ironiques ou désabusées, voire en prenant un contre-pied grotesque de certains artistes contemporains⁵ ». Cependant, si ces mouvements sont aujourd'hui institués, il

¹ Pascal Jacob, « Les cycles », Engins mobiles, *Les arts du cirque*, BnF/CNAC, [Consulté le 23/02/2021], <https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/acrobatie/engins-mobiles/les-cycles>.

² Magali Sizorn, « Le trapèze, fixe et ballant », in « Le trapèze », Acrobatie aérienne, *Les arts du cirque*, BnF/CNAC, [Consulté le 23/02/2021], <https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/acrobatie/aeriens/le-trapeze/>.

³ Edgar Degas, *Miss Lala au cirque Fernando*, 1879, <http://www.degas-catalogue.com/fr/miss-lala-au-cirque-fernando-1317.html?direct=1>.

⁴ Marjorie Micucci, « Cirque et arts plastiques », Imaginaires, *Les arts du cirque*, BnF/CNAC, [Consulté le 23/02/2021], <https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/imaginaires/cirque-et-arts-plastiques>.

⁵ *Ibidem*.

faut se rappeler qu'à l'époque, l'avant-garde, c'est un groupe d'artistes marginaux, c'est-à-dire en dehors de la norme. Le cirque inspire l'anti-académisme de ces artistes, alors même que cet art ne joue de son décalage que pour plaire au public, pour lui renvoyer une image sublimée de l'humain selon les valeurs du public.

Le XX^e siècle voit donc l'image de l'acrobate se décaler, de l'image de la modernité à celle de marginalité. Le jeu avec le hors norme est ce qui fait l'attrait et la popularité du cirque. C'est le lieu admis pour une marginalité cultivée, accueillie comme exotique et extra (dans un sens positif), plutôt que monstrueuse, et ceux particulièrement dans les cirques en dur. Or parmi les « quelques variations significatives : esthétique foraine et gitane, grand spectacle avec beaucoup d'effets, cirque sans animaux, ou au contraire exclusivement équestre¹ », certaines prennent plus de place dans l'imaginaire collectif. Avec la popularisation en Europe du cirque sous chapiteau au tournant du XX^e siècle, c'est aussi l'imaginaire des galeries des phénomènes qui s'impose et l'image des forains s'attache à celle du cirque. Ce modèle américain apporte une nouvelle dynamique de divertissement, dans laquelle les tentes d'expositions suscitent autant d'engouement que le spectacle lui-même. Aussi, si les « fonctions sociales premières [du cirque] sont le divertissement et le rassemblement de la communauté – à commencer par la famille – autour de valeurs supposées transcender les différences sociales (d'âge, de condition économique, d'instruction, de genre²) », comme l'explique Jean-Michel Guy, pour autant il (re)devient un élément social en marge : en marge de la ville avec l'expansion urbaine qui laisse moins de place à l'implantation des chapiteaux sur les places publiques, et en marge du corps social avec la revendication d'une identité communauté foraine forte.

Ainsi, l'imaginaire du cirque s'enrichit de la symbolique portée par le monde nomade et marginal des forains. Krizia Bonaudo explique cette fascination :

Le monde forain est sans aucun doute un univers en soi. Le bourgeois de l'époque entre le XIX^e et XX^e siècle se sent attiré par ce contexte mais aussi tragiquement exclu. Il le pénètre exclusivement grâce au compte rendu qu'on lui en propose. Il ne peut pas comprendre les règles à la base de ce monde artistique « hors norme » et aux traits antiacadémiques et, en même temps, il lui est impossible d'interagir avec ses personnages : des êtres à mi-chemin entre la réalité et le monde fictif. Ils vivent dans un univers à part où

¹ Jean-Michel Guy, « Le cirque classique », Esthétiques, *Les arts du cirque*, Bnf/CNAC, [Consulté le 23/02/2021], <https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/esthetiques/le-cirque-classique>

² *Ibidem*.

les lois de la gravité semblent être suspendues et où le temps semble s'écouler différemment par rapport à la réalité contingente¹.

Le monde forain est donc un monde à part aussi à cause de ce qu'il propose, et si le grand public est invité à partager ses attractions fascinantes, pour autant, ces choses-là ne sont acceptables que dans ce contexte. La différence déployée sous la toile du chapiteau doit rester sous le chapiteau.

Cette image de marginalité est cependant largement due aux représentations en littérature comme au cinéma. En littérature, le cirque associé aux forains² décrits dans les livres du XIX^e comme *Le Capitaine Fracasse* de Théophile Gautier³ (1863), *L'Homme qui rit* de Victor Hugo⁴ (1869), *Pierre qui roule* de George Sand⁵ (1869), ou encore *César Cascabel*⁶ de Jules Verne (1890). Ce sont des gens du voyage saltimbanques, et qui représentent toujours la marginalité. Le passage des héros de ces romans d'aventures dans les cirques devient un *leitmotiv* dans les romans d'initiation. Le héros n'est plus l'acrobate conquérant, mais celui qui survit dans un cirque. Le dépassement des limites prôné au XIX^e siècle s'est transformé en dépassement des normes au XX^e siècle, l'un étant positif et l'autre beaucoup moins. Le cinéma a également contribué à ce changement de regard sur la marginalité des gens de cirque. Le cinéma, grand concurrent du cirque en termes de divertissement au début du XX^e siècle, le reprend régulièrement comme motif⁷, que ce soit pour traiter de la nostalgie d'après-guerre, pour créer des univers de dessins animés pour les enfants, ou encore comme trame de fiction d'horreur (on pense particulièrement au film *Freaks* de Tod Browning⁸, sorti en 1932). Or dans ces représentations cinématographiques, ce sont les images du nomadisme, des phénomènes et des forains qui sont souvent utilisées. C'est donc l'image des attractions foraines, mélangée à celle communautaire des gens du cirque qui restent dans les productions artistiques cinématographiques et littéraires des XIX^e et XX^e siècles et qui alimentent les imaginaires collectifs autour du cirque classique. L'image de l'acrobate passe donc d'une

¹ Krizia Bonaudo, *Hybridations entre cirque et théâtre au début du XX^e siècle en France*, op. cit., p. 174.

² Hélène Thil, « "D'un côté l'univers, et de l'autre cette baraque" (Victor Hugo) : La marginalité comme espace utopique dans les romans de comédiens », séminaire *Marges et marginalités au XIX^e siècle*, organisé par les Doctoriales de la SERD, Université Paris Diderot, séance du 12 décembre 2020.

³ Théophile Gautier, *Le Capitaine Fracasse*, Gallimard, 1863.

⁴ Victor Hugo, *L'homme qui rit*, Gallimard, 1869.

⁵ George Sand *Pierre qui roule*, éditions Paradigme, 1869.

⁶ Jules Verne, *César Cascabel*, Gallimard, 1890.

⁷ À ce sujet, voir Sébastien Denis et Jérémy Houillère (dir.), *Cirque, cinéma et attractions, Intermédialité et circulation des formes circassiennes*, Presses universitaires du Septentrion, coll. Arts du spectacle – Images et sons, 2019.

⁸ *Freaks* (titre français : *La Monstrueuse Parade*), Tod Browning, 1932.

représentation du héros extraordinaire au personnage hors de la norme, d'une différence valorisante à une différence suspecte.

IV. Période contemporaine : l'acrobate comme image de l'humanité fragile

C'est donc autour de cet imaginaire lié à la marginalité que le Nouveau cirque essaie de réinventer l'identité du cirque. Les artistes du Nouveau cirque, qui ne font pas partie des familles de cirque, veulent s'inventer une marginalité imaginaire : la vie de bohémien attire une partie des artistes issus de classes plus bourgeoises. On retrouve là la volonté de se mettre en marge, de mettre en scène sa différence par rapport à un système. Mais si cette marginalité reste source de fascination et d'inspiration pour les nouvelles générations, en revanche l'exclusion du corps social qui en découle est difficilement conciliable avec la volonté de reconnaissance par le système public d'aides culturelles. Les artistes du cirque de tradition en France militent pour que le cirque réintègre le champ institutionnel culturel, rompant alors avec l'autonomie mise en place par le système nomadique du chapiteau. Pour une poétique de la marginalité peut-être, mais surtout contre une marginalité économique et culturelle, donc.

Le changement de paradigme artistique du cirque à la fin du XX^e siècle pousse à un changement de statut pour l'acrobate : il n'est plus saltimbanque, il est artiste. Le cirque s'est largement inscrit dans l'émulsion autour de l'émergence des arts de la rue : on pense par exemple à Jean Digne qui fonde en 1973 le festival d'Aix Ville ouverte aux saltimbanques. Cependant, la réintégration du cirque dans le paysage culturel français induit aussi son appropriation des codes des lieux de représentations dans lequel il s'intègre. Passant des chapiteaux et de la rue aux théâtres et aux PNC, l'acrobate se défait (ou tente de se défaire) de sa figure de marginal pour se camper dans la posture de l'artiste reconnu socialement et économiquement (acquérant notamment le statut d'intermittent du spectacle). En s'affirmant donc artistes, les praticiens de cirque commencent à expliquer leur démarche artistique, à la décortiquer, à la justifier. Si les numéros acrobatiques ont toujours été affaire de communication, comme le dirait Hugues Hotier, désormais les artistes de cirque affirment et proclament qu'ils racontent quelque chose. D'ailleurs ce n'est pas anodin que les spectacles de Nouveau cirque soient si proches du théâtre. Venus d'autres horizons que les enfants de la balle, ces nouveaux artistes puisent dans leurs propres référents, à savoir bien souvent le

théâtre. Qu'il s'agisse d'histoires féériques comme celles du Cirque du Soleil¹ ou quotidiennes comme *Les Petites Mythologies Populaires* du Cirque Désaccordé² (2008), on suit les péripéties de personnages repérables. Le cirque comme art raconterait donc le monde désormais !

Cependant si l'on observe les évolutions de l'image de l'acrobate au fil des siècles, on peut remarquer qu'il est toujours le représentant de l'esprit de son temps. C'est pourquoi Corine Pencenat déclare qu'« il se pourrait bien que le "renouveau du cirque" n'ait pas eu lieu, qu'il ait fallu simplement faire table rase de l'imagerie télévisuelle pour que le cirque se (re)trouve en accord avec son temps, bref, qu'il ait fallu juste "changer d'image"³ ». Telle une éponge culturelle, qui absorbe les problématiques et les valeurs de son époque, et qui les dégorge sur la piste à travers son prisme, le cirque serait donc resté égal à lui-même. Il était l'image de la modernité et le porte-drapeau des valeurs du travail et de la famille aux XIX^e et XX^e siècles, et il l'était encore en refusant aux animaux sauvages à la fin du XX^e siècle, en reflet à la conscience éthologique émergente. Le cirque classique devient alors un modèle dépassé. Cependant, on tient à nuancer cette idée : plutôt que de « changer d'image », il nous semble que le cirque, pour être en accord avec son temps, a dû accepter de multiplier ses images. Après tout, les cirques classiques se sont aussi adaptés à cette époque en renonçant aux animaux sauvages et en présentant de nouvelles formes d'exotisme et de nouveautés techniques (on pense notamment au cirque Roncalli en Allemagne qui projette des hologrammes d'animaux sur la piste).

Alors quelle image de notre époque l'acrobate du cirque nouveau et contemporain nous renvoie-t-il ? On a pu constater à travers les analyses terminologiques des spectacles du corpus que les artistes de cirque renouent avec un effet d'identification au corps social : l'acrobate n'est plus (majoritairement) présenté comme un surhomme mais comme une personne « normale », à l'image du public. Les costumes de cirque depuis le début du XXI^e siècle⁴, les lieux de représentations, les musiques, en somme les éléments du spectacle tendent à une certaine familiarité avec le public. Du super-héros au héros du quotidien, les acrobates mettent en avant une forme de fragilité du corps, de la relation en l'autre et à soi. Les corps ne sont plus nécessairement héroïques, ni même érotiques. C'est pourquoi nous faisons

¹ *Amaluna, Corteo, Alegria, Toruk* par exemple, Cirque du Soleil, <https://www.cirquedusoleil.com/fr>.

² *Les Petites Mythologies Populaires*, Cirque Désaccordé, 2008, <https://cnac.tv/2008/videos-de-l-annee/centre-national/des-arts-du-cirque/de-chalons-en-champagne/cie-le-cirque-desaccorde--petites-mythologies-populaires/>.

³ Corine Pencenat, « Une dramaturgie à rebrousse-poil, du geste au cirque », in *Contours et détours des dramaturgies circassiennes*, op. cit., p. 161-162.

⁴ À ce sujet, voir Jean-Michel Guy, « effets, de la spécificité des costumes de cirque », op. cit., p. 14-15.

l'hypothèse d'une esthétique de la banalité, entendu par-là comme ce qui est commun au plus grand nombre. Les représentations de cirque contemporain jouent majoritairement sur ce qui semble accessible et quotidien, tout en évitant l'écueil de la banalité, le manque d'originalité et de singularité. L'originalité reste l'un des principes moteurs du cirque, et les techniques acrobatiques assurent la part de singularité dans une représentation du quotidien. Aussi, nous n'entendons pas le mot banalité comme quelque chose de péjoratif, comme le comprend Lucien Jerphagnon lorsqu'il écrit : « La banalité est morne parce qu'elle est le rappel et la confirmation d'une *uniformité lassante*¹ ». Une esthétique de la banalité au cirque serait plutôt l'hommage à la beauté de l'ordinaire, à la simplicité (contrastant avec les paillettes héritées du cabaret), à la complexité et de l'humain, et à l'échec. Quoi de plus humain que le cirque donc ; et quoi de plus évident pour les artistes du cirque contemporain que de replacer l'humain au centre. Alors que jusqu'à présent, l'acrobatie avait une force de représentation du sacré et du surhumain, désormais elle sert à représenter l'homme. Il faut croire qu'il aura fallu déconstruire les forces célestes pour retrouver l'extraordinaire banalité de l'humain.

Cela étant, l'acrobate continue tout de même de représenter une image hors de la norme à travers ses techniques particulières. On retrouve donc cette poétique de la marginalité qui n'est plus dépréciée mais plutôt fantasmée, avec l'image d'Épinal d'une communauté à part, simple et nomade, dont les spectacles sont profondément accessibles à tous. Même si ce caractère l'accessibilité n'est pas forcément toujours celui prôné par les artistes, il n'en reste pas moins qu'il reste la ligne directrice d'un certain nombre d'entre eux, et d'un certain nombre de programmeurs. Le cirque représente-t-il alors un idéal, tant artistique que social, qui permettrait un mélange des formes (une liberté artistique ?) et un brassage des publics ? Parce qu'il est historiquement représenté avec la forme circulaire, le cirque ne concentre-t-il pas cet idéal de la politique culturelle, celui du rassemblement de couches sociales et l'ouverture à l'art² ? Le cirque contemporain, héritier de la révolution sociale de 1968, devient-il aujourd'hui le fer de lance de la grande idée de « l'art pour tous » ? Ou plutôt les artistes du cirque contemporains appuient-ils sur cette image pour faire valoir la place du

¹ Lucien Jerphagnon, *De la Banalité*, Paris, Vrin, 1965, p. 55.

² Nous avons abordé cette idée d'un idéal de la politique culturelle dans notre communication « Lieux de cirque et de rencontres : le cas de la Verrerie d'Alès », lors de la journée d'étude *Lieux, espaces et territoires de cirque* organisée par le Collectif des Chercheur.se.s sur le Cirque, le 23 Octobre 2019 durant le festival Circa. Un résumé de cette communication est disponible sur le carnet Hypothèses du CCCirque, <https://cccirque.hypotheses.org/621>, 11/05/2021.

cirque au sein de la politique publique de la culture¹ ? Entre image idéale d'un art accueillant et image désidéalisée de l'homme, on se demande donc toujours ce que le cirque nous raconte.

¹ L'essai de Michel Schneider, *La Comédie de la culture* (Paris : Édition du Seuil, 1993), nous interroge particulièrement à ce sujet, bien que l'ouvrage reste critiquable : le cirque ne se trouve-t-il pas dans cet entre-deux, entre art et culture, entre œuvre et loisir culturel, que l'auteur reproche tant à la politique culturelle de Jack Lang ?

2. Le cirque comme regard sur l'humain : entre fragilité, surhumanité et monstruosité

Outre donc les observations de ce qu'est devenu cet art au contact des politiques culturelles, de leurs influences sur les créations, et de l'impact du contexte social sur l'art en lui-même, quel regard le cirque (en tant que geste artistique) porte-t-il sur l'humain ? Si les numéros de cirque sont affaire de communication, comme le dit Hugues Hotier en allant contre l'avis de Gilles Deleuze¹, si le cirque est un langage du corps en déséquilibre, qu'est-ce que son action artistique nous dit, nous raconte, nous évoque ?

1. Surhumanité et monstruosité

Le cirque, dans son langage du corps, nous parle en premier lieu de ce que peut l'homme. En mettant des performances corporelles et sensorielles au cœur de l'action artistique, ce sont les capacités techniques qui sont mises en avant : après tout, on ne peut s'improviser ni clown, ni dresseur, ni acrobate, ni magicien. Mais ces savoir-faire dépassent ce qui semble raisonnable. Les artistes de cirque viennent frôler avec l'impossible : voler dans les airs, avaler un sabre, faire disparaître des objets, marcher sur les mains, tenir en équilibre sur une échelle elle-même en équilibre sur un fil mou, etc. La multiplication de situations de déséquilibre imaginées et surmontées par les artistes renvoie une image de potentiel surhumain chez l'Homme. L'artiste en piste devient, par ses performances, le héros de la bataille du corps contre les lois de la nature. Le cirque devient alors la possibilité de voir les capacités de l'Homme à aller au-delà de ses limites. Grâce au processus kinesthésique (« la sensation du mouvement des parties du corps² »), cet art peut produire un certain effet galvanisant et euphorique pour le spectateur de découvrir chez l'autre, l'artiste, la possibilité d'être sans limite. On peut aussi y lire plus métaphoriquement l'espoir que représente l'artiste de cirque d'une condition humaine sans contrainte. En présentant leurs corps à travers des techniques virtuoses, les artistes de cirque offrent une image de surhumanité.

¹ On se rappelle la conférence de Gilles Deleuze « Qu'est-ce que l'acte de création ? », dans laquelle le philosophe oppose l'œuvre d'art (comme acte de résistance) à la communication (comme acte d'information et de contrôle). Conférence donnée dans le cadre des Mardis de la fondation Femis, 17 mai 1987, accessible sur youtube : https://www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw&v=fr-FR&ab_channel=quepea.

² Définition de l'adjectif « kinesthésique » sur le site du CNRTL, consulté le 04/03/2021 : <https://www.cnrtl.fr/definition/kinesth%C3%A9sique>.

On entend surhumanité dans le sens où ce qui est présenté dépasse les capacités dites normales de l'être humain. Les artistes de cirque sont des virtuoses, c'est-à-dire des artistes possédant une technique accomplie de leur pratique. Rappelons que le terme de virtuosité peut être associé péjorativement à une pratique artistique qui repose sur la qualité technique bien plus que sur le fond de l'œuvre. Reproche souvent fait aux artistes de cirque faisant la démonstration de leur technique. Cependant, la virtuosité s'associe également (dans le vocabulaire musical) à la facilité de l'exécution malgré les difficultés. On assimile donc souvent le virtuose au génie, dont les capacités sont innées. Au XIX^e siècle, la valeur du travail est mise en avant, et les services de presse des grandes compagnies de cirque mettent l'accent sur ce caractère bienséant de leurs artistes. On retrouve cette rhétorique particulièrement dans le cas des femmes qui doivent justifier de leur présence en scène en étant par ailleurs des femmes de grande vertu. Cependant, l'effet d'aisance et de naturel lors de la présentation des techniques – une aisance et une fluidité aujourd'hui renforcée par les apports de la danse – tend à effacer la notion de travail essentielle pour atteindre un niveau virtuose. Les artistes de cirque tendent à présenter en piste une image virtuose et géniale de celui qui fait facilement et sans effort ce que le public n'imagine ou n'ose pas faire. Ils incarnent donc l'incroyable, ils réalisent ce que l'esprit refuse (*in-croyable*). Les sens prennent alors le pas sur l'esprit : contrairement aux préconisations de Descartes dans les *Méditations métaphysiques*¹, le public doit croire ses sens puisque le cerveau ne peut concevoir seul ce qu'il a sous les yeux. Sauf dans le cas de la magie, où justement le magicien joue sur ce décalage d'appréhension entre les sens et l'esprit.

Ce jeu du doute face à ce qui paraît anormal et donc impossible pousse le cirque et ses représentations (celles en piste et celles produites par l'imaginaire collectif) vers le rêve et le fantastique. Le corps devient la passerelle entre réalité et fiction. D'où la puissance symbolique de l'acrobate qui pendant longtemps a été associé au sacré. Cet entre-deux entre fiction et réalité donne au cirque une dimension fantastique (voire céleste), que l'on retrouve régulièrement sur la piste comme dans les représentations construites pas l'imaginaire qu'il génère. Jean-Michel Guy signale à ce sujet, parmi les effets de modes qui reviennent régulièrement, l'image de l'artiste avec des ailes d'ange² (ou des plumes). En effet, on a pu en

¹ René Descartes, *Les méditations métaphysiques*, PUF, 1647.

² Jean-Michel Guy, « La face cachée de la diversité », in *Panorama du cirque contemporain* (4/5), Artcena, <https://www.artcena.fr/reperes/cirque/panorama/panorama-du-cirque-contemporain/le-cirque-lepreuve-du-reel-le-contexte-socio-economique-et-politique>.

voir à la fin de *Parasites* des Galapiat¹, dans une version plus démoniaque pour l'adaptation de la peinture de Jérôme Bausch *Sous la toile de Jhëronimus* par les Colporteurs² (vu en juillet 2018) ou encore dans le numéro de trapèze ballant par Célien et Nicolas présenté pour la 41^e édition du Festival Mondial du Cirque de Demain³ (2020). On se souvient aussi du Duo Athéna, duo de main à main des années 1920 qui a bouleversé les codes de la discipline en jouant sur des poses sculpturales plutôt que sur des cascades dynamiques⁴. La référence à l'antique, dans le nom du duo comme dans les poses, permet de donner aux artistes une aura divine. La dimension fantastique et presque mythologique s'inscrit donc sur la piste, mais aussi bien dans les représentations qui puisent dans l'imaginaire du cirque. À ce titre on pense notamment au personnage de Damiel, l'ange déchu qui s'éprend d'une voltigeuse dans le film *Les Ailes du désir* de Wim Wenders⁵ (1987). On pense également au peintre Chagall⁶ qui a peint de nombreuses toiles associant le cirque au rêve et au fantastique comme *Le cirque* (1927), *Le Jongleur* (1943), ou *Le cirque bleu* (1950-1952). Si on s'intéresse ici à ce que le cirque comme langage peut exprimer depuis la piste, il serait également très intéressant de se pencher sur les utilisations des images de cirque dans les autres arts.

En effet, si en peinture on constate que le thème du cirque est utilisé, particulièrement à l'aube du XX^e siècle, comme un motif de vitesse, de mouvement et de modernité, en revanche au cinéma, et ce depuis le milieu du XX^e siècle, le cirque sert plutôt le motif de l'horreur. Pour ne citer que quelques exemples récents de la pop culture : le clown tueur Grippe-Sou du film *Ça* (réalisé par Andrés Muschietti, sorti en 2017), la trame d'une foire aux monstres de la saison 4 de la série *American Horror Story* (2014) dont l'un des personnages est aussi un clown meurtrier, ou encore cette trame foraine qui apparaît également à la fin de la deuxième saison des *Désastreuses Aventures des orphelins Baudelaire* (2018) durant laquelle les enfants sont pris au piège dans un cirque machiavélique. La pop culture s'est approprié les images de cirque, associé aux fêtes foraines, notamment comme figure de terreur, en l'utilisant comme canevas d'histoires d'aventures dans lesquelles le cirque devient un endroit dangereux. Un motif hérité des romans d'aventures et de la littérature de jeunesse

¹ *Parasites*, Galapiat Cirque, *op. cit.*

² *Sous la toile de Jheronimus*, Les Colporteurs, *op. cit.*

³ Célien et Nicolas, présents pour la 41^e édition du Festival Mondial du Cirque de Demain, 2020, https://www.youtube.com/watch?v=g912oRcSqh4&ab_channel=FestivalMondialduCirquedeDemain.

⁴ Voir la notice de l'image « Les Athena, mains à mains », sur le site encyclopédique de la BnF et du CNAC, http://expositions.bnf.fr/cnac/grand/cir_0564.htm.

⁵ Wim Wenders, *Les Ailes du désir*, 1987.

⁶ On peut apprécier une grande partie des œuvres de Marc Chagall sur <http://www.artnet.fr/artistes/marc-chagall/oeuvres-art>.

qui fleurissent durant le XX^e siècle, et qui se déploie grâce au cinéma. Or cet imaginaire de la monstruosité qui peuple les cirques découle de la surhumanité montrée sur la piste. Car ce qui est surhumain, c'est aussi ce qui cesse d'être humain.

Ce qui est présenté sur la piste peut donc autant produire de l'émerveillement que de la fascination pour ce qui est inhumain, monstrueux. Une fascination qui s'applique autant aux contorsionnistes qui provoquent des frissons, qu'aux phénomènes montrés dans les galeries, que Tod Browning a su immortaliser dans son film *Freaks* sorti en 1932. Parce qu'il déborde des règles du vivant (ou du moins du commun des mortels), l'artiste de cirque est en marge, et non sur un piédestal : il sort des limites du convenable. Il représente autant ce que l'Homme peut faire de mieux (de plus esthétique et de plus technique avec son corps), mais aussi ce qu'il peut faire de pire avec son corps. On pense évidemment à toutes les techniques de fakirisme qui repousse le traitement extrême du corps, mais on pense également aux clowns, les rois de la transgression de la violence grâce à leur registre comique. À titre d'exemple, nous avons déjà évoqué Bonaventure Gacon qui, dans *Campana* (Cirque Trottola, 2018) balance dans le trou du plancher sa partenaire Titoune, et qui ensuite avec sa rengaine « Pauvre, pauvre Rififi » dénonce la violence de l'inaction sociale. Cette utilisation de la violence chez les clowns n'est pas neuve, si on se rappelle la comédie des claques imaginée par le duo fondateur Footit et Chocolat. Les clowns, les personnages les plus marginaux, sont ceux qui peuvent être les plus monstrueux (en termes de comportement ?) grâce aux situations comiques. On a pu voir par exemple dans le spectacle *Amaluna* du Cirque du Soleil¹ des clowns se jetant des bébés (ou du moins des objets représentant des bébés) comme des ballons. Les accidents que génère cette situation sont aussi terribles que drôles grâce à la tournure comique des personnages. L'effet de fiction qu'engendre les postures de surhumanité permettrait alors d'accepter ces formes de monstruosité. Peut-être est-ce aussi pour cela que le film de Tod Browning a reçu un si mauvais accueil lorsqu'il est sorti : en présentant les « monstres » comme des personnes et non des phénomènes, en utilisant des acteurs réellement dysmorphiques au lieu de maquiller des acteurs sans difformités, la monstruosité a peut-être pris une dimension un peu trop réelle pour être acceptable pour le public de l'époque.

Or le monstre, c'est bien celui qui est montré, qui se montre, si l'on s'attache à la racine latine, *monstrare*. Il est donc fait pour être vu. Si le monstre est celui qui sort de la norme par son comportement ou son apparence, alors le cirque est bien le lieu où l'on

¹ *Amaluna*, Cirque du Soleil, création en 2012. Spectacle vu à travers une captation en janvier 2021, grâce à une diffusion temporaire sur Arte TV.

présente ces monstres, sans que ce mot ne soit forcément pris dans un sens péjoratif. Car montrer ce qui est en dehors de la norme, c'est aussi une façon de montrer ce qu'est la norme. Le cirque, à travers le prisme du décalage à la norme, permet donc de questionner le regard du groupe sur l'individu, de questionner les normes et les acquis, de déplacer les points de vue. Parce que le corps est l'outil premier de ces artistes, le prisme du cirque permet aussi de voir les manières de présenter et d'appréhender les corps selon les époques et les valeurs. La monstruosité peut alors prendre la forme de résistance à l'esthétique qui domine l'art. La monstruosité comme transgression des règles devient une forme de rébellion aux valeurs dominantes. On se souvient par exemple de *L'Éloge du poil* de Jeanne Mordoj¹ (vu en octobre 2011) qui se présente comme une femme à barbe et qui déploie la sensualité d'une femme sans se défaire de ses poils. On pense également à l'artiste Barbette, trapéziste des années 1930 travesti en femme pour ses numéros, jouant sur une sensualité aussi féminine que masculine, comme le décrypte Thomas Cepitelli². On se souvient de Laura Murphy qui se présente nue durant presque tout son solo *Contra*³ (vu en février 2019), désérotisant et désacralisant l'usage du nu en scène, ou encore de Sandrine Juglair qui finit par se grimer tout le visage de noir de façon grotesque en essayant de se maquiller, dans son spectacle *Diktat*⁴ (vu aussi en février 2019). Le cirque est donc le lieu du hors norme, merveilleux ou monstrueux ; mais c'est ce hors norme qui permet justement de porter un regard sur les normes.

II. Archaïsme et fragilité

Ce regard sur les normes renvoie à des préoccupations intemporelles. En étant traité par le langage du corps, il reflète le caractère archaïque de ces questionnements des rapports humains. En effet, si l'on suit la pensée de Descartes, fondatrice pour les sociétés occidentales, l'esprit est au-dessus des sens. Les sens sont alors associés à une forme de primitivité. L'Homme intellectuel viendrait donc après l'Homme sensoriel dans l'Histoire. La parole est alors valorisée comme étant l'instrument du savant, puisque le savoir se transmet par les mots. Un art qui s'est développé sans paroles, c'est donc un art qui ne peut prétendre à

¹ *L'Éloge du poil*, compagnie Bal, 2007, <https://www.jeannemordoj.com/eloge-du-poil>.

² Thomas Cepitelli, « Barbette : un artiste de cirque au prisme des études de genre », in *Contours et détours de dramaturgies circassiennes*, op. cit., p. 239-256.

³ *Contra*, Laura Murphy, 2018, <https://www.lauramurphy.co.uk/contra>.

⁴ *Diktat*, Sandrine Juglair, 2017, <https://www.ay-roop.com/sandrine-juglair/>.

être savant, intellectuel. Le langage du corps développé au cirque s'appuie donc sur les sens bien plus que sur l'intellect, et peut être considéré comme un médiateur primitif pour s'adresser au public. Avec le cirque la prégnance des sens est essentielle. Les réactions et émotions provoquées ne sont efficaces que grâce à la kinesthésie, c'est-à-dire la relation de sensations entre le public et l'artiste. Le public reconnaît dans son corps des mouvements que l'artiste fait. D'où la relation empathique qui est mise en place : je reconnais le mouvement, je ne sais pas le faire, va-t-il/elle réussir alors à le faire ? Comment va-t-il/elle le faire ?

En utilisant les sens comme premiers vecteurs de langage, les artistes de cirque font donc appel à des référents archaïques, d'où l'idée que le cirque peut parler à tout le monde, sans critères d'âge, de classe sociale ou de culture. Le langage du corps transcende les codes sociaux. D'ailleurs la figure du clown reflète bien cette transcendance des codes, même lorsqu'il utilise la parole : le clown essaie de s'intégrer en imitant les codes, mais qui échoue. L'échec face à l'application de ces codes renvoie à une forme de naïveté antérieure aux carcans de la société, comme si le clown était un être primitif incapable d'appliquer les codes culturels. Les représentations primitivistes des peuples colonisés durant les XIX^e et XX^e siècles accentuent également cette image : placer le colon face à ses conquêtes, c'est mettre en valeur la civilisation conquérante, mais c'est aussi accentuer l'archaïsme qui lui fait face. Ajoutez à cela l'exotisme des animaux et l'image d'une vie sauvage (c'est-à-dire non civilisée aux yeux du public de l'époque) est bien présente sur scène. Si ces représentations ne sont plus d'actualité sur la piste contemporaine, on garde tout de même la trace de cette image d'un corps sauvage.

Cependant, aujourd'hui le sauvage est bien plus présenté dans une perspective de libération des cadres sociaux. Cette idée de liberté cependant n'est pas neuve au cirque : l'image du nomade et des caravanes de cirque contribuent à former l'idée d'un artiste libre de contraintes sociales. Le cirque, parce qu'il est un langage du corps, renvoie donc à image de liberté archaïque, alors même que ses disciplines imposent une rigueur et une maîtrise technique. La rupture du Nouveau cirque avec la performance comme priorité et la rencontre du cirque avec la danse ont donc amené à un atténuation de l'image de conquête et de modernité, remplacée par une image plus organique et archaïque du mouvement. Si aux siècles précédents c'était l'image de modernité qui était vendeuse, aujourd'hui et face à l'accélération des nouvelles technologies, il semblerait que ce soit sur le retour du corps primitif et affranchi de barrières sociales (et non plus techniques) que le cirque contemporain mise.

Or avec ce corps primitif, ce n'est plus le héros conquérant qui est présenté. Le cirque comme art du corps en déséquilibre permet aussi de mettre l'accent sur le déséquilibre comme fragilité acceptable. Ne plus être dans la démonstration technique de la prouesse (bien qu'elle soit toujours présente) permet de replacer l'humain au cœur de l'action, et non plus le surhumain. Le déséquilibre comme vacillation et comme épreuve quotidienne renvoie alors à la possibilité humaine de l'échec, et à notre rapport à l'échec. Dans la situation de l'Homme face au danger, on passe du schéma du héros qui surmonte l'épreuve au schéma de l'humain qui embrasse ses possibilités. La chute devient un mouvement à part entière, comme en témoigne le travail de recherche autour des « Tentatives d'approches d'un point de suspension¹ » de Yoann Bourgeois.

Éloge à la douceur, à la fragilité, à la condition humaine, ce nouveau rapport à la chute permet de traiter changer de point de vue sur l'usage des corps. En admettant la fragilité du vivant, le corps n'est plus traité comme un objet de conquête, mais plutôt comme un objet de redécouverte. Cette redécouverte permet notamment de déconstruire les images sociales attendues, notamment sur la question du genre : l'homme viril et la femme gracieuse tendent à disparaître, ou plutôt à se fondre pour effacer ces stéréotypes. Apologie de la condition humaine, le cirque reflète les idées de son temps : de l'Homme moderne et conquérant, nous sommes passés à l'humanité faillible et fragile. Les termes récurrents (dans les dossiers de production) de « vie », « émotion », « poésie », « intime » témoignent de cette nouvelle approche de la condition humaine. Peut-être est-ce l'apanage du cirque dit contemporain, que de parler de la vie ordinaire, de comment on en surmonte les étapes, avec panache, humour, difficulté, lenteur, résilience, etc. Peut-être est-ce là un courant dominant, que nous avons nommé plus haut « l'esthétique de la banalité », dans la constellation éclatée et contrastée du cirque contemporain.

Mais rappelons surtout que c'est parce que le cirque joue sur les contrastes, toujours dans un entre-deux, qu'il peut autant être le symbole d'une résistance que l'outil de communication des carcans d'une époque. Entre surhumanité et fragilité humaine, entre maîtrise et liberté, entre modernité et primitivité, entre esthétisme et monstruosité, l'acte de

¹ Nous avons pu voir les numéros 2 [*Table*], 3 [*Escalier*], 12 [*Chaises/table – déconstruction/reconstruction*] et 13 [*Eau*] pour la 3^e édition du Jour de la danse à Toulouse le 5 octobre 2019. Ces déclinaisons sont à découvrir sur le site : <https://www.ccn2.fr/yoann-bourgeois-rachid-ouramdane/yoann-bourgeois/tentatives-dapproches-dun-point-de-suspension/>.

création au cirque peut pencher d'un côté ou embrasser tous ses contrastes. C'est bien cette variété de contrastes qui rend difficile l'identification de courants au sein de cette nouvelle génération de cirque.

Conclusion

Cheminement et conclusions

L'idée de cette thèse était donc d'essayer de déterminer les courants artistiques qui fondent ce qu'on appelle le cirque contemporain, et de comprendre ce que l'utilisation d'un certain vocabulaire reflète de cette génération d'artistes de cirque. Le constat initial était qu'il y avait (dans les discours au moins) une dramaturgie propre au cirque. La question de départ était donc : la « dramaturgie du cirque » est-elle le caractère distinctif de cette nouvelle génération artistique ?

Nous nous sommes en premier lieu penchée sur la définition de la dramaturgie pour en comprendre la spécificité circassienne. Nous en venons à considérer qu'il n'y a pas de dramaturgie du cirque, c'est-à-dire propre au cirque, mais que le cirque a des moyens dramaturgiques qui lui sont propres. La dramaturgie étant une pratique de création, elle ne saurait être réduite à un art, pas même le théâtre. Cependant, chaque art développe ses moyens dramaturgiques spécifiques. De cette pensée a émergé une nouvelle question : quels sont les moyens spécifiques au cirque, que cet art ne partagerait pas avec d'autres arts de la scène ? Quelle est la particularité du cirque ? Comment le définir dans toute sa complexité et dans toute sa pluralité de pratiques ?

Ces questionnements ont résulté aussi de notre première étude, regroupant les feuilles de salle, les programmes et les dossiers artistiques. L'idée était de questionner la présence du terme dramaturgie dans les discours écrits, puisque nous l'avions beaucoup entendu dans des conversations informelles. En lisant le premier corpus des feuilles de salle et des programmes, nous comptions donc déceler l'omniprésence de ce terme. Or c'est plutôt par son absence que ce terme brillait. Outre cette absence, nous nous sommes rendu compte à la première lecture à quel point certains termes et thématiques revenaient fréquemment. L'étude statistique et sémantique de notre premier chapitre est donc partie de ces constats. Curieuse de savoir si les artistes utilisaient quand même le terme de « dramaturgie » dans leurs dossiers artistiques, et

si les discours changeaient selon les destinataires, nous avons donc appliqué l'étude statistique au corpus des dossiers artistiques. À ce stade, les questions étaient surtout : parle-t-on vraiment de dramaturgie dans les discours officiels ? Comment les artistes de cirque décrivent le cirque ? Quels sont les éléments de langage qui reviennent dans les différents textes étudiés ? Quelles sont les caractéristiques communes énoncées ?

La première partie de notre thèse a permis d'identifier des éléments de langage propres aux discours à destination des institutions, et la dramaturgie en fait partie. On a aussi pu constater que si certains mots sont récurrents dans les textes étudiés, leurs proportions varient selon le corpus. Chaque corpus met l'accent différemment sur des thématiques omniprésentes au cirque : la vie, le mouvement, le corps, le rire, le jeu. En plus de ces cinq termes récurrents, on relève également des thématiques, comme celle du risque (risque, équilibre, chute), celle que l'on a qualifiée de thématique de la douceur (regroupant les catégories poésie, langage, émotion, fragile, et intime) et celle de la tradition (collectif, cercle et virtuosité). À travers l'ensemble du relevé des termes les plus fréquents, on note à la fois une diversité des thématiques, et à la fois une cohérence dans l'ensemble des mots utilisés par ce corpus de spectacles. C'est pourquoi nous avons tenu à proposer l'expression d'« esthétique de la banalité » pour décrire le courant majoritaire repéré dans notre corpus. Cependant, nous n'oublions pas que l'extra-ordinaire fait partie du cirque, quelle que soit son esthétique, qu'il soit traité sous l'égide du merveilleux, du monstrueux ou à travers la question de la condition humaine.

On a aussi pu relever des éléments artistiques récurrents qui pourraient être des éléments propres aux spectacles de cirque : l'acrobatie (en tant que catégorie de pratiques circassiennes majoritaire), la musicalité et les croisements disciplinaires avec d'autres arts.

Cependant, les études de cette première partie, toutes révélatrices soient-elles des éléments de langage utilisés dans la sphère institutionnelle du cirque, ne nous permettaient pas de répondre à la question « qu'est-ce que le cirque ? », et de comprendre pourquoi le terme de dramaturgie suscite un tel engouement dans les discours informels. Nous nous sommes donc penchée sur un certain nombre de discours – entretiens et articles – produits par les artistes et par les chercheurs pour essayer de proposer une définition complète du cirque, à partir des points de vue de chacun et qui satisferait le plus grand nombre.

Le constat de ce corpus de discours est que les artistes de cirque s'aventurent plus facilement à décrire leur art et moins à parler de dramaturgie, et inversement pour les chercheurs sur le cirque. Le cirque donc, en tant qu'art du spectacle, est défini par ses artistes comme un art du mouvement, du corps en déséquilibre. Au regard de la multiplicité de ses techniques et de ses formes artistiques, il faut aussi constater que le cirque ne peut être défini plus rigoureusement, avec plus de limites. Au contraire, pour proposer une définition plus complète de cet art, il faut admettre que le cirque est composé d'une batterie de référents communs, ce que Philippe Goudard appelle des « invariants qui "font cirque"¹ », avec lesquels chacun compose pour créer une œuvre reconnaissable en tant qu'art du cirque.

De leur côté, les chercheurs sur le cirque s'intéressent plus frontalement à la question de la dramaturgie, cherchant à comprendre ce qu'elle signifie et implique pour le cirque contemporain. L'étude du corpus des « paroles d'artistes » a montré que les mots « écriture » et « dramaturgie » sont souvent confondus dans leur utilisation. La dramaturgie est comprise comme boîte à outils, pensée en action, ou encore méthodologie pour la création du spectacle. Cependant, les théoriciens marquent une distinction entre les deux mots : l'écriture serait le fil d'Ariane des signes physiques produits, et la dramaturgie l'interaction de tous ces signes. Ils constatent aussi combien les artistes, répondant aux attentes institutionnelles du renouveau du cirque, s'attachent à employer des mots qui justifieraient leur pratique artistique. Passer par les termes « auteur/autrice » et « écriture » permettrait de justifier l'image du cirque comme faisant partie de la culture légitime. Ainsi, on constate que l'importance de la dramaturgie et celle du statut d'auteur sont les signes d'un processus qui vise à légitimer une production artistique et à faire reconnaître le cirque au rang d'art pour la culture institutionnelle. Ces éléments de langage obligent les artistes à réfléchir autrement sur leurs productions artistiques, à avoir un discours préparé et à être originaux absolument, tout en ayant une identité reconnaissable dans leurs œuvres. Cette deuxième partie permettait donc de prendre de front la question de ce qu'est la dramaturgie pour les artistes de cirque : une pratique autant qu'un élément de langage.

Cependant, la question de ce qu'est le cirque contemporain en termes de pratiques restait en suspens. Nous nous sommes donc attelée en troisième partie à une catégorisation

¹ Philippe Goudard, « Notes pour une dramaturgie du cirque », *Contours et détours des dramaturgies circassiennes*, op.cit., p. 47.

des formes artistiques pour tenter de proposer une typologie de spectacles et faire émerger une particularité artistique du mouvement dit « contemporain ». Mais puisque nous avons pu aborder l'importance des institutions culturelles dans l'émergence du cirque contemporain et leur influence dans les discours des artistes, nous avons également examiné différents dispositifs institutionnels pour établir leur empreinte dans la création des œuvres de cirque.

On a pu constater que des institutions comme l'école supérieure du CNAC, CircusNext ou Artcena posent leurs empreintes sur les œuvres de cirque actuelles, tant à travers la formation des artistes qu'à travers les événements d'aide à la diffusion. Le format le plus repérable est celui des petites formes (1 à 3 interprètes) pensées pour une scène frontale, qui sont majoritaires dans les dispositifs d'aide à la diffusion de CircusNext et Artcena. On note également que les formats pluridisciplinaires sont particulièrement soutenus, notamment avec la présence de musique en scène dans le cas du dispositif CircusNext.

Mais outre ces considérations sur l'empreinte des institutions sur les pratiques artistiques de cirque, on a pu voir des échos entre les formes valorisées, et la réalité des formes artistiques du corpus sur lequel nous nous sommes appuyée. En effet, les petites formes sont majoritaires dans notre étude du corpus, tout comme les formes faites pour la salle et un dispositif frontal. En revanche, alors que le mélange des genres est fortement valorisé dans les dispositifs de diffusion que nous avons étudiés, on remarque que les créations dites de « cirque pur » sont majoritaires (68% des spectacles étudiés). Cette typologie nous permet donc d'identifier ce qu'est le cirque contemporain au regard des pratiques et non au regard des partis pris artistiques – bien que le choix d'un chapiteau par exemple contienne en soi un parti pris artistique. Cette typologie faite sans hiérarchie de valeurs artistiques dégage une image éclatée du cirque contemporain français, et on constate une forme de normalisation des pratiques face à une institutionnalisation du cirque. Le soutien institutionnel de différentes structures culturelles aide à la légitimation du cirque comme art, mais tend aussi à créer une normalisation de certaines formes, au détriment d'autres formes de créations. Et cette institutionnalisation du cirque incite à repenser la question de ce qu'est le cirque au regard de la sectorisation institutionnelle. La difficulté à établir une typologie de courants artistiques nous semble aussi être l'illustration même de la complexité que représente le cirque comme objet d'étude, comme art, comme secteur culturel, comme imaginaire ou comme pratique sportive. C'est pourquoi nous avons tenu à redéfinir le cirque sous toutes ses facettes, afin de rappeler les dimensions multiples du cirque. Nous nous sommes penchée sur

le point de vue des artistes durant cette thèse, mais il est important de garder en tête l'ensemble des possibles axes d'approche qu'offre le cirque en tant qu'objet culturel.

Enfin, après avoir tenté de répondre aux questions « pourquoi la dramaturgie ? » et « qu'est-ce que le cirque contemporain ? », nous avons aussi réalisé combien ces deux interrogations problématiques étaient aussi liées à celle de « que raconte le cirque ? ». Aussi, dans la quatrième partie, nous avons voulu répondre à cette question à travers une approche aussi théorique que poétique. D'une part pour marquer le potentiel théorique du cirque, alors qu'il est considéré comme un art mineur, divertissant bien plus qu'intellectuel. Et d'autre part pour insister sur le potentiel poétique et symbolique de cet art, fort de ses pratiques ancestrales et primitives.

Nous avons rapproché les théories artaudiennes du cirque dès notre première année de doctorat. L'idée que le cirque serait ce double du théâtre, auquel Artaud aspire, était tentante. Dans *Le Théâtre et son double*, Artaud décrit sa forme idéale de spectacle : organique, composé de signes au plateau sans être soumis au texte, aussi beau que terrible, cathartique et exultant. Une description qui pourrait tout à fait convenir au cirque. On a pu souligner les limites de l'idéal artaudien appliqué au cirque puisque celui-ci, profane par excellence, est loin de renouer avec la transcendance mystique à laquelle aspire Artaud. Toutefois, on apprécie dans ce parallèle que ce qui est considéré comme populaire, et donc de peu de valeur, soit pourtant la forme d'art considérée comme parfaite par certains théoriciens du XX^e siècle¹. Artaud reflète en effet l'engouement des artistes et penseurs de son siècle pour le cirque et marque que la légitimation de l'art se fait à travers le prisme du discours bien plus qu'à travers celui des formes.

Reprendre donc ici Artaud, Nietzsche ou Aristote permet de décentrer le discours officiel qui qualifie le cirque d'art à légitimer grâce à un discours intellectuel. En proposant des corrélations entre théories philosophiques et artistiques, et le cirque (sans distinction de courant artistique), on propose une lecture intellectuelle du cirque dans toutes ses formes. Ce n'est pas l'apanage du cirque contemporain que de produire un art intelligent ; c'est plutôt le fait d'en parler en des termes savants qui en fait sa particularité. À travers la pensée de Nietzsche, nous rappelons donc que le cirque peut être le lieu de la réunification entre les dimensions apollinienne et dionysiaque de l'art (continuant ainsi la pensée que le cirque peut

¹ Krizia Bonaudo, *Hybridations entre cirque et théâtre au début du XX^e siècle en France*, op. cit.

être un art total). À ce titre, on pourrait considérer que le cirque en tant que spectacle est pour notre temps ce qu'était la tragédie au temps de l'Antiquité, c'est-à-dire une représentation aussi esthétique et organisée que festive et porteuse de transe collective, populaire.

Et puisque la théorie théâtrale et la pensée occidentale ne sont pas indépendantes des penseurs de l'Antiquité, il nous a semblé important de penser comment le cirque fonctionne à l'aune des théories aristotéliennes. On se rend compte que la *mimesis* aristotélienne est non opérante au cirque, au sens où on l'entend au théâtre. Si la *mimesis* est représentation, et la performance est présentation, le cirque se situe entre les deux et les artistes usent des deux pour être en piste. C'est pourquoi repenser la *mimesis* à travers ces nouvelles formes de spectacles contribue à un bouleversement de la théorie théâtrale. On apprécie particulièrement la proposition de Karine Saroh¹, qui distingue la représentation par la *mimesis* (le tout est un corps organique indivisible) de la représentation par la poétique (le tout est un ensemble de choses composées). Par cette distinction, on admettra que le cirque, avec ses moyens de représentations qui lui sont propres, se compose plus fréquemment sous le régime esthétique de la poétique que de la *mimesis*.

Si on a pu faire ces rapprochements théoriques, c'est bien parce que le cirque, loin d'être pauvre en signes produits, présente des formes symboliques récurrentes fondamentales. On a pu voir l'importance de l'image du cercle et de la choralité, faisant donc régulièrement écho à la question du groupe. On a aussi pu détailler les symboles fréquents du jeu entre sensualité, désir et mort. Et enfin on a pu constater l'omniprésence du duo shakespearien tragique et comique, qui permet d'entretenir un équilibre entre sacré et profane sur la piste. Le cirque est donc composé de symboles primitifs essentiels, que l'on peut théoriser mais qui sont présents par principe. On s'amuse d'ailleurs de notre propre propension à expliciter et théoriser ce qui semble intuitif.

Pour finir de répondre à la question « qu'est-ce que le cirque ? », nous avons fait une lecture historique des représentations de l'acrobate au sein de la société européenne. Grâce aux traces archéologiques et au travail historiographique à notre disposition, nous avons donc pu retracer ce que le cirque représente de la société selon les époques en Europe occidentale. Nous précisons la géographie de cette lecture, puisque, comme nous avons pu le voir, les traces acrobatiques sont présentes dans toutes les civilisations. Durant l'Antiquité, l'acrobate tutoie et défie les dieux grâce à ses capacités extraordinaires. Il représente donc le lien avec

¹ Karine Saroh, « De la poétique à la dramaturgie, itinéraire de la création circassienne contemporaine », *op. cit.*

les cieux, avec le sacré. Au Moyen âge et à la Renaissance, l'acrobate est devenu profane, les spectacles n'ont plus leur place dans les rites sacrés. Désormais dans la rue, l'acrobate représente l'autre, la différence, et cristallise les tensions de la société face à l'étranger. La période moderne vit naître le cirque en tant qu'art et l'acrobate devient la figure entre modernité et marginalité. Modernité parce que cet art se développe en s'appuyant sur toutes les nouvelles inventions (la bicyclette, les déplacements en chemin de fer, etc.) et parce que l'acrobate représente le triomphe de l'Homme sur la nature. Mais l'acrobate garde cette image de la marginalité héritée des siècles de méfiance envers les peuples nomades. Enfin, pour notre période contemporaine, l'acrobate rompt avec l'image héroïque de la modernité, et renoue avec une image de l'humanité fragile, malgré les exploits physiques que permet le cirque. Art de la monstration, il offre donc un regard sur l'humain, sur ses faiblesses comme ses possibilités inattendues, sur sa monstruosité et sa générosité.

Nouvelles hypothèses et perspectives

Notre hypothèse au terme de ce travail doctoral est que le cirque contemporain français est définissable par les discours produits dans un rapport aux institutions culturelles, bien plus que par les formes produites. Il semble plus aisé à définir comme objet culturel plutôt que comme objet artistique. Pour tenter de le définir, on peut dire que le cirque contemporain est un cirque qui se joue majoritairement dans les salles de spectacle sur scène frontale, et qu'il s'agit d'un courant construit par sa relation aux institutions. Il est issu d'une génération d'artistes qui essaient de se détacher des clichés des formes classiques (le cirque n'est pas un art sérieux) tout en les intégrant en tant que caractéristiques intrinsèques du cirque (on pense au chapiteau et à la notion de prouesse par exemple). Et si l'on doit proposer une particularité artistique au cirque contemporain, il faut rappeler que l'on peut distinguer de nombreuses pratiques et courants.

On a pu défendre l'idée d'une esthétique de la banalité pour qualifier la majeure partie des spectacles de cirque contemporain que nous avons vu depuis 2017. Ce courant artistique s'attache à renouer le quotidien du public et l'extraordinaire du cirque en banalisant l'extraordinaire et en exaltant le quotidien. On repère aussi d'autres courants artistiques. On peut, par exemple, relever la présence d'un courant qui se caractérise par une unité

chorégraphique autour d'agrès nouveaux, et qu'on pourrait qualifier de « mouvement graphique ». On pense aux spectacles *Lieux dits* (La Migration¹), *Pulse* (Kiaï²), *Tipping point* (Ockham's Razor³), *Guerre* (Samuel Mathieu⁴), *3D* (HMG⁵), *Magnetic* (Jérôme Thomas⁶) et *Screws* (Not Standing⁷) pour illustrer ce mouvement artistique. On pourrait aussi parler d'un « courant plastique » pour ces spectacles qui travaillent la matière avant tout, de façon apollinienne ou dionysiaque (esthétique ou déconstructiviste). Pour ce « courant plastique », on pense aux spectacles *Work* (Claudio Stellato⁸), *Optraken* (Galactik Ensemble⁹), *Falaise* (Baro d'Evel Cirk¹⁰), *Gadoue* (Le Jardin des délices¹¹), *Sanctuaire sauvage* (Collectif Rafale¹²) ou encore *Racine(s)* (L'Attraction¹³). Les artistes concernés nous pardonneront sans doute si la classification proposée ne correspond pas à leurs désirs artistiques. Il s'agit bien ici de proposer une perspective de spectateur dans la compréhension du mouvement artistique du cirque contemporain. Nous sommes curieuse, au terme de ce travail, de le soumettre aux principaux concernés (les artistes de cirque) pour évaluer la pertinence de nos hypothèses à leurs yeux.

Autre question qui émerge au terme de cette réflexion : l'esthétique de la banalité, que nous avons soulevée dans ce corpus de spectacles de cirque, est-elle propre à cet art et à sa dynamique de légitimation, ou est-elle l'apanage de la scène actuelle, tous arts confondus ? Cette pensée, suggérée par des artistes lors de nos dernières discussions en festivals durant l'été 2021, soulève de nombreuses questions. Si cette seconde hypothèse (l'esthétique de la banalité est majoritaire sur la scène actuelle) se révélait vraie, que faudrait-il alors en déduire de la place du cirque contemporain dans le paysage culturel français ? Serait-ce le signe de son insertion culturelle, ou de son lissage institutionnel ? Serait-ce la preuve que le cirque est profondément un art de l'actualité ou serait-ce plutôt la preuve de la limitation des thématiques abordées pour une meilleure intégration commerciale ? Cette nouvelle hypothèse

¹ *Lieux dits*, compagnie La Migration, 2019, <http://lamigration.fr/lieux-dits>.

² *Pulse*, compagnie Kiaï, 2020, <https://www.kiai.fr/spectacles/pulse/>.

³ *Tipping point*, Ockham's Razor company, 2015, <https://www.ockhamsrazor.co.uk/tipping-point>.

⁴ *Guerre*, compagnie Samuel Mathieu, 2017, *op. cit.*

⁵ *3D*, compagnie HMG, 2017, <https://www.full-full.fr/3d>.

⁶ *Magnetic*, compagnie ARMO, 2018, *op. cit.*

⁷ *Screws*, Not Standing company 2019, <https://notstanding.com/screws>.

⁸ *Work*, compagnie Claudio Stellato, 2020, <https://www.work-claudiostellato.com/>.

⁹ *Optraken*, Galactik Ensemble, 2017, <https://www.galactikensemble.com/diluvio>.

¹⁰ *Falaise*, Baro d'Evel Cirk, 2019, <https://barodevel.com/falaise/>.

¹¹ *Gadoue*, compagnie Le Jardin des délices, 2018, <https://www.full-full.fr/gadoue>.

¹² *Sanctuaire sauvage*, Collectif Rafale, 2019, <https://www.collectifrafale.com/>.

¹³ *Racine(s)*, L'Attraction compagnie, 2019, <http://www.lattractioncompagnie.fr/index.php/cirque-poetique/racines-salle>.

mériterait donc une nouvelle thèse tant le sujet est vaste. Laissons-la donc aux prochains qui auront le loisir et le temps de faire une étude trans-artistique.

Ces questions nous ramènent à la problématique de la légitimation du cirque auprès des institutions culturelles. On a pu constater que parler du cirque en des termes intellectuels permet de le légitimer. Il nous semble que c'est tout l'enjeu du cirque contemporain : l'utilisation de termes techniques et intellectuels d'arts du spectacle déjà reconnus (théâtre, danse, etc.) participe à l'élan de légitimation du cirque contemporain au sein de la culture légitime. D'où l'importance du terme de « dramaturgie », qui apparaît surtout dans les discours à destination des professionnels du spectacle et dans les discours des chercheurs. Or plutôt que de répondre à la question « qu'est-ce que la dramaturgie du cirque ? », qui nous apparaît inefficace pour la réflexion puisque la dramaturgie n'est pas propre à un seul art, il nous semble important de répondre à la question « à quoi sert la dramaturgie pour le cirque ? ».

Dans la pratique, et donc pour les artistes, on pourrait dire que la dramaturgie permet de mettre un mot sur un processus de mise en signes. Aussi, la dramaturgie offrirait un moyen de traduction de la complexité symbolique qu'engendrent les arts du cirque. Dans les discours, il s'agit bien d'intellectualiser cette pratique et la réception des spectacles de cirque. Le terme théorique, complexe et savant, viendrait signifier et légitimer le potentiel intellectuel du cirque auprès de et par les institutions. La notion de dramaturgie serait donc révélatrice de la dynamique de cette génération d'artistes, bien plus que du courant artistique en lui-même.

Enfin, pour conclure, on utiliserait plus volontiers l'expression de « dramaturgies au cirque », au pluriel pour insister sur les possibilités infinies de la pratique pour chaque artiste. Et pour répondre à l'expression initiale « dramaturgie du cirque », on aimerait plutôt parler d'une poétique du cirque, centrée sur l'humain et ses possibilités d'être, pour marquer la spécificité du cirque et de ce que cet art reflète du monde. On choisit ce mot « poétique », inspirée par la distinction proposée par Karine Saroh entre *mimesis* et poétique. Elle rappelle que la poétique pour Aristote, c'est l'ensemble formé par une composition d'éléments distincts. Une notion qui nous semble rejoindre la composition du cirque, fait de nombreuses disciplines autonomes. Selon le TLFi, la « poétique » est un « ensemble de principes qui font

la poésie d'une œuvre, d'un genre, d'une philosophie¹ », et la « poésie » est l'œuvre, « dans le domaine de l'art, autre que littérature, où s'impose l'idée essentielle de création² ». Aussi parler de poétique du cirque, c'est bien parler de l'ensemble des moyens et éléments de création qui fondent les principes de cet art, eu égard aux courants artistiques. Une poétique du cirque et des dramaturgies au cirque donc, pour rappeler l'unité composite de cet art et son non-conformisme par la pluralité.

¹ Définition de « poétique », TLFi, <https://www.cnrtl.fr/definition/poetique>.

² Définition de « poésie », TLFi, <https://www.cnrtl.fr/definition/poesie>.

Annexes

Annexe 1 : Liste des spectacles de cirque contemporains vus.....	379
Annexe 2 : Etude terminologique sur les spectacles.....	384
1) Données utilisées pour l'enquête sur les discours des artistes sur leurs spectacles.....	384
a. Dossiers artistiques de spectacles.....	384
b. Programmes de festivals ou de saison.....	384
c. Feuilles de salle de spectacles.....	386
2) Tableaux d'analyse des feuilles de salle et des programmes.....	387
3) Tableaux d'analyse des dossiers artistiques.....	389
Annexe 3 : Discours sur le cirque.....	393
1) Les écrits :	393
a. Témoignages et écrits d'artistes	393
b. Écrits de chercheurs sur les questions autour de la dramaturgie au cirque.....	397
2) Les entretiens :	398
a. Jérôme Thomas.....	398
b. Raphaëlle Boitel	407
c. Guillaume Clayssen.....	416
d. Airelle Caen.....	419
e. Samuel Mathieu.....	425
f. Philippe Vande Weghe.....	430
Annexe 4 : Etude sur les spectacles de sortie de l'école du CNAC.....	434
1) Les données d'analyse.....	434
2) Les tableaux d'analyse.....	435
Annexe 5 : Etude des lauréats CircusNext.....	439
1) Liste des Lauréats CircusNext	439
2) Graphiques de l'étude des lauréats CircusNext.....	440
Annexe 6 : Etude des présentations de projets organisés par Artcena.....	442
1) Les données.....	442
2) Différences de présentation des livrets Artcena entre Octobre 2017, Mars et Octobre 2019.	442
Annexe 7 : Etude des typologies de spectacles vus depuis 2017.....	446

Annexe 1 : Liste des spectacles de cirque contemporains vus

2007

La piste là – Cirque Aïtal

Tout est perdu sauf le bonheur – CNAC

18^e promotion

2008

Junga – Les étoiles du cirque de Pékin

Volchok – Cirque Trottola

Thomas parle d'amour – Attention Fragile

On the Edge – Cridacompany

Petites mythologies populaires – Cirque désaccordé

2010

Nord/Sud – Burencirque

Le Cercle – Tr'espace

M² – EaEo

2011

Le grand C – XY

Tube – Mauvais esprit

L'éloge du poil – compagnie Bal

L'orage et le cerf-volant – Hors pistes

Alegria – Cirque du Soleil

Anatomie d'un clown – Philippe Goudard

2012

L'atelier du peintre – Cirque Plume

Le sort du dedans – Baro d'Evel Cirk

2013

Un autre nom pour ça – Théâtre Tattoo

Tout est bien – Pré-O-Coupé

Pour le meilleur et pour le pire – Cirque

Aïtal

Morsures – Rasposo

Matamore – Cirque Trottola

Azimut – compagnie 111

2014

Plexus – compagnie 111

Ce corps qui parle – Yves Marc

2015

Murmures des murs – Victoria Thierrée-Chaplin

Sans Objet – compagnie 111

Il n'est pas encore minuit – XY

2016

28^e Edition du festival mondial du Cirque de Demain

8 years, 5 months, 4 weeks, 2 days – Bert & Fred

Dois – Luis & Pedro Sartori Do Vale

Correia Agwa – Mourad Merzouki

Métamorph'O – Barolo Solo

2017

Avec vue sur la piste – CNAC 27^e promotion

Somos – El Nucleo

Bobines – L'Attraction Céleste

Le Cirque démocratique de la Belgique – Pol et Freddy

Léger Démêlé – Collectif à Sens Unique

Parasites – Galapiat Cirque
Lignes ouvertes – Basinga
Les Sublimes – CNAC 30^e promotion
Rare Birds – Un Loup pour l’homme
Tipping Point – Ockham’s Razor
Guerre – Samuel Mathieu
Foi(s) 3 – Collectif AOC
Talk Show – Gaël Santisteva
3D – H.M.G.
Lenga – le GdRA
5^{èmes} Hurlants – L’Oubliée
Cabaret – Cridacompany
Flown – Pirates of Carabina
Programme – Groupe Merci
Mémoire(s) – Le Poivre Rose
Knot – Nikki&JD
Klaxon – Akoreacro

2018

30^e Édition du Festival mondial du Cirque
 de Demain
Jeunesse – Les Attentifs
Optraken – Galactik Ensemble
Humanoptère – La Main de l’Homme
Le Paradoxe de Georges – L’Absenté
Santa Madera – Juan Ignacio Tula &
 Stefan Kinsman, MPTA
Fenêtres – MPTA
Au Galop – Stéphanie Chêne
Circus Remix – Le Troisième cirque
Capuche – Victoria Belen
Espaece – compagnie 111
Magnetic – Jérôme Thomas

Stabat Mater – David Bobée, Ensemble
 des Nouveaux Caractères
Chute ! – Porte 27
Atelier29 – CNAC 29^e promotion
Haute Heure – Barolo Solo
À corps perdus – Bivouac
Corps de bois – Daraomaï
Oze – Cirque Ozigno
En attendant la suite – La Main S’Affaire
Dans ton cœur – Akoreacro et Pierre
 Guillois
Sous la toile de Jheronimus – Les
 Colporteurs
Tarkiz – Le Treizième Quai
ExCentriques – Les Acrostiches
Bankal – Puéril Péril
Halka – Groupe Acrobatique de Tanger
L’Ironie d’un Saut – Sid compagnie
Entre Nous – Entre Nous
Jungle Five – Five Foot Fingers
Campana – Cirque Trottola
Pépé – Docteur Troll
Damoclès – Cirque Inextrémiste
Mira T – Circ Panic
Udul – Los Galindos
Petra – La Folle Allure
Ça ne sera pas long – Girouette
Phasmes – Libertivore
Gravir – Les Quat’fers en l’air
Dystonie – Defracto
Extension – Cirque Inextremiste
Bêtes de Foire – Bêtes de Foire, Petit
 Théâtre de Gestes

Bestias – Baro D'Evel Cirk
Là – Cirque Rouages
Rouge Nord – Cirque Pardi !
Les Deux du Stade – Bicepsuelle
DRU – La June
Strach, a fear song – Théâtre d'un jour
78 Tours – La Meute
Mon nom est Hor – PSIRC
Midnight sun – Octobre
Envà – Amer i Africa
Babel, Glöm – Kaaos Kaamos
BRUT – Marta Torrents
Zooo – CNAC 31^e promotion
Saison de cirque – Cirque Aïtal
Red Haired Men – Not Standing
Méteore – Aléas
Projet.PDF – Collectif des Portés de Femmes
Me, mother – Culture en mouvement
L'Ouest loin – Olivier Debelhoir
Des gens qui dansent – Naïf Production
Deixe me – Subliminati Corporation
Le gros sabotage – La Mondiale générale
Hurt me tender – CirkVOST
La Chute des Anges – L'Oubliée
L'Absolu – Les Choses de rien
Tôle Story – Compagnie d'Elles
Instante – 7Bis
Ouïe – Ludor Citrik et Le Pollu

2019

Fractales – Libertivore
L'Envol – Théâtre du Centaure
Open Cage – Hors Surface

Lexicon – No Fit State Circus
Hold on – Fheel Concept
Lazare Merveilleux – Blizzard Concept
Ile O – Barolo Solo
Instable – Nicolas Fraiseau, Les Hommes penchés
Diktat – Sandrine Juglair
Ceci est la couleur de mes rêves – Rouge Éléas
Contra – Laura Murphy
Famille choisie – Carré Curieux
Pakman – Post Uit Hessdalen
La Chose – Le Jardin des délices
La Fin demain – Zirkus Morsa
Culbutto – Mauvais Coton
Ombres d'elles – Mauvais Coton
Monstro – Collectif sous le manteau
La DévORée – Rasposo
Accroche-toi si tu peux – Les Invendus
Les Aventures de Yann et Yann – Cirque Inextremiste et Yann Frisch
Le Quindem – Cirque Ozigno
C.R.A.S.H. – Anomalie &...
L'homme canon – L'Association des clous
La Vrille du chat – Back Pocket
Vanité(s) – Pauline Dau
[XSaisons] – Audrey Decaillon
Fatras – ESAC-TO
Souffle – l'Éolienne
Lance moi en l'air – l'Éolienne
Ring – Kiaï
Ūman – Anthony Weiss
Emisfero – Magdaclan

Exodus – Théâtre d'un jour

My Land – Recirquel

Speakeasy – The Rat Pack

Fugue(s) – Yoann Bourgeois

Pour hêtre – Iéto

Falaise – Baro d'Evel Cirk

Entre – Les Singuliers

Des bords de soi – L'IMRGée

Résiste – Les filles du renard pâle

Möbius – XY

i-Solo – Jérôme Thomas

Circus I love you – Circus I love you

Human (Articulations II) – CNAC 32^e
promotion

Screws – Not Standing

Appuie-toi sur moi – Cirquons Flex

Clinamen Show – Groupe Bekkrell

Sanctuaire Sauvage – Collectif Rafale

Sic Transit – MagdaClan

Ah, come bello l'uomo – Zenhir

Futuro Antico – Martin Palisse

Racine(s) – L'Attraction

Nawak – El Nucleo / Bêstia

Le bruit des loups – Étienne Saglio

2020

Rubix Cube – Balbal Company

Cabaret 2000 – Cirque des petites natures

Les Dodos – Le P'tit Cirk

AmalGameS – Singulière

M.A.I.S.O.N. – SCOM

De la colle pour vos âmes – ESAC-TO

2021

Corps sans organe – Collectif Sismique

SoliloqueS – Singulière

Cabaret en soutien à l'association SOS

Méditerranée – Sacorde

En attendant le grand soir – Le Doux
supplice

Gadoué – Le Jardin des délices

Work – Claudio Stellato

Lieux-dits – La Migration

Pulse – Kiaï

Pandax – Cirque la Compagnie

Cirque et pique (O'puce 1 & 2) – Mister
Alambic

Le Cabarêve des établissements Felix

Tampon – Les Nouveaux Nez & cie

Oraison – Rasposo

La Nuit du cerf – Cirque Le Roux

Hauts plateaux – MPTA

Rapprochons-nous – La Mondiale générale
080 – H.M.G.

A simple space – Gravity & Other Myths

Lento y violento – Calentina Vortese

Bleu tenace – Rhizome

No rest for the lady dragon – L'Indécence

La Bande à Tyrex – La Bande à Tyrex

MEMM, au Mauvais Endroit au Mauvais

Moment – A. Barraud et R. de Pressigny

Esquive – Gaëtan Levêque

Vrai – Sacékripa



Illustration 2. Carte des villes et festivals parcourus durant la thèse, entre 2017 et 2020 en France.

Annexe 2 : Étude terminologique sur les spectacles

1) Données utilisées pour l'enquête sur les discours des artistes sur leurs spectacles

a. Dossiers artistiques de spectacles

129 dossiers des 154 spectacles vus depuis 2017 et cités ci-contre ont été utilisés pour cette étude. Dans un souci d'anonymat et d'efficacité, nous garderons sous silence les noms des compagnies ayant volontairement (en répondant à mes mails) ou passivement (en laissant en ligne leur dossier de spectacle) participé à cette enquête. Cela étant, nous les remercions chaleureusement de leur participation, aussi réactive qu'encourageante.

b. Programmes de festivals ou de saison

133 textes programmatiques relevés, lus et étudiés dans les plaquettes des festivals :

- Circa (2017, 2018 et 2019)
- Spring (2018)
- Vivacité (2018)
- Alba la romaine (2018)
- Chalon dans la rue (2018)
- Arto (2018)
- Temps de Cirque dans l'Aude (2018)
- Biennale Internationale des Arts du Cirque (BIAC) (2019)
- Pisteurs d'étoiles (2019)
- InCircus (2019)
- Occitanie Fait Son Cirque En Avignon (OFSCEA) (2019)

Ainsi que dans la plaquette des saisons 2018-2019 et 2019-2020 de la Grainerie, et 2018 (1^{re} partie) du Palc ; et enfin (concernent chacun un spectacle) dans les plaquettes du Jour de la Danse (2019), du Théâtre de la Cité (2019-2020), et des Rencontres Ville et Handicap (Toulouse, 2019).

c. Feuilles de salle de spectacles

107 feuilles de salles ont été relevées durant les festivals CIRCA (83), SPRING (7), Occitanie Fait Son Cirque En Avignon (5), Biennale Internationale des Arts du Cirque (3), ainsi qu'à diverses occasions (9) : Théâtre de la Cité (2), Théâtre Sorano, Centre d'Initiative Artistiques du Mirail, Villeneuve en scène, Théâtre du chêne noir (Festival d'Avignon), Arcas (Festival d'Avignon), Palais des glaces, Grainerie.

Dans ton cœur

Akoreacro / Pierre Guillois

Création 2018

Rencontre avec les artistes
LUN 22 OCT / 18h / CIRCA



VEN 19 OCT / 14h (Scolaire)	MER 24 OCT / 20h30
SAM 20 OCT / 20h30	VEN 26 OCT / 14h30
DIM 21 OCT / 18h30	Chapiteau Endoumingue
LUN 22 OCT / 14h30	11h15 - dès 5 ans

A propos du spectacle

Avec *Dans ton cœur*, la famille s'agrandit et ouvre ses bras au talentueux metteur en scène Pierre Guillois, auteur et interprète de l'irrésistible mélo burlesque *Bigre*. Ce maître-à-dérision invente à cette occasion un langage commun entre les disciplines. Les artistes d'Akoreacro entrelacent les gestes familiers aux pirouettes les plus incroyables et subliment les petits riens en prouesses de plus en plus dingues. L'électroménager s'en mêle, les frigos balancent, les machines à laver s'illuminent, les fours à micro-ondes retentissent tandis que les corps s'envolent avec grâce au milieu de ce charivari acrobatique et musical. Un inventaire loufoque et tendre de nos petits travers !

Note d'intention / Pierre Guillois

Quel metteur en scène ne rêve pas de cirque ? Nous y cherchons les restes d'un art populaire que nous avons oublié sur nos scènes dorées. Nous rêvons du circulaire comme de l'arène antique, de la fête mêlée d'un parfum de kermesse joyeuse que le chapiteau évoque instantanément.

Nous tenterons de rendre le cirque plus érotique, en ne dévoilant que certaines parties des acrobaties et qu'apparaissent comme par magie quelques jambes perdues, quelques corps balancés. Nous flanquerons de lourds objets sur la tête de nos mastards, qui seront condamnés à vaciller sur la piste comme des forçats. Lors des voltiges, nous tordrons les corps encore davantage et tels des poupées malmenées, ils passeront de main en main, sous les cris ahuris de la foule... La parade sera métaphysique, mettant en

jeu ces corps étonnants, l'absurdité de ces prouesses inouïes, la grimace fantastique de leurs muscles, dans l'espoir de faire jaillir un enchantement perdu.

Régie Générale / Chef Monteur: Idéal Buschhoff.
Création lumière / Régie lumière : Manu Jarousse.
Création sonore / régie son: Pierre Maheu.
Intendante / Adjointes régie / Costumière : Nino, Cécile Roig, Véronica Tserabun, Céline Gloux.
Production / diffusion: Jean-François Pyka.
Administration générale: Nathalie Métais.
Production: Association AKOREACRO.

AKOREACRO / Pierre Guillois
Écriture et mise en scène: Pierre Guillois
 Avec **Claire Aldaya** Voltigeuse / **Romain Vigier** Acrobate, porteur **Maxime Solé** Acrobate, trapèze Washington ; **Basile Narcy** Acrobate, porteur, jongleur ; **Maxime La Sala** Porteur cadre ; **Antonio Segura Lizan** Voltigeur ; **Craig Dagostino** porteur, acrobate ; **Joan Ramon Graell Gabriel** porteur, acrobate ; **Vladimir Tserabun** Contrebasse, violoncelle, basse ; **Eric Delbouis** Batterie, percussions ; **Nicolas Bachet** saxophone, acrobate ; **Johann Chauveau** clavier, flûte.
Soutien aux techniques de cirque : Fabrice Berthet & Yuri Sakalov.
Regard chorégraphique: Roberto Olivan.
Oreilles extérieures: Bertrand Landhauser.
Costumes: Elsa Bourdin assistée de Juliette Girard et Adélie Antonin.
Scénographie circassienne : Jani Nuutinen / Circo Aereo.
Construction : Les Ateliers de construction, Maison de la Culture de Bourges.

Co-production : Le Volcan, Scène nationale - Le Havre ; Maison de la Culture de Bourges ; CIRCA, Pôle national des arts du cirque - Auch ; AGORA PNC Boulazac Aquitaine ; Equinoxe, Scène nationale de Châteaurox ; EPCC Parc de la Villette/Paris ; Fonds de Dotation du Quartz, Brest ; CREAC Cité - Cirque de Bègles ; Théâtre Firmin Gémier, La Piscine, Pôle National Cirque d'Île-de-France.
Accueil en résidence : Circa, Pôle national des arts du cirque, Auch, Gers, Midi-Pyrénées ; AGORA PNC Boulazac Aquitaine ; Cheptel Aleikoum à St AGIL ; Le Volcan, Scène nationale Le Havre ; Maison de la Culture de Bourges ; Le Cirque - Pôle national cirque de Nexon.
Soutiens financiers: La Compagnie AKOREACRO est conventionnée par le Ministère de la Culture et de la Communication (DRAC Centre - Val de Loire) ainsi que par la Région Centre - Val de Loire. Akoreacro reçoit le soutien de la DGCA (aide à la création) et de la Région Centre Val de Loire (création et investissement), de l'ADAMI et de la SPEDIDAM (aides à la création)

VOTEZ

Avec le Budget Participatif Gersois le Conseil départemental du Gers propose aux citoyens une véritable innovation démocratique en leur donnant la parole. En soutenant s'appuyer sur leur expertise et leur créativité, c'est un million d'euros qui permettra de financer les projets proposés et choisis par les Gersois.

CIRCA propose deux projets

- N° 104 :** Du matériel pour les écoles de cirque du Gers
- N° 128 :** Changement des gradins du Dôme

Alors, votez pour ces projets sur le site www.budgetparticipatif.gers.fr



www.circa.auch.fr - 05 62 61 65 00
 Vivez le Festival sur Facebook et Instagram : @circa.auch / #circa_auch

Licences n°1-1867380 / 1067884 / 2187385 / 3-1867386 M. Faulstich - CIRC

Illustration 4. Feuille de salle du spectacle Dans ton cœur, Akoreacro, Festival Circa, 2018.

2) Tableaux des feuilles de salle et des programmes

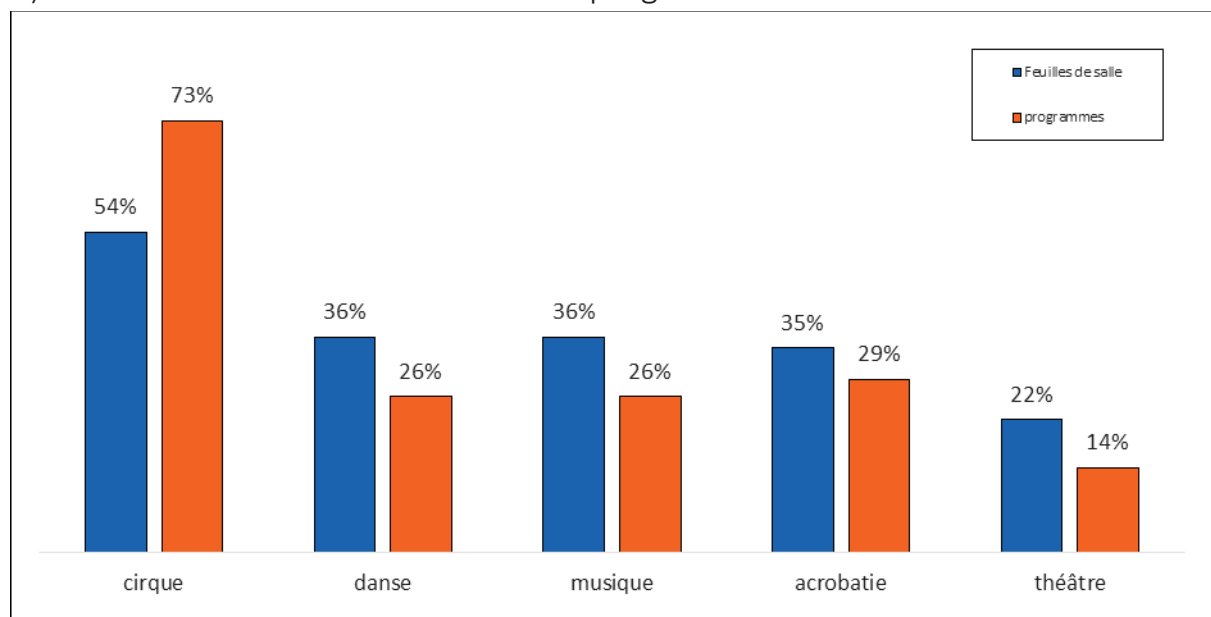


Tableau 1. Pourcentages de feuilles de salle et de programmes citant les termes de domaines disciplinaires des arts du spectacle.

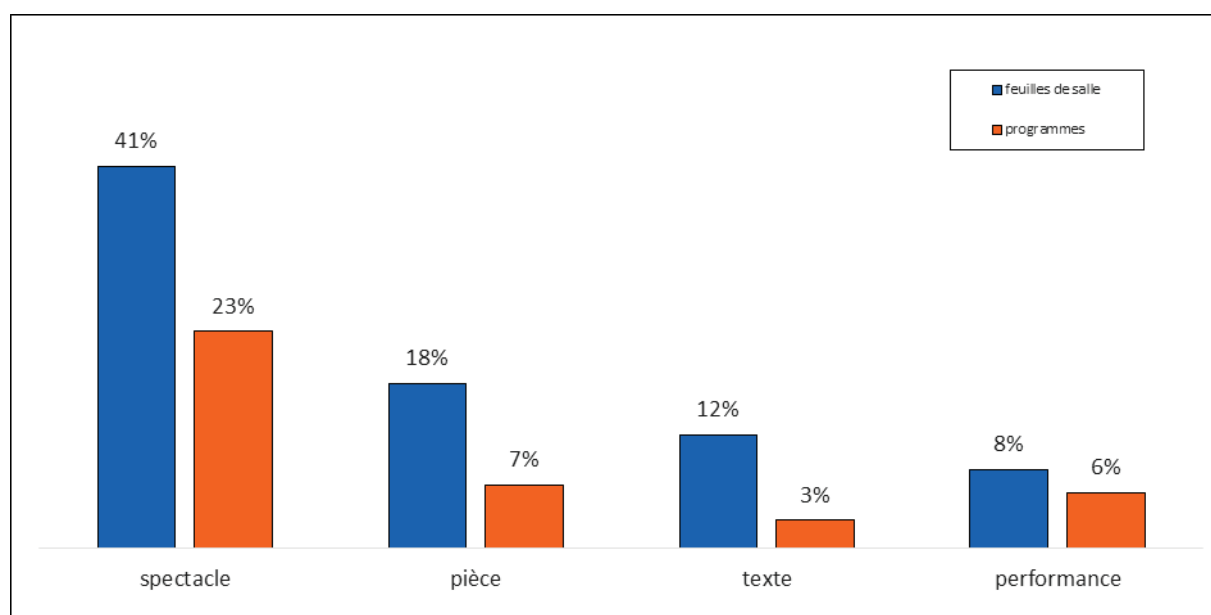


Tableau 2. Pourcentages de feuilles de salle et de programmes citant des termes décrivant le format de l'œuvre.

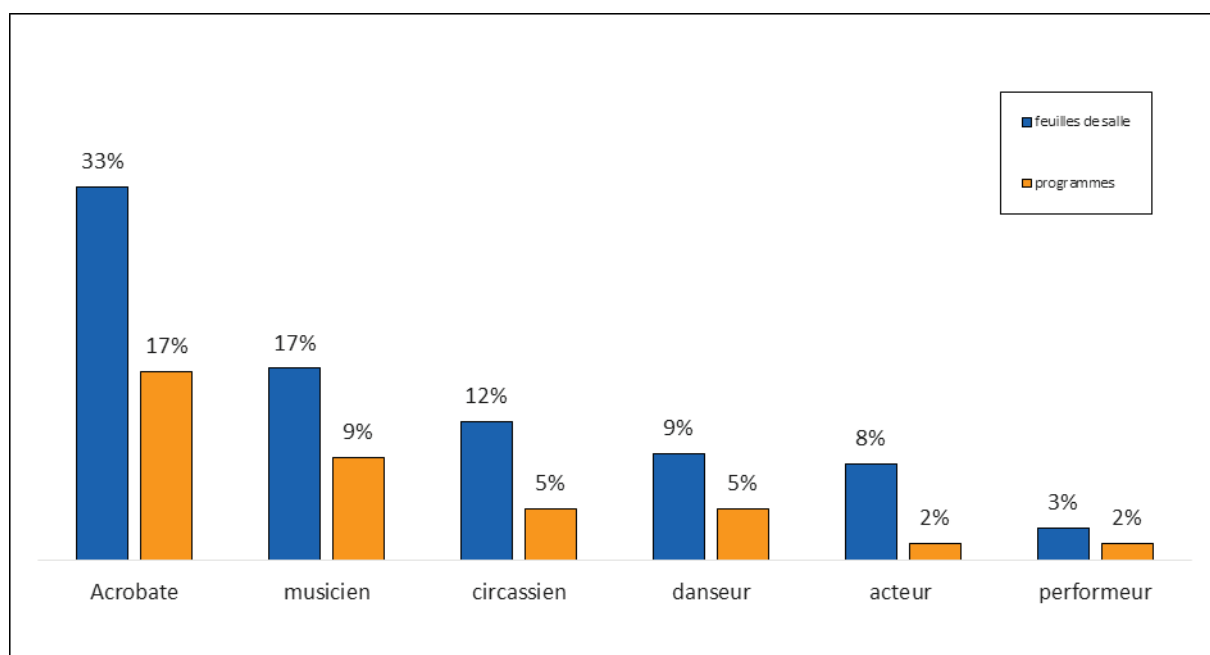


Tableau 3. Pourcentages de feuilles de salle et de programmes citant les compétences des artistes au plateau.

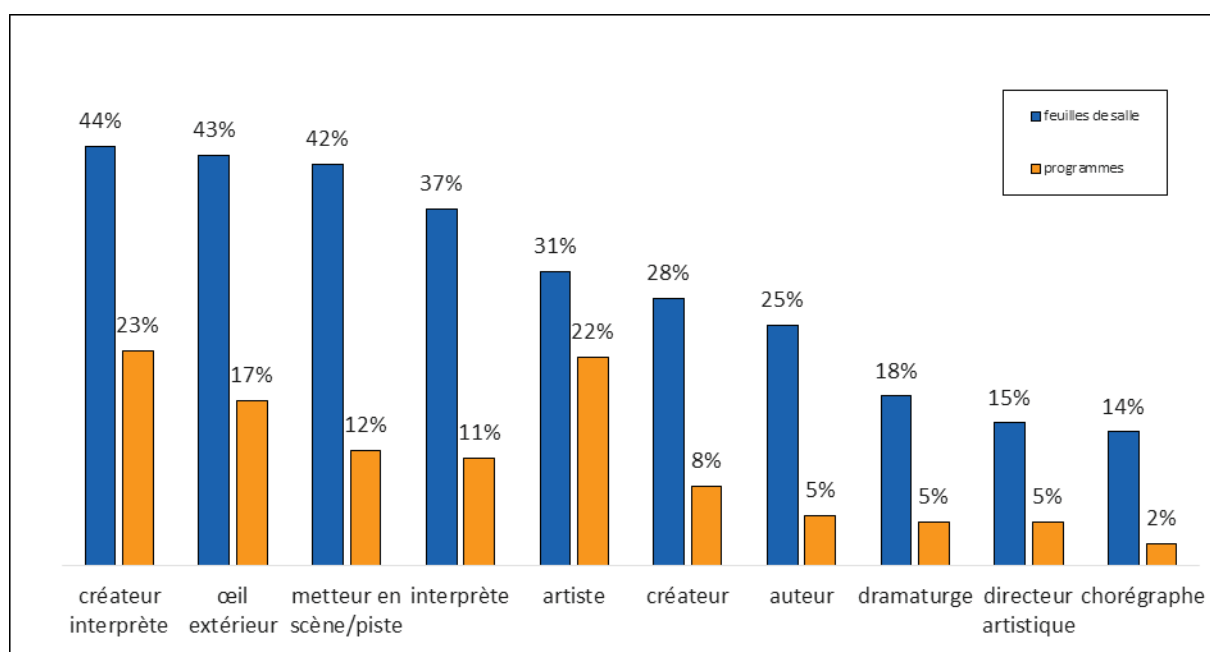


Tableau 4. Pourcentages de feuilles de salle et de programmes citant les fonctions des artistes au sein de la création.

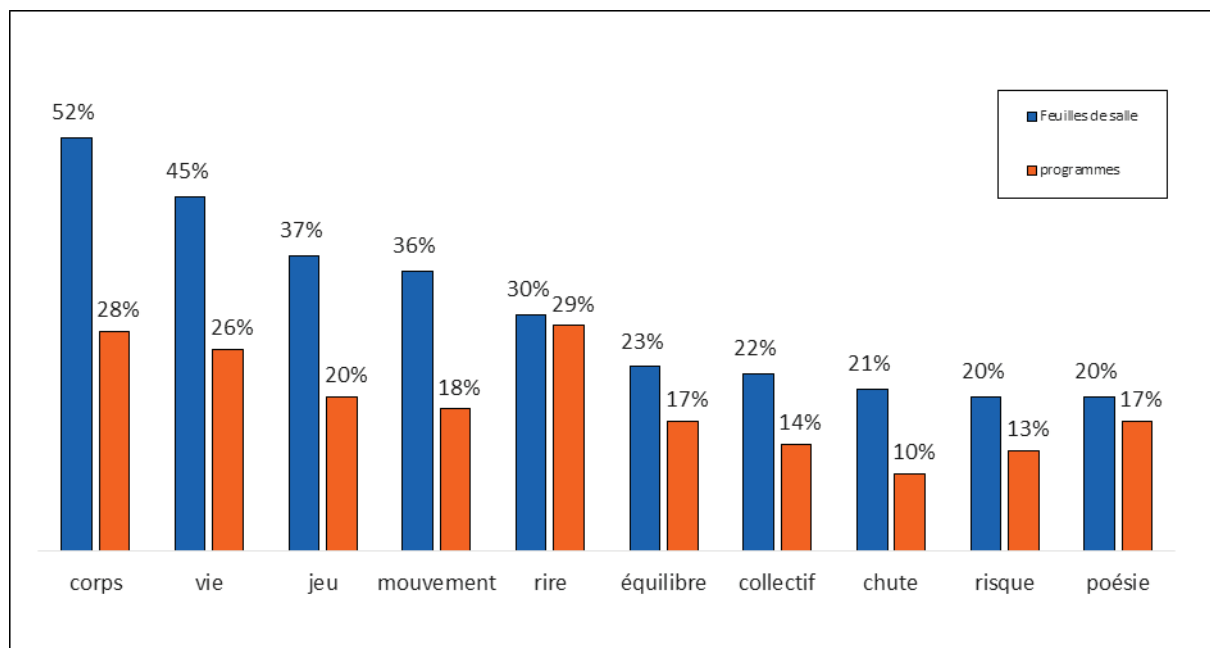


Tableau 5. Pourcentages de feuilles de salle et de programmes citant des thèmes récurrents majeurs (dans plus de 20% des feuilles de salle et plus de 10% des programmes).

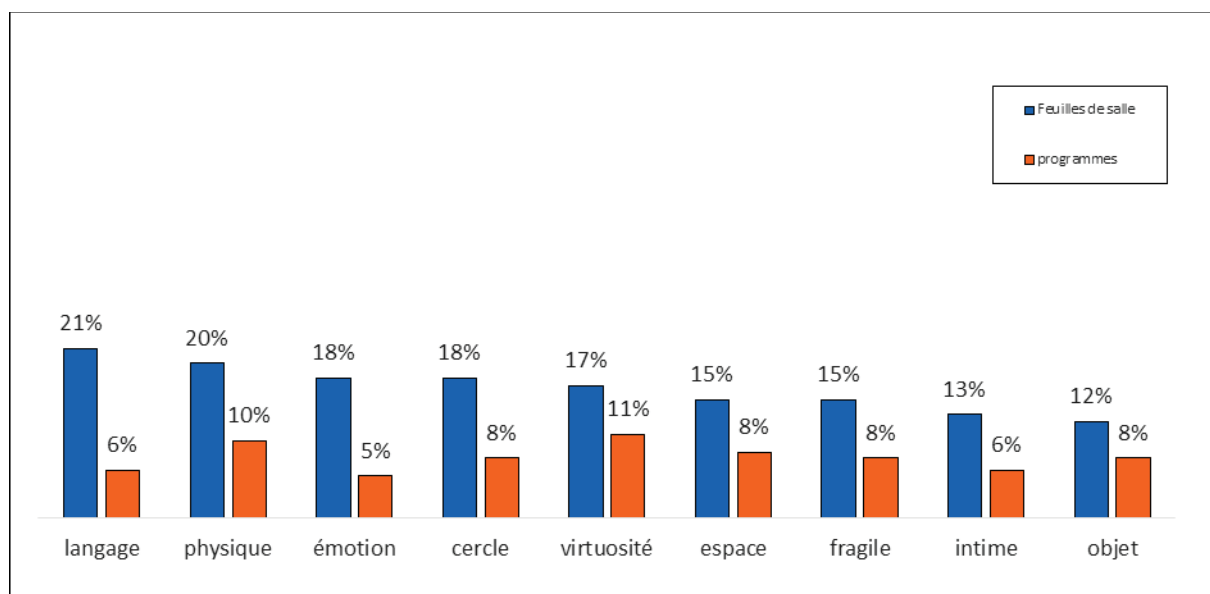


Tableau 6. Pourcentages de feuilles de salle et de programmes citant des thèmes récurrents mineurs (dans 10% à 20% des feuilles de salle, et dans 5% à 10% des programmes).

3) Tableaux d'analyse des dossiers artistiques

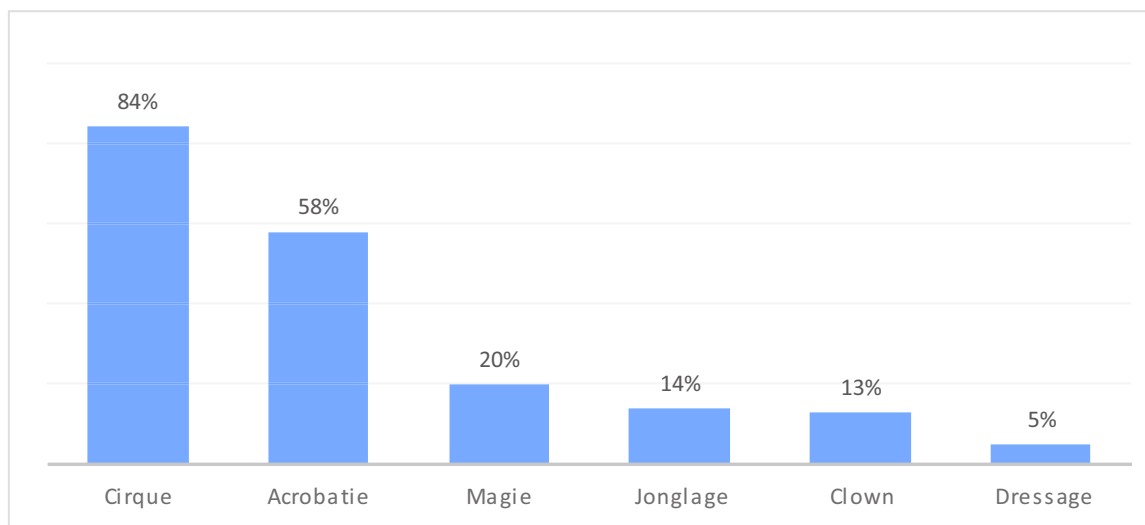


Tableau 7. Pourcentages de dossiers citant les termes de domaines disciplinaires des arts du cirque.

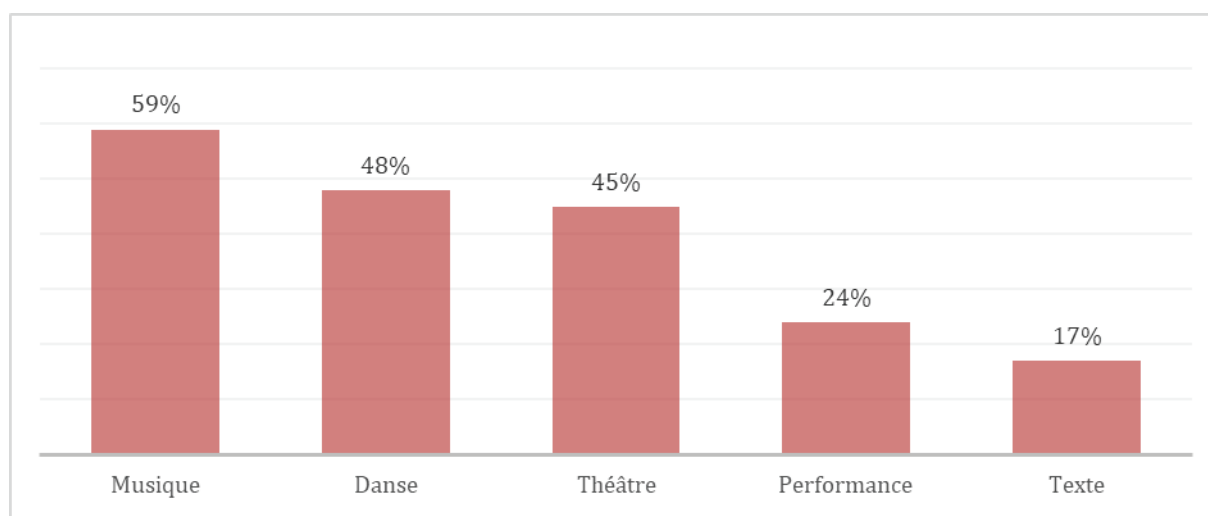


Tableau 8. Pourcentages de dossiers citant les termes des domaines des arts du spectacle (hors disciplines du cirque).

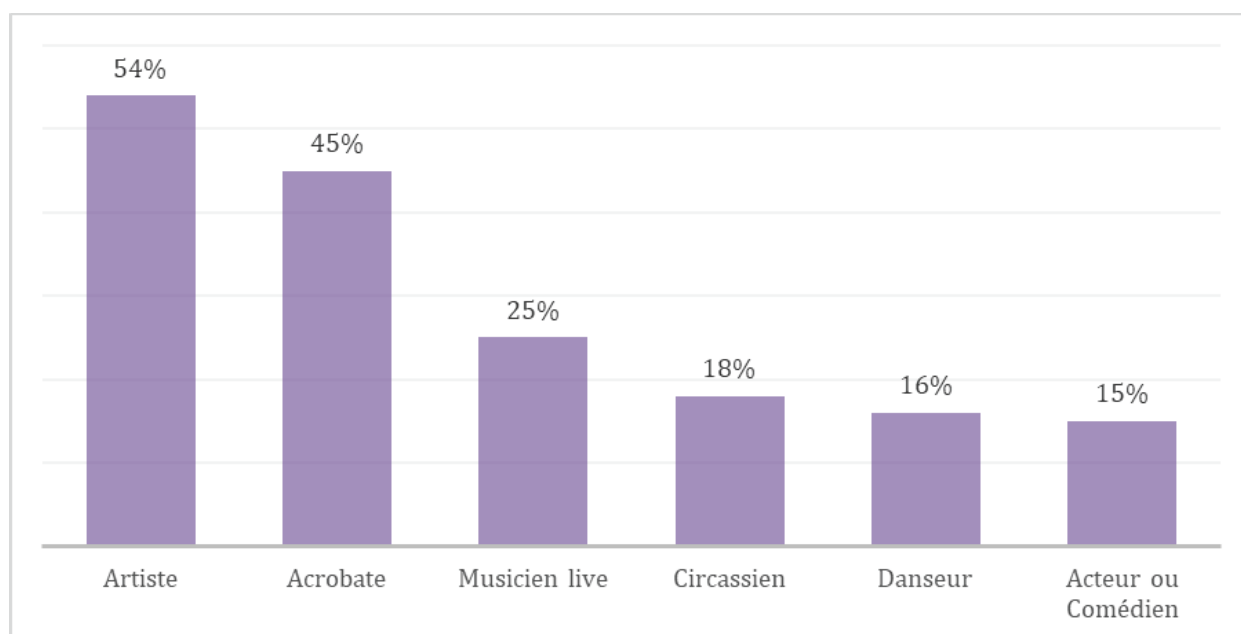


Tableau 9. Pourcentages de dossiers citant les termes des compétences de l'artiste au plateau.

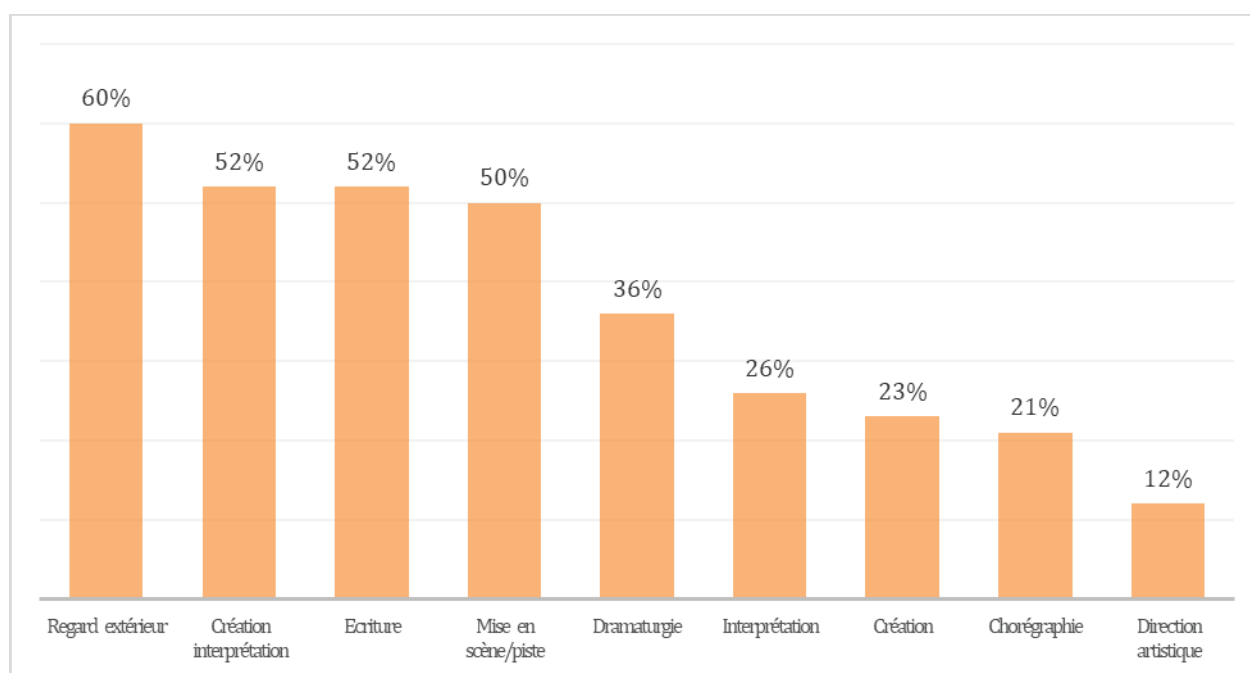


Tableau 10. Pourcentages de dossiers citant les termes des fonctions de l'artiste dans le processus de création.

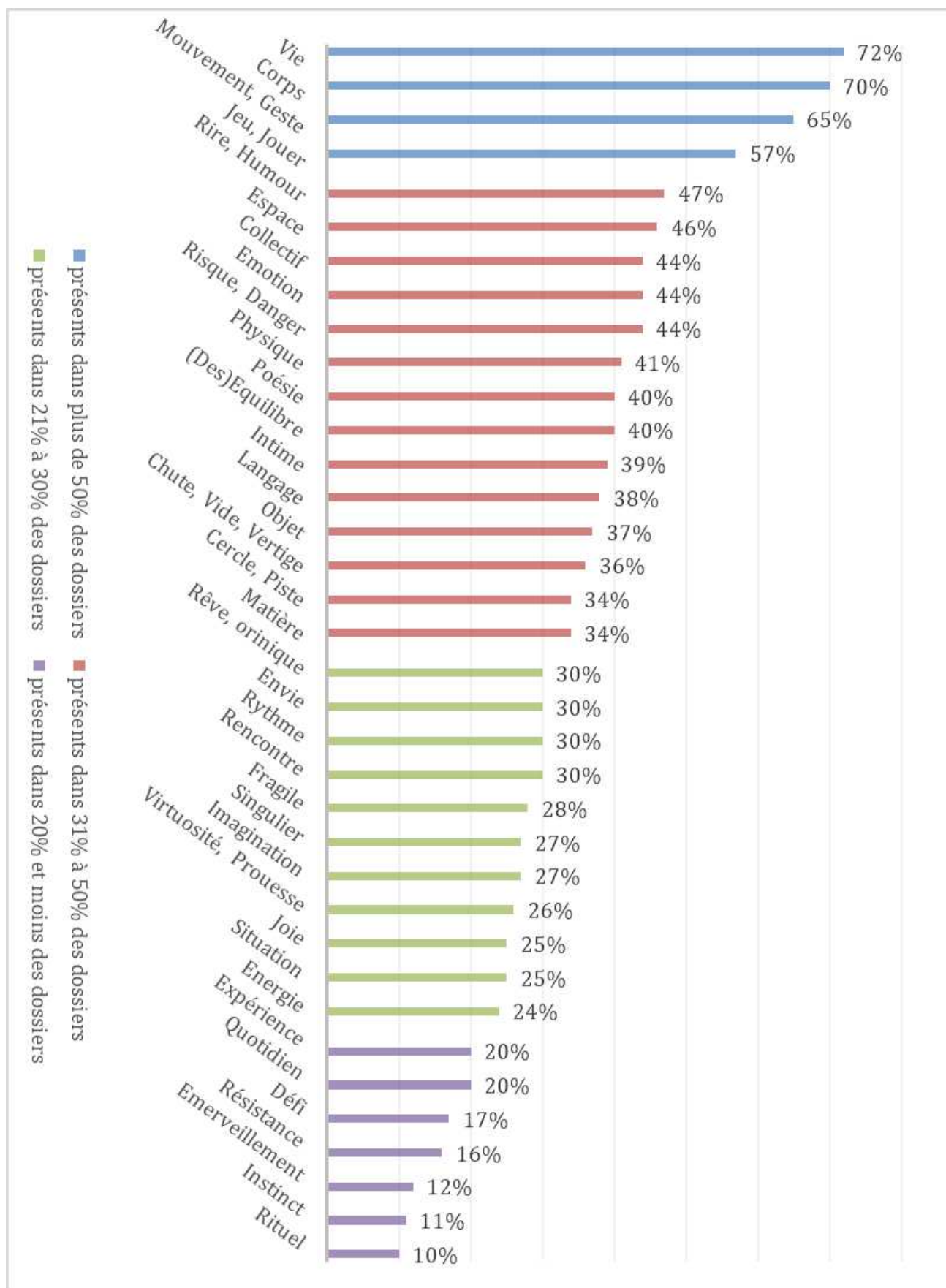


Tableau 11. Pourcentages de dossiers citant les mots clefs dans la description des spectacles.

Annexe 3 : Discours sur le cirque

1) Les écrits :

a. Témoignages et écrits d'artistes

« Rencontre avec Mathurin Bolze », *Agôn* [En ligne], Dramaturgie des arts de la scène, Cirque et dramaturgie, Enquêtes, 23/09/2010, <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1220>.

Cirque Aïtal, « Dans la voltige, je ne vole pas mais j'essaye d'aller le plus haut possible », *Par les temps qui courent*, animé par Marie Richeux, podcast France Culture, 05/06/2019, <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/victor-et-kati-du-cirque-aital>.

Entretien avec Jean-Baptiste André, *Parcours d'artiste*, animé par Gwénola David, podcast Artcena, 11/03/2020, <https://www.artcena.fr/artcena-tv/entretien-avec-jean-baptiste-andre>.

Entretien avec Valia Beauvieux et Cathrine Lundsgeerd Nielsen, *Parcours d'artiste*, animé par Sébastien Cotte, podcast Artcena, 12/09/2019, <https://www.artcena.fr/artcena-tv/entretien-avec-valia-beauvieux-et-cathrine-lundsgaard-nielsen-collectif-sous-le-manteau>.

Bobée, David, « Le cirque aujourd'hui » (à partir de la 54^e min), *La grande table* (2^e partie), animée par Caroline Broué, 06/01/2012, <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-2eme-partie/peut-apprendre-devenir-ecrivain-le-cirque-aujourd'hui>.

Boitel, Camille, « Un partage de déséquilibres », *Agôn* [En ligne], (2009) N°2 : L'accident, Dossiers, L'accident, au plus près : l'enquête, mis à jour le : 12/11/2010, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1190>.

Bourgeois, Yoann, « Qu'est-ce que le cirque ? », Ressources d'accompagnement pour l'enseignement des arts du cirque au lycée, Ministère de l'éducation nationale et de la jeunesse, <https://eduscol.education.fr/cid144160/arts-cirque-bac-2021.html>.

Entretien avec Yoann Bourgeois, *Parcours d'artiste*, animé par Cyril de Graeve, podcast Artcena, 13/12/2019, <https://www.artcena.fr/artcena-tv/entretien-avec-yoann-bourgeois>.

Bourgeois, Yoann, « La recherche de suspension est une conquête d'existence », *Par les temps qui courent*, animé par Marie Richeux et Romain de Becdelievre, 27/12/2019, <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/par-les-temps-qui-courent-emission-du-vendredi-27-decembre-2019>.

Cabon, Romain, « Qu'est-ce que le cirque ? », Ressources d'accompagnement pour l'enseignement des arts du cirque au lycée, Ministère de l'éducation nationale et de la jeunesse, <https://eduscol.education.fr/cid144160/arts-cirque-bac-2021.html>.

Entretien avec Camille Decourtye et Blaï Mateu Trias, *Parcours d'artiste*, animé par Gwénola David, podcast Artcena, 04/03/2020, <https://www.artcena.fr/artcena-tv/entretien-avec-camille-decourtye-et-blai-mateu-trias>.

Entretien avec Gilles Defacque, *Parcours d'artiste*, animé par Gwénola David, podcast Artcena, 12/02/2020, <https://www.artcena.fr/artcena-tv/entretien-avec-gilles-defacque>.

Del Valle, Marian, « Interroger la fonction dramaturgique à partir de la danse : problématiques et méthodes issues des études en danse pouvant être utiles à la recherche en cirque », in Moquet, Diane, Saroh, Karine, et Thomas, Cyril (direction), *Contours et détours des dramaturgies circassiennes*, Châlons-en-Champagne, Centre National des Arts du Cirque, 2020, pp. 199-221.

Diaz Verbèke, Maroussia, « On a beau travailler son corps tous les jours, on ne le connaît pas vraiment », *Par les temps qui courent*, animé par Marie Richeux, podcast France Culture, 07/02/2019, <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/maroussia-diaz-verbeke>.

Diaz Verbèke, Maroussia, « Ce que je ne sais pas d'un mot qui n'existe pas : la circographie », in Moquet, Diane, Saroh, Karine, et Thomas, Cyril (direction), *Contours et détours des dramaturgies circassiennes*, Châlons-en-Champagne, Centre National des Arts du Cirque, 2020, pp. 167-181.

Fonte, Marie, « Écrire le cirque », *Agôn* [En ligne], Entretiens, 27/03/2014, <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2998>.

Fratellini, Valérie, « Qu'est-ce que le cirque ? », Ressources d'accompagnement pour l'enseignement des arts du cirque au lycée, Ministère de l'éducation nationale et de la jeunesse, <https://eduscol.education.fr/cid144160/arts-cirque-bac-2021.html>.

Gacon, Bonaventure et Titoune, « Le cirque arrive à parler au cœur des gens », *Par les temps qui courent*, animé par Marie Richeux, podcast France Culture, 06/12/2018 <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/titoune-et-bonaventure-gacon>.

Gehlker, Fragan, « Il faut apprendre à prendre des risques », *Par les temps qui courent*, animé par Marie Richeux, podcast France Culture, 08/11/2019, <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/fragan-gehlker>.

Entretien avec Boris Gibé, *Les Choses de rien*, *Parcours d'artiste*, animé par Sébastien Cotte, podcast Artcena, 18/01/2019, <https://www.artcena.fr/artcena-tv/entretien-avec-boris-gibe-les-chooses-de-rien>.

Goudard, Philippe, « Notes pour une dramaturgie du cirque », in Moquet, Diane, Saroh, Karine, et Thomas, Cyril (direction), *Contours et détours des dramaturgies circassiennes*, Châlons-en-Champagne, Centre National des Arts du Cirque, 2020, pp. 29-67.

Goudard, Philippe, « Qu'est-ce que le cirque ? », Ressources d'accompagnement pour l'enseignement des arts du cirque au lycée, Ministère de l'éducation nationale et de la jeunesse, <https://eduscol.education.fr/cid144160/arts-cirque-bac-2021.html>.

Gruss, Gilbert, « Qu'est-ce que le cirque ? », Ressources d'accompagnement pour l'enseignement des arts du cirque au lycée, Ministère de l'éducation nationale et de la jeunesse, <https://eduscol.education.fr/cid144160/arts-cirque-bac-2021.html>.

Guyez, Marion, « Poétique de l'acrobatie », in Moquet, Diane, Saroh, Karine, et Thomas, Cyril (direction), *Contours et détours des dramaturgies circassiennes*, Châlons-en-Champagne, Centre National des Arts du Cirque, 2020, pp. 107-131.

Klising, Romuald, « Qu'est-ce que le cirque ? », Ressources d'accompagnement pour l'enseignement des arts du cirque au lycée, Ministère de l'éducation nationale et de la jeunesse, <https://eduscol.education.fr/cid144160/arts-cirque-bac-2021.html>.

Kudlak, Bernard, « Qu'est-ce que le cirque ? », Ressources d'accompagnement pour l'enseignement des arts du cirque au lycée, Ministère de l'éducation nationale et de la jeunesse, <https://eduscol.education.fr/cid144160/arts-cirque-bac-2021.html>.

Entretien avec Bernard Kudlak, *Cirque Plume*, *Parcours d'artiste*, animé par Cyril de Graeve, podcast Artcena, 18/01/2019, <https://www.artcena.fr/artcena-tv/entretien-avec-bernard-kudlak-cirque-plume>.

Le Guillerm, Johann, « Qu'est-ce que le cirque ? », Ressources d'accompagnement pour l'enseignement des arts du cirque au lycée, Ministère de l'éducation nationale et de la jeunesse, <https://eduscol.education.fr/cid144160/arts-cirque-bac-2021.html>.

Le Guillerm, Johann, « Je cherche un espace un peu plus libre », *Par les temps qui courent*, animé par Marie Richeux, podcast France Culture, 29/08/2017, <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/johann-le-guillerm-je-cherche-un-espace-un-peu-plus-libre.s>

Entretien avec Johann Le Guillerm, *Parcours d'artiste*, animé par Cyril de Graeve, podcast Artcena, 13/03/2020, <https://www.artcena.fr/artcena-tv/entretien-avec-johann-le-guillerm>.

Entretien avec Danielle Le Pierrès, Le P'tit Cirk, *Parcours d'artiste*, animé par Cyril de Graeve, podcast Artcena, 24/01/2019, <https://www.artcena.fr/artcena-tv/entretien-avec-danielle-le-pierres-compagnie-le-ptit-cirk>.

Moglia, Chloé, « J'associe la suspension à la question », *Par les temps qui courent*, animé par Marie Richeux, podcast France Culture, 03/10/2017, <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/chloe-moglia>.

Entretien avec Adrien Mondot et Claire Bardainne, *Parcours d'artiste*, animé par Cyril de Graeve, podcast Artcena, 27/01/2020, <https://www.artcena.fr/artcena-tv/entretien-avec-adrien-mondot-et-claire-bardainne>.

Entretien avec Martin Palisse, *Parcours d'artiste*, animé par Sébastien Cotte, podcast Artcena, 01/08/2019, <https://www.artcena.fr/artcena-tv/entretien-avec-martin-palisse>.

Entretien avec Kati Pikkariainen et Victor Cathala, Cirque Aïtal, *Parcours d'artiste*, animé par Sébastien Cotte, podcast Artcena, 18/01/2019, <https://www.artcena.fr/artcena-tv/entretien-avec-kati-pikkariainen-et-victor-cathala-cirque-aital>.

Pons, Vimala et Harrivel, Tsirihaka, « Il y a l'envie d'échapper à la fixation du sens », *Par les temps qui courent*, animé par Marie Richeux, podcast France Culture, 29/09/2017, <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/vimala-pons-et-tsirihaka-harrivel-il-y-lenvie-dechapper-la-fixation-du-sens>.

Entretien avec Alain Reynaud, Compagnies Les Nouveaux Nez, *Parcours d'artiste*, animé par Sébastien Cotte, podcast Artcena, 25/07/2019, <https://www.artcena.fr/artcena-tv/entretien-avec-alain-reynaud-compagnie-les-nouveaux-nez>.

Entretien avec Alexandre Romanès, Cirque Tzigane Romanès, *Parcours d'artiste*, animé par Sébastien Cotte, podcast Artcena, 15/04/2019, <https://www.artcena.fr/artcena-tv/entretien-avec-alexandre-romanes-cirque-tzigane-romanes>.

Sandy Sun, « Qu'est-ce que le cirque ? », Ressources d'accompagnement pour l'enseignement des arts du cirque au lycée, Ministère de l'éducation nationale et de la jeunesse, <https://eduscol.education.fr/cid144160/arts-cirque-bac-2021.html>.

Entretien avec Alexander Vantournhout, *Parcours d'artiste*, animé par Sébastien Cotte, podcast Artcena, 18/01/2019, <https://www.artcena.fr/artcena-tv/entretien-avec-alexander-vantournhout>.

Entretien avec Mélissa Von Vépy, *Parcours d'artiste*, animé par Sébastien Cotte et Cyril de Graeve, podcast Artcena, 16/09/2019, <https://www.artcena.fr/artcena-tv/entretien-avec-melissa-von-vepy>.

b. *Écrits de chercheurs sur les questions autour de la dramaturgie au cirque*

Ancion, Laurent, Izzarelli, Cyndya, et Makereel, Catherine, dossier « Ecrire pour le cirque », *C!rq en Capitale* n°7, trimestriel Avril-Juin 2016, pp. 11-21.

Boyer, Marion, Carré, Alice, Diaz, Sylvain et Métais-Chastanier Barbara, *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*, L'Harmattan, coll. Univers théâtral, 2014.

Lievens, Bauke, « First Open Letter to the Circus: The need to redefine », *e-tcetera*, <http://e-tcetera.be:first-open-letter-to-the-circus-the-need-to-redefine/>, 2015.

Lievens, Bauke, « The Myth Called Circus », *e-tcetera*, <http://e-tcetera.be/the-myth-called-circus/>, 2016.

Métais-Chastanier, Barbara, « Écriture(s) du cirque : une dramaturgie ? », *Agôn* [En ligne], Cirque et dramaturgie, Dramaturgie des arts de la scène, Enquêtes, 08/05/2014, <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2308>.

Moquet, Diane, Saroh, Karine, et Thomas, Cyril (direction), *Contours et détours des dramaturgies circassiennes*, Châlons-en-Champagne, Centre National des Arts du Cirque, 2020.

Saroh, Karine, « De la poétique à la dramaturgie, itinéraire de la création circassienne contemporaine », introduction aux tables rondes « Regards croisés sur un cirque à identifier » [podcast], La Grainerie, Toulouse, 6 Novembre 2019, <http://radiocaravane.net/tables-rondes-autour-de-la-nuit-du-cirque-2019/>.

Wallon, Emmanuel (dir.), *Le cirque au risque de l'art*, Actes Sud-Papiers, coll. Apprendre, 2002/2013.

2) Les entretiens :

a. Jérôme Thomas

Qu'est-ce que le cirque ?

Entretien avec Jérôme Thomas

*Léa de Truchis fait une thèse sur les « Discours et pratiques dans le champ du cirque contemporain français : identité(s) et esthétique(s) d'un art en quête de légitimité¹ ». Le point de départ de cette thèse, c'est le constat que le mot dramaturgie est un mot problématique pour le cirque, et qu'il est nécessaire d'identifier, de clarifier et d'analyser l'utilisation de ce terme au sein de la profession aujourd'hui. Aussi, il ne s'agit pas d'apporter une définition définitive ou d'inventer un nouveau mot, mais bien de faire l'état de la compréhension et de l'utilisation de ce mot. Or ce questionnement oblige à se poser la question de ce qu'est le cirque, dès lors que l'on a distingué cet art de ses caractéristiques esthétiques traditionnelles. Pour ses recherches, Léa de Truchis s'est donc intéressée aux discours des artistes sur leur art, et pose la question « Qu'est-ce qui fait cirque aujourd'hui ? ». Parmi les artistes interrogés, Jérôme Thomas, jongleur formé à l'Académie Fratellini, connu et reconnu pour ses spectacles, comme *Cirque Lili* (2001), *Rain/Bow* (2006) ou encore *Dans la jungle des mots* (2018). Il reçoit en 2003 le prix SACD pour les Arts du Cirque et il est élu pour deux mandats (2009 et 2015) administrateur délégué des Arts du Cirque à la SACD.*

Ce texte est le compte rendu d'un entretien avec Jérôme Thomas, par Léa de Truchis.

Jérôme Thomas : Pour répondre à cette question, « Qu'est-ce qui fait cirque aujourd'hui ? », j'aimerais faire un détour par l'Histoire, pour comprendre comment s'est construite l'idée de ce qu'est le cirque aujourd'hui.

LE NOUVEAU CIRQUE ET SES 5 CHEVALIERS

¹ Thèse débutée en 2017, dirigée par Philippe Goudard, Université Paul Valéry Montpellier 3.

Nous sommes en 1974, le Nouveau cirque vient de naître en France. La première école du cirque, créée grâce à Madame Annie Fratellini avec la complicité du cinéaste Pierre Etaix, est installée sous le périphérique, rue de la clôture à la Villette à Paris. Alexis Gruss et Sylvia Monfort de leurs côtés ouvrent leurs premiers cours d'apprentissage des pratiques artistiques de cirque à l'école au Carré. Jean Baptiste Thierrée ainsi que Victoria Chaplin, fille de Charlie Chaplin, créent de leur côté *Le Cirque Bonjour*. Nous pourrions les nommer les 5 Chevaliers du Nouveau cirque qui réformeront et bousculeront l'époque, passant d'un cirque traditionnel et familial à un nouveau cirque démocratique et ouvert à tous, remis au goût du jour. *La Piste aux étoiles*, enregistrée au Cirque d'Hiver et retransmise à la télévision dans chaque foyer entre 1956 à 1978, avec Rogers Lanzac en Monsieur Loyal, fut la référence populaire et médiatique du cirque du moment. En 1974, l'école d'Annie Fratellini, crée son premier spectacle qu'elle tourne dans plusieurs villes de France, et c'est un bouleversement : ce n'est pas une famille mais une école qui propose un spectacle de cirque ambulant. L'idée était, pour ces aventuriers du Nouveau cirque, de faire du cirque dans la lignée traditionnelle avec les mêmes ingrédients, mais en intégrant des nouvelles formes artistiques, pour un changement de paradigme des valeurs : nouveaux costumes, nouvelles lumières de spectacle, attention toute particulière à la scénographie et aux décorations nouvelles des chapiteaux, à la mise en scène, une nouvelle esthétique générale.

Cette ouverture d'esprit et l'ouverture de la formation de cirque ont permis l'arrivée de toute une génération de jeunes artistes libertaires et indépendants, venant de tous les horizons et qui n'avaient jamais pratiqué le cirque avant. Les premiers élèves des années 1980 arrivent nombreux et créent des compagnies emblématiques : Adrienne Larue, une des premières élèves d'Annie Fratellini, crée avec Dan Demuynck la Compagnie Foraine (1997), Jean-Christophe Herveet et Régine Hamelin fondent le cirque du Docteur Paradis (1985), Christian Taguet (1973) innove avec le Puits aux Images, et cette liste n'est pas exhaustive. Cela deviendra les cirques nouveaux d'une époque circassienne en pleine mutation, dans un changement générationnel. Puis en 1986, Jacques Lang inaugure le Centre national des arts du cirque¹ (CNAC) à Châlons-en-Champagne. C'est le début d'une considération pour les arts du cirque, d'une reconnaissance par l'Etat et les collectivités territoriales. Cette époque dite réformiste, sauvage par certains aspects, libre et novatrice dans ses audaces artistiques, donnera lieu à une toute nouvelle génération de circassien.ne.s, qui chercheront à construire

¹ Initialement intitulé « Centre national supérieur de formation aux arts du cirque », le CNAC regroupe désormais : l'Ecole supérieure des arts du cirque, la Section de perfectionnement et de formation professionnelle et le Service de la documentation et de la recherche.

un nouveau modèle. C'est à partir de cette période que tout débute, à mon sens, pour comprendre ce qu'est le cirque d'aujourd'hui.

UN ART OU UN ESPACE ?

Cette première réforme aboutit aux premiers questionnements sur le cirque, notamment celui primordial qui oppose Bernard Turin, directeur de l'école du cirque de Châlons-en-Champagne entre 1990 et 2002, et Johann Le Guillerm, élève du CNAC et artiste plasticien durant cette période : la question de savoir si le cirque est un art ou un espace. Ce débat est fondamental pour penser le cirque, mais il me semble qu'à cette époque, on manque d'outils, d'expérience tout simplement, et pour répondre à ce débat, seule la moitié du chemin a été faite. Certains artistes rejoindront Johann Le Guillerm pour affirmer que le cirque est un espace qui invite les disciplines artistiques, les « pratiques minoritaires » en son cercle, lieu de la « convergence des points de vue ». Et effectivement, quand on regarde plus précisément, le mot « cirque » puise sa racine étymologique dans le mot latin *circus*, le cercle. À l'origine, le cirque, c'est le circulaire, c'est un espace (la piste, le cercle). Au contraire, Bernard Turin expose l'idée que le cirque est un art, c'est-à-dire qu'il existe des hommes et des femmes, artistes de cirque, qui contribuent à faire avancer ce qu'est le cirque ; ils/elles requestionnent les imaginaires poétiques, la représentation scénique. Cela a à voir avec les dramaturgies soucieuses du sens et des nouvelles formes. En effet, il n'est pas rare de voir des spectacles de cirque se créer avec l'idée de thématique, rompant ainsi avec la dramaturgie du numéro, par exemple *Ningen* (1998) du Cirque Baroque (nouveau nom du Puits aux Images) qui s'inspire de l'œuvre et de l'univers de l'écrivain japonais Yukio Mishima. Ainsi Bernard Turin défend comme axe de définition du cirque la diversité des formes et des propositions dramaturgiques plutôt que la représentation dans l'espace de la piste ronde.

Mais à mon sens, aucun de ces deux penseurs ne répond véritablement à la question de « qu'est-ce que le cirque ? ». Je dirais que la question – et donc la réponse – se situe plutôt du côté de l'appellation officielle de l'école de cirque à Châlons-en-Champagne, choisie par l'institution pour désigner le domaine du cirque. L'appellation est bien « les arts du cirque » : les panneaux de la ville de Châlons-en-Champagne stipulent bien « Ecole nationale des arts du cirque », le site informatique de l'école est actuellement toujours avec cet intitulé, « Centre national des arts du cirque ». Quand Bernard Turin utilise le mot « art », il fait référence à cette expression, les arts du cirque. Or cette appellation « les arts » du cirque a été remise en

question par les générations suivantes voulant s'inscrire plus profondément dans leur ADN de circassiens.

RECONNAISSANCE DES ÉCRITURES CIRCASSIENNES ET DE LA TRANSVERSALITÉ DES ARTS

Ce débat opposant l'idée du cirque comme espace à l'idée du cirque comme art est donc le point de départ qui aura permis de faire naître la notion d'écritures contemporaines pour le cirque. Les expérimentations et représentations scéniques, issues de ce questionnement tout au long des années 1990, font émerger vers les années 2000 un nouveau genre de spectacles, avec une nouvelle question, cette fois-ci, se situant dans le concept de la notion transversale et interdisciplinaire des pratiques artistiques. Concrètement, quand je joue du violon sur des patins à roulettes comme Charlie Chaplin, suis-je un acrobate ou un musicien ? Si je chante sur un trapèze, suis-je chanteuse ou trapéziste, ou les deux ? Est-ce que je m'inscris dans le répertoire musique ou le répertoire théâtre ou les deux ? Les exemples de croisement fourmillent, cette question préoccupe artistes et professionnels du secteur. Les pratiques transversales seront engendrées par des artistes qui ont fortement contribué à l'enrichissement de la matière artistique et aux croisements des formes et des genres, par le champ de la recherche artistique. Je pense notamment au Théâtre du mouvement (1975) avec Claire Heggen et Yves Marc, mélangeant marionnettes et mime corporel (issu de Jacques Lecoq), « qui s'élabore aux frontières d'une danse dramatique, d'un théâtre textuel où le corps est engagé et d'une acrobatie dramatique » pour reprendre leurs mots.

Cette effusion par le mélange des arts entraîne dans les années 2010 l'arrivée de la revendication de certains auteurs-autrices de ce nouveau répertoire « arts du cirque ». Cette décennie marque la réappropriation des outils du cirque en tant que tel, formant alors une identité spécifique ; et la SACD¹, sous la pulsion d'auteurs et autrices engagés, crée en 2014 un nouveau dispositif de soutien à la recherche et à la création, le « Processus Cirque ». C'est la sortie de la crise existentielle engendrée par le mélange et la confusion des genres. En empruntant à l'ensemble des répertoires, on entendait souvent les artistes se perdre dans la définition de leurs pratiques artistiques : « je ne fais pas du théâtre, mais c'est du théâtre, parce que je fais du cirque sans en faire et en même temps je fais de la danse, non danse » etc. Lorsque des auteur.trice.s commencent à se revendiquer du cirque et seulement du cirque, comme espace et comme art de tous les possibles (incluant ainsi au passage les pratiques

¹ Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques.

transversales), alors le cirque est devenu une écriture reconnue comme appartenant à un répertoire unique. En France, nous commençons à voir des spectacles de cirque variés et singuliers, notamment dans les choix scénographiques : en cercle, en frontal, en bi-frontal, dans les théâtres, en in situ, dans les espaces publics et dans la rue (à Aurillac, au festival Chalon dans la rue), dans des ERP¹ spécifiquement créés pour le spectacle (on retiendra la Bulle des Arts Sauts en 2003 par exemple), et la liste n'est pas exhaustive.

C'est ainsi que par cette prise de conscience des écritures contemporaines d'un côté, et par l'approfondissement des pratiques artistiques de cirque de l'autre, les disciplines de cirque commencent à s'émanciper et à prendre de nouvelles dimensions. Le jonglage devient un art à part entière avec l'Institut de Jonglage – je cite mon travail dans cet élan –, la magie nouvelle émerge avec la compagnie 14 :20, l'acrobatie est redéfinie avec Mathurin Bolze, Bartabas qui réinvente le théâtre équestre, le fil de fer s'émancipe avec les Colporteurs, les Arts Sauts donnent une nouvelle dimension aux disciplines aériennes, le clown prend un nouveau tournant avec Bonaventure Gacon etc². Les disciplines deviennent des arts à part entière avec leurs propres lois et leurs propres fondements, leur pratique singulière. C'est ainsi que l'histoire du Nouveau cirque s'affirme, reliée à l'histoire traditionnelle du cirque. J'aimerais évoquer la troupe Archaos (fondée en 1986, labellisée Pôle National Cirque en 2012), car je pense que c'est cette troupe originale et singulière qui donna essentiellement le lien entre la tradition et le contemporain. Archaos, dirigée par Pierrot Bidon et Guy Carrara, fut la troupe la plus incroyable de cette période. Les spectacles créés, avec le chapiteau de cordes et les chapiteaux bulles, ont été une expérience circassienne tout à fait exceptionnelle pour la compréhension de l'évolution du cirque, en tant que développement des écritures circassiennes. Ils ont repoussé les limites pour pouvoir tout se permettre. On y serait arrivés autrement, sans le concours d'Archaos ou bien encore du cirque Plume, mais la médiatisation populaire de ces deux grands cirques aura facilité les choses. Je ne suis pas sûr qu'on aurait aussi bien réussi à symboliser l'idée que le cirque est possible sous toutes ses formes sans eux. On leur doit beaucoup pour l'histoire contemporaine du cirque : leur côté *Mad max*, c'est du génie. Ils ont révolutionné le cirque à jamais, et cette révolution esthétique aura contribué fortement à ouvrir les champs des possibles à une diversité des formes et des langages circassiens. Dans le sillage de ses grandes troupes apparaîtra le cirque Gosh, le cirque Ici, le

¹ Etablissements pouvant Recevoir du Public.

² Au sujet de tous ces artistes novateurs, lire *Le cirque contemporain* de Rosita Boisseau et illustré par Christophe Raynaud Le Lage, Nouvelles éditions Scala, 2017.

cirque Lili, cirque Pocheros, etc... des cirques plus petits en taille, mais aussi fortement inscrits dans ces nouvelles écritures.

Pour la compréhension, je distingue, à mon humble avis, deux types de démarche artistique chez les artistes créateur.trice.s circassien.ne.s : ceux qui construisent des codes par le concept du sacré, et ceux qui transcendent les codes par le concept du chaos. Pour reformuler : ceux qui vont, par des mécanismes d'architecture, être créatifs en créant des repères (le nez rouge du clown, le plan perpendiculaire au trampoline de Mathurin Bolze, le tissu par Gérard Fasoli), et ceux qui vont s'appuyer sur des repères pour les transformer, les transcender (le clown méchant, le trapèze Washington à 50 cm du sol, etc.). La tendance majoritaire balance du côté des artistes qui se réclament du concept du chaos, mouvement trouvant sa source d'inspiration dans le réservoir imaginaire du cirque traditionnel : comme si le cirque contemporain ne pouvait exister que par le postulat qu'il est à l'antipode du traditionnel. Cela nuit quelque peu à la diversité artistique qui manque aux nouvelles formes d'écritures contemporaines dédiées au cirque, mais c'est un autre sujet. Archaos fut donc exceptionnel, car il trouva en sa forme la contradiction remarquable du sacré par la création d'une nouvelle approche esthétique et artistique avec ses règles et ses lois – Pierrot Bidon disait lui-même « je fais du cirque traditionnel » – et de l'autre, un chaos ambiant généré sur la piste, le camion trapèze, les motos cross, jusqu'au nom de la compagnie Archaos.

RÉPERTOIRE DE CIRQUE ET RÉFORME STATUTAIRE DE LA SACD

Puis vient le temps de la prise de conscience des auteurs-autrices de cirque, qui commencent à prendre position à la SACD : Philippe Goudard a pris ses fonctions d'administrateur délégué pour le cirque entre 2001 et 2006, puis entre 2012 et 2015 pour la création du dispositif « Processus cirque ». Lui qui avait plaidé dans les années 1970 pour la reconnaissance du cirque par le Ministère de la Culture (en 1978, le cirque passe de la tutelle du Ministère de l'Agriculture à celle du Ministère de la Culture), il a également commencé à mettre en place la reconnaissance des auteurs-autrices et de leurs écritures scéniques par la remise d'un prix symbolique pour le cirque. Philippe Goudard et moi-même, alors élus administrateurs délégués pour les arts du cirque à la SACD, avons en 2016 voté une réforme : les auteurs-autrices se sont réunis autour de la grande table de la salle Beaumarchais à la SACD, pour s'interroger sur la question du répertoire cirque. Cette discussion aboutit à une transformation statutaire au sein de la société : on ne formule plus « les arts du cirque » mais

juste le mot « cirque ». Sémantiquement, nous avons enlevé le mot « les arts », permettant ainsi de comprendre le répertoire cirque comme un répertoire à part entière. Pas plus qu'on ne dit pas les arts de la danse, ni les arts du théâtre, désormais on ne dit plus les arts du cirque, mais simplement le cirque. C'est une façon de mettre en lumière la reconnaissance que nous devons aux auteurs-aatrices ayant contribué aux écritures contemporaines du répertoire cirque, répertoire qui au même titre que la danse et le cinéma, s'émancipe d'une appellation floue et peu précise.

Nous pourrions comparer cette évolution du cirque avec le théâtre antique, qui à l'origine était un espace de représentation où tous les arts s'entremêlaient. Lorsqu'il est apparu au cours du VI^e et du V^e siècle av. J.-C., le théâtre était l'espace conçu pour des temps religieux festifs de spectacles en l'honneur des dieux, composés de processions, de danses, de chants et de paroles chantées à la gloire des héros grecs. Au fil du temps ces festivités se transformèrent, et le théâtre passa d'un concept d'espace (le théâtre au départ, c'est l'espace d'où l'on voit) à un concept d'art, l'art dramatique. De même, le cirque est un espace avec une piste centrale (ou plusieurs pistes comme aux Etats-Unis, avec le cirque Barnum à partir des années 1870) qui au cours de l'Histoire s'est émancipé pour faire de cet espace un art. Ce changement permet la reconnaissance de la notion de métier pour les artistes de cirque, de leur appartenance à une tradition, de leur histoire singulière, en bref la reconnaissance d'une identité circassienne spécifique.

On pourrait conclure que la réforme statutaire à la SACD aura été d'appréhender la notion des transversalités, intégrée au sein de chacun des répertoires historiques : la danse, le théâtre, la musique, les arts de la rue, et le cirque. La question des transversalités des pratiques artistiques n'est donc pas une identité en elle-même, qui générerait une nouvelle case, hors des répertoires classiques, en une sorte de fourre-tout. Le mélange, notion omniprésente, est intégré à chaque discipline : le mélange des formes ne peut devenir un genre. En métaphore, un répertoire est un ensemble, comme une bibliothèque, où on répertorie les formes les plus diverses de chaque art. Les pratiques artistiques deviennent ainsi les registres. Par exemple, pour le cirque, nous avons principalement aujourd'hui : l'acrobatie, le jonglage et l'aérien qui sont les plus populaires et les plus importantes économiquement. Dans chaque tiroir de cette grande bibliothèque, nous trouvons une compagnie qui vient apporter une définition plus détaillée de ces pratiques artistiques, grâce aux possibilités multiples d'appellations : cirque équestre et chorégraphique, cirque dramaturgique et clownesque, cirque jonglistique, cirque acrobatique et théâtral et je n'en donne qu'un aperçu. Une bibliothèque, donc, constituée de

ces trois grands registres – l'équestre et le clown étant les registres mineurs du répertoire cirque – et l'ensemble constituant les composantes du cirque d'aujourd'hui. Par cette nouvelle convention de ne plus se servir du mot « art » avant le mot clé, le mot clé étant *cirque*, sont créés les champs de combinaisons sémantiques des pratiques artistiques. Ainsi de « arts du cirque », concept hasardeux sans réelle histoire et intégrant peu la notion traditionnelle, on revient au cirque, et rompt avec une idée d'un « nouveau cirque », concept aujourd'hui de l'ordre de la communication plus que de la sémantique artistique en regard du nouveau concept de « cirque contemporain ».

EN CONCLUSION ?

Pour résumer cette chronologie de la compréhension du mot cirque : 1970-1980, la réforme du Nouveau cirque avec ses 5 chevaliers, 1980-1990 la question de l'art et de l'espace pour le cirque entre Bernard Turin et Johann le Guillerm, 1990-2000 celle des transversalités (hors du cirque ou dans le cirque) et des écritures circassiennes, 2000-2010 la question d'auteur-autrice et leur répertoire cirque, pour aboutir en 2016 à la réforme statutaire à la SACD pour le terme « cirque » plutôt que « art du cirque ».

Quant à la définition philosophique de « qu'est-ce que le cirque », je dirais que la situation du cirque est totalement contextuelle, impermanente, en mouvement, se questionnant, bouillonnant d'interrogations, à travers des oppositions fondamentales : nomade et itinérance/cirques fixes, contemporain/traditionnel, circulaire/frontal.

Si nous considérons que la danse est la culture du corps, alors comment le cirque défend ses propres couleurs, quels seraient les composantes et les caractéristiques de ce domaine qu'on appelle le cirque ? Je pense qu'aujourd'hui en 2020, le cirque c'est la culture de l'agrès. L'agrès est l'outil utilisé par les artistes, l'agrès est un outil, tout peut être agrès, la définition est large, la massue et la balle d'un jongleur, le nez rouge d'un clown, le trapèze d'une acrobate, le voltigeur agrès du porteur en main à main. Cela clôturé avec la culture des dressages et des animaux en piste des années 70 ou des cirques avec chevaux à la piste de 13 mètres de diamètre.

Le cirque d'aujourd'hui se définirait à travers les auteurs et les autrices qui explorent les univers des pratiques artistiques circassiennes, leurs registres, par les agrès du répertoire

cirque, en contribuant au renouvellement des écritures circassiennes. Les écritures circassiennes sont du cirque même sans Cirque.

Je ne cherche pas à avoir raison ni à suggérer une quelconque vérité, le cirque est et sera toujours plus grand que moi. Voilà à mon sens une ébauche de réponse personnelle à cette question qu'est le cirque d'aujourd'hui.

Jérôme Thomas, le 23 mars 2020.

25/03/2020

LDT : je fais une thèse sur la dramaturgie dans les arts du cirque actuels et mon grand questionnement c'est qu'est-ce que ça veut dire dramaturgie pour le cirque, tant dans des termes sémantiques – qu'est-ce que ça veut dire particulièrement – mais aussi dans des termes économiques et artistiques : est-ce que ça influe dans la manière de vendre un spectacle ou dans la manière de faire un spectacle ? Est-ce que c'est un outil d'analyse des spectacles de la part des professionnels, ou est-ce que c'est un outil oralisé dans la pratique de la création de cirque ? Je me base donc sur les paroles d'artistes, d'où les entretiens, et je me base aussi sur les dossiers artistiques de tous les spectacles que j'ai vus, et j'essaie de faire une compilation de tous les mots les plus utilisés pour comprendre comment le cirque se définit par lui-même.

RB : Effectivement du coup je ne peux te donner que mon point de vue.

LDT : Mais ce sont les points de vue qui m'intéressent. J'ai abandonné l'idée de définir la dramaturgie, ce qui m'intéresse c'est la convergence des points de vue pour voir à quel endroit ils se regroupent.

RB : Oui, voilà, c'est ça. Et puis après vis-à-vis des professionnels, je ne sais pas trop eux ce qu'ils en pensent, mais bon, c'est eux qu'il faut interroger à cet endroit. Mais c'est vrai que pour moi tout ça c'est très naturel, ce n'est pas une volonté de faire de la dramaturgie parce que je fais du cirque, pour moi ça va ensemble. C'est inhérent à ce que je suis, à la manière dont je construis les choses. Effectivement, pour les créations qu'on fait avec la compagnie, c'est hyper important pour moi de raconter quelque chose, que la virtuosité et l'extrême physicalité que j'aime beaucoup soient au service de quelque chose qui se raconte, de personnages, d'humains. Je commence à voir à partir de tous les spectacles que j'ai fait que le point commun c'est que je parle vraiment des êtres humains. En fait, c'est ça qui m'intéresse avant tout. C'est vaste, large mais c'est ça qui m'intéresse. Je suis une grande cinéphile, je m'inspire toujours beaucoup du cinéma, c'est ma première source d'inspiration, parce qu'on s'attache à des personnages, on s'identifie à ces gens-là, et moi ce que je cherche c'est faire ce lien avec les gens qui viennent voir le spectacle. Et d'ailleurs c'est assez marrant, on est plusieurs artistes ces derniers temps à avoir fait des spectacles sur une sorte de fin du monde, et dans mon dernier spectacle *La Chute des Anges* on est vraiment dans une dystopie, avec des

traits dramaturgiques très prononcés. Là je me suis inspirée d'Orwell, 1984. On est dans cette société totalitaire, conformiste, les gens sont formatés, marionnettisés par des machines, et on ne sait pas qui est aux manettes de ces machines, c'est un peu Big Brother quoi, et aujourd'hui on le sent bien. Et puis c'est vrai que je suis quelqu'un de très instinctive, qui travaille aussi par instinct, par ce que je ressens de la vie de tous les jours, par ce que j'observe du monde, et après je travaille aussi avec mon partenaire Tristan Baudouin qui fait toute la lumière et la scénographie, c'est vraiment mon binôme artistique. On discute beaucoup ensemble. Et pour ce dernier spectacle on avait envie de parler du monde d'aujourd'hui et pour ça on en a parlé au futur, sous forme de dystopie, parce que c'est une bonne manière de parler du présent. Parce que beaucoup de choses nous interpellent, typiquement quand on est au restaurant et on voit ce jeune couple où chacun est sur son téléphone et ils ne s'adressent plus la parole, et parfois on le fait nous-même donc j'avais vraiment envie de parler du rapport à l'écran et à la déshumanisation.

LDT : Mais pourquoi le cirque, toi qui as touché à plein d'arts du spectacle et au cinéma, pour parler de l'humain ?

RB : Ben déjà je fais du cirque depuis je suis toute petite, donc ça fait partie de mon identité, mais aussi ce qui m'intéresse aussi c'est de parler de tout ça à travers le corps. Je trouve qu'on a tendance à oublier le corps dans cette société où on devient des hommes et femmes tronc, juste de cerveau, alors que dans le cirque, le corps est premier et par le corps on peut faire passer beaucoup d'émotions et de sensations. Et puis dans le cirque il y a toutes ces capacités hors normes. En fait le circassien, c'est un être presque surnaturel pour moi, même si c'est à force du travail : donc quelqu'un de normal peut finir par faire des choses extraordinaires (en deux mots), parce que c'est une pratique et on en arrive à toucher les cieux, être dans les airs, faire des choses incroyables. Donc j'oublie que le public peut voir une histoire mais aussi de la beauté, de la virtuosité, de la physicalité, et du coup il y a un peu de tout dedans. Et puis je pense que c'est l'art le plus libre (en tout cas aujourd'hui, et on verra bien demain), le nouveau cirque on a le droit de faire tout ce qu'on veut, quelque part, on peut vraiment mêler les arts. Pour moi la particularité, c'est que je suis passée par le théâtre, le cirque, la danse, et d'ailleurs ça se voit, mes spectacles sont de plus en plus chorégraphiques, tournés vers la danse, et pour *la Chute des anges* les gens ne sont pas d'accord pour dire si c'est du cirque ou de la danse, et moi je m'en fous parce qu'on décroïsonne, c'est physique, ça parle de l'être humain, et on a le droit d'être des deux. Alors dans les débuts, par exemple avec James Thierrée, on n'arrivait pas à nous mettre dans des cases parce que c'était cirque mais pas

vraiment. Et c'est génial parce qu'aujourd'hui les professionnels acceptent ce décroisement des arts, cette ouverture vers des arts croisés, cette identité, c'est ce que je suis.

LDT : Et tu associes raconter des histoires avec dramaturgie. Pour toi la dramaturgie c'est ça ?

RB : Non, c'est vrai que ce n'est pas que ça.

LDT : Comment tu le définirais ce mot ?

RB : C'est compliqué de le définir complètement, mais c'est vrai je m'intéresse souvent à la dramaturgie cinématographique, je lis beaucoup sur ça, du coup ce n'est pas une question de narration linéaire. Parce que la vie n'est pas linéaire. En fait, la dramaturgie, c'est une construction, qui fait qu'on peut comprendre et s'identifier parce qu'il y a des règles et des codes de dramaturgie. Et si on ne les respecte pas, ça peut partir dans tous les sens.

LDT : Des règles comme quoi ?

RB : Ce sont des choses que je lis, donc il y a en a plein, chacun fait selon ses modèles, mais moi par exemple je construis souvent mes spectacles en actes, en 3 ou 5 actes, un peu comme à l'opéra, et le premier acte ne peut pas être trop long, il faut un élément déclencheur, et c'est là-dessus que je me prends le plus la tête. Ensuite le deuxième acte c'est comme le cœur de l'histoire et la fin du deuxième acte il y a comme un climax, il faut qu'il se soit passé quelque chose comme une résolution. Il faut qu'on ait compris dès le premier acte l'objectif des personnages. Parce que souvent j'ai des personnages assez multiples. Mais du coup moi-même il faut que je les comprenne, or on est au cirque, c'est le corps qui s'exprime, parce qu'on n'a pas de mots, donc c'est dur de faire comprendre tout ça. Et là où on peut se planter c'est vouloir raconter tout ça de manière trop narrative, trop linéaire, trop évidente. Du coup j'essaie de laisser ouvert, mais j'ai tout un processus qui s'appuie sur ces codes de dramaturgie, même si des fois il faut que je le lâche pour ressentir ce qu'il se passe, comment je peux exprimer une émotion à travers mon intuition et non pas la logique dramaturgique, parce que des fois notre interprétation elle va être trop basique. Donc tu vois, c'est compliqué, c'est un travail de toute une vie, et je passe ma vie à travailler autour de ça. Mais je trouve que quand on arrive à avoir une dramaturgie assez claire et fluide, les gens comprennent, ils sont plus impliqués. Et effectivement la dramaturgie que je choisis elle est ouverte afin que toutes les lectures soient possibles.

LDT : Tu parles de lecture, est-ce que la dramaturgie serait comme une écriture ?

RB : C'est comme une écriture, mais c'est visuel, c'est vivant, et ça passe par les tripes. Mais oui, moi je fais constamment des allers retours entre le plateau et la pensée, l'écriture, j'écris beaucoup, donc oui c'est compliqué.

LDT : Donc la dramaturgie c'est le fouet qui mélange tous ces ingrédients ?

RB : Oui c'est ça ! Mais c'est vrai que c'est toujours le corps qui est au service de tout ça. Ce n'est pas l'inverse : ce n'est pas la pensée qui demande et le corps qui fait. Et quand même avant tout, parce que des fois je pars trop loin dans la dramaturgie et puis après je me bloque toute seule, donc je dois me fier à ce que je ressens, et à mon expérience du cirque. Et parfois dans le corps, dans des choses qu'on vit on ne peut pas tout expliquer, et c'est bien de ne pas tout expliquer, il faut se fier à cet instinct, à ces choses qu'on oublie et qu'on ne sait pas. Il y a tellement de choses invisibles et le cirque permet de parler de l'invisible, de ces choses qu'on ne comprend pas forcément mais qui sont là et qu'on reconnaît, qu'on sait profondément, et c'est pour ça que le corps est hyper important. Donc nous on fait une dramaturgie qui permet d'être dans l'émotion, à travers le corps, donc c'est une dramaturgie très instinctive, sensitive, mais qui se base quand même sur des modèles d'inspirations.

LDT : J'aime bien l'idée d'une dramaturgie sensitive, ça va vraiment chercher quelque chose qui n'a pas de mots, ça va chercher aux tripes.

RB : C'est ça ! Et c'est vrai que souvent moi les retours des spectateurs c'est que les gens qui viennent me voir me parlent d'émotions avant tout, et de poésie, et de rêve. Et ça tombe bien c'est ce que je cherche à faire, mais c'est dur, il faut que j'aille chercher loin à l'intérieur de moi, et il faut affronter ses démons pour offrir une vision limpide et ouverte, toujours dans un dialogue avec le corps. Ouais, une dramaturgie sensitive, mais qui se base sur plein de choses existantes, et donc c'est comment on se les réapproprie. Enfin, après c'est une histoire d'interprétation, comme la Bible et le Coran.

LDT : J'allais demander si tu penses que la dramaturgie est une notion applicable au cirque, mais tu y as déjà répondu : tu t'inspires par exemple du cinéma pour l'appliquer au cirque...

RB : Et à l'opéra aussi ! Parce que je travaille pas mal à l'opéra, mais je me prends moins la tête sur la dramaturgie : c'est plus basique parce que ça reprend un peu les mêmes histoires. Ce qui est pas mal c'est que c'est cadré donc c'est presque plus facile pour moi. Je suis dans un cadre et je joue avec. Mais ce n'est pas facile, par exemple pour mon dernier spectacle, mon premier jeune public, j'avais envie d'avoir une narration plus claire, même si je ne suis

pas sûre d'avoir réussi. Je me suis appuyée sur l'histoire d'Orphée et Eurydice, en la réinterprétant, mais bon l'interprétation c'est tellement vaste et multiple, en fait c'est aussi assez compliqué. À l'opéra tu as un cadre où tu ne peux pas partir dans tous les sens donc ça resserre, et j'y ai appris beaucoup.

LDT : Ça me fait penser, entre la dystopie et le mythe, est-ce que c'est un format d'écriture qui t'inspire ?

RB : Carrément, parce que ça m'intéresse de questionner surtout le mythe, par exemple avec la question de la place de l'homme et de la femme dans la mythologie, sur laquelle est fondée notre société. Donc je n'ai pas encore fait assez de recherches, mais je me suis intéressée aux mythes, aux contes parce qu'on grandit avec ça, c'est sociologique ces rapports, on nous met dans la tête ces histoires. La princesse par exemple elle est souvent passive, même s'il y a aussi des figures de rébellion féminine comme Antigone, et par exemple avec Orphée et Eurydice ça m'intéressait de questionner ces deux personnages. Eurydice elle est un peu faire-valoir pour Orphée, et lui il est talentueux, on ne parle que de lui. Or moi ça m'intéresse de dire qu'en fait on ne sait pas ce qu'elle pense, peut-être qu'elle n'a pas envie qu'il la rejoigne, ce serait plutôt une femme forte et active, et lui finalement peut-être que c'est un homme fragile. Je parle beaucoup de stéréotypes dans ce projet et en fait l'homme souffre souvent autant que la femme des stéréotypes aussi : il doit être fort, solide, musclé, etc. Bon j'exagère, je généralise, mais on est dans ces modèles-là, donc ça m'intéressait de faire un personnage sensible, fragile, maladroit et donc on s'y attache, mais d'une manière autre que dans le mythe. Évidemment c'est une réinterprétation, et le spectacle parle beaucoup du rapport à deux. Ils sont deux sur scène et c'est nouveau pour moi donc la contrainte est devenue une dramaturgie, avec un espace restreint, autour d'un agrès, l'échelle, un objet bourré de symboles, de métaphores, qui est à la fois la cage, ce par quoi il peut s'échapper. Donc presque dans tout le spectacle ils sont côte à côte sans se voir, et ils sont dans le même espace, juste à côté, et ça, ça parle aussi de nos vies à deux, où on est dans le même espace mais pas vraiment ensemble. *Un contre Un*, c'est être un contre l'autre (proche), mais aussi contre l'autre (antagoniste), c'est ça les relations à deux, pas seulement homme-femme, toutes les dispositions sont possibles, ce n'est pas seulement une relation d'amour, ça peut être aussi une relation d'amitié. Du coup, la dramaturgie elle vient avec toutes les représentations de la binarité que ça invoque. J'essaie de suivre des personnages de Orphée et Eurydice, mais chacun peut y voir qui il veut, ça peut être juste deux personnes qui n'arrivent pas à être ensemble. Ça suit une ligne assez simple, à laquelle on peut se raccrocher pour aborder pleins

de sujets, autour des symboles et des métaphores. Avec Tristan on travaille avec des scénographies épurées, on cherche à faire le moins lourd possible parce qu'on est dans cette épure, dans les symboles.

LDT : Et est-ce que les agrès de cirque vous les utilisez en termes de symboles aussi ?

RB : Oui là typiquement dans *Un contre Un* c'est l'échelle, un travail sur un portant. Oui pour nos spectacles on utilise l'agrès comme symbole, sauf dans *5^e Hurlants*, même si ce sont quand même des symboles : comme des alter egos des personnages.

LDT : Oui c'était l'agrès pour l'agrès dans ce spectacle.

RB : Oui parce que ça parlait de ça. Mais dans *La Chute des Anges* par exemple le mât pendulaire se fond avec les bras mécaniques, les entités de ce monde dystopique qui portent la lumière, ce sont des personnages à part entière, ils font partie du ballet chorégraphique parce qu'ils dansent en musique, ils bougent en musique, ils sont presque attachants. Donc le mât pendulaire est intégré à la scénographie, et la scénographie et la lumière font partie de la dramaturgie. On pense les agrès comme une dramaturgie. Et dans *5^e Hurlants*, toute l'histoire parle de ces agrès, de la relation des interprètes avec ces agrès, de ce que c'est le cirque, de la persévérance, de la relation entre l'acte et la métaphore de marcher sur le fil, donc voilà c'est plein de choses.

LDT : Et donc avec *5^e Hurlants* tu poses la question de ce que c'est que le cirque, est-ce que t'arriverais à lui donner une définition ?

RB : Oulala ! je ne suis pas sûre ! Déjà dans ce spectacle il y a beaucoup d'amour pour le cirque, j'ai un véritable amour et une histoire avec le cirque, notamment avec Annie Fratellini, qui a été cette femme novatrice, que j'admire, c'est grâce à elle que je suis là aujourd'hui, donc c'est un clin d'œil à ce cirque-là, à nos origines. Le cirque c'est magnifique d'en voir son évolution rapide, et ces femmes là comme Annie Fratellini – la première femme clown – a fait beaucoup pour cette évolution, pour la place de la femme dans le cirque. Du coup le cirque aujourd'hui qu'est-ce que c'est ?, c'est un espace libre de plein de possibilités, de poésie, de magie... Qu'est-ce que c'est le cirque ... ?

LDT : Aujourd'hui ou hier, pour toi quand tu as voulu représenter le cirque dans *5^e Hurlants*, sur quoi tu t'es appuyée, tu parlais de virtuosité, est-ce qu'il y a d'autres éléments qui te semblaient essentiels ?

RB : *5^e Hurlants* c'est aussi parler de ce qui ne se voit pas, de cette fourmilière du cirque, donc les deux techniciens sont à vue, ils font partie de la chorégraphie, de l'histoire, enfin des personnages donc... Hmm...c'est compliqué. En tout cas il y a une forme de magie, quelque chose de l'ordre de l'enfance. Petite le cirque ça réveillait plein de rêves et plein de possibles.

LDT : Donc c'est un imaginaire très vaste ?

RB : Oui très vaste, bourré de possibilités, et c'est aussi une forme d'expression en perpétuelle évolution, donc pour moi le cirque représente l'évolution de l'homme, c'est toujours en train de bouger, toujours en train d'évoluer vers quelque chose de plus beau, de plus complet, de plus riche, et ça offre aux spectateurs une dimension... Il y en a pour tout le monde. Moi je raconte mes histoires, mais quelqu'un d'autre va voir la performance, d'autres vont ressentir surtout l'émotion. Bon en même temps, je ne vais pas faire des sauts périlleux pour le saut périlleux, même si je ne fais pas partie de ceux qui refusent la performance. Même si dans *La Chute des Anges* par exemple il y a peu de moments de cirque pur, il y a quand même ce moment au mât qui est très virtuose. Je pars aussi de mes interprètes et de leurs capacités, et si la virtuosité m'importe, je ne vais pas faire un focus dessus. Il faut que le saut périlleux raconte quelque chose.

LDT : La virtuosité est au service de ce que tu vas raconter, elle n'est pas première.

RB : Voilà ce n'est pas le mouvement pour le mouvement – ça, ça ne m'intéresse pas – par contre je n'ai pas envie que ça ne bouge pas. La non-danse par exemple personnellement ça ne m'intéresse pas. Si on est dans la danse ou le cirque, ça me semble important à un moment donné d'en faire. De bouger en tout cas. Pour moi c'est important d'être dans le corps. Ça m'intéresse de décroquer, on peut mêler les arts, mais ça m'intéresse qu'il n'y ait pas forcément de la virtuosité mais ce qu'il reste c'est une extrême physicalité, quelque chose qui vient du corps. Du coup ce sont des circassiens et des danseurs qui peuvent le faire – même s'il y a aussi des acteurs extrêmement physiques. Donc c'est un mélange et ça devient des artistes polymorphes. Je les forme à ça avec mon travail. Par exemple dans *La Chute des Anges*, Loïc (qui était dans *5^e Hurlants*) qui est fildefériste ne fait pas de fil, par contre son personnage est toujours sur le fil, et il est dans ce sensible, comme un comédien très physique à la Buster Keaton. Et même si c'est plus vraiment du cirque, c'est parce qu'il vient de là qu'il peut faire tout ça.

LDT : Eh bien merci, on a fait le tour de mes questions, est-ce que tu aurais des choses à ajouter ?

RB : Oui, on n'a pas beaucoup parlé de la musique, qui est un élément très important pour l'esthétique de la compagnie, une esthétique visuelle, de fond, pas de surface. Et la lumière et la musique forment un tout dans la mise en scène, c'est très organique, c'est viscéral, c'est vivant. On est comme le cirque, en perpétuel mouvement, même sur scène : la lumière bouge et vit avec les interprètes. Et la musique elle est composée pour les spectacles par Arthur Bison. Avec Tristan et Arthur on forme le noyau dur de la compagnie. Il a toujours fait la musique, et j'aime mettre en relation la virtuosité du circassien avec celle du musicien, notamment dans *5^e Hurlants* avec des passages de musique classique. Du coup Arthur fait des musiques extrêmement sensibles. Quand je travaille avec lui, je lui passe commande et ça évolue, ça bouge, il propose, c'est organique, ça vit, ça bouge, c'est totalement en harmonie avec ce qui se passe sur scène.

LDT : Effectivement, le musicien a toujours fait partie du cirque et là tu continues de le faire vivre à ta manière.

RB : Voilà, donc la musique a une dimension émotionnelle, comme la lumière, c'est un tout, et ça va ensemble. Parfois il y a des créations où la lumière ou la musique arrivent après, mais chez nous justement tous ces invisibles donnent cette harmonie, qui font qu'on est touchés sans savoir toujours pourquoi. C'est le résultat de tous ces éléments, c'est très travaillé dans les détails, on se prend la tête pour que tout soit en osmose. Donc voilà la musique elle est très importante, elle a toujours été importante au cirque. Ce n'est pas en live mais c'est vivant.

LDT : C'est donc un mélange corps, couleurs et musique qui crée l'alchimie émotionnelle.

RB : C'est ça. Et c'est vrai que dans le cirque aujourd'hui c'est possible de le faire. Moi j'ai ce grand terrain liberté, c'est génial, parce qu'on commence à accepter de ne plus trop nous mettre dans des cases, ce n'est pas facile mais on commence. Si *5^e Hurlants* c'est vraiment un spectacle de cirque, *La Chute des Anges*, je ne sais pas c'est un ovni, donc je me passe de définition même si c'est fait avec des artistes de cirque et des danseurs.

LDT : Ça vous permet de sortir des sentiers battus des programmeurs de cirque, parce qu'on n'a plus peur de l'image du cirque ou de la danse. Ça vous amène ailleurs que la plupart des créations contemporaines de cirque en France.

RB : Oui c'est surtout qu'on va loin, mais quand même avec ce risque du non-cirque, que je refuse. Ça me poserait problème qu'à la fin on en oublie le corps, qu'on en bouge plus alors qu'on vient du cirque. Je suis la première à vouloir décroiser mais attention à ces endroits qui me dérangent et qui peuvent nuire à l'image du cirque par rapport au spectateur. Par exemple il y a pleins de spectateurs qui ne vont plus voir de la danse parce que les gens ne dansent plus dans certaines compagnies. Et même si ça peut être très bien, mais comme je ne suis pas du genre à lire une notice avant de voir un spectacle, pour moi s'il y a des références c'est difficile de s'adresser à toutes les classes sociales, donc il faut quand même pouvoir émouvoir ceux qui n'ont pas forcément ces références.

LDT : Donc même si tu t'appuies sur plein d'arts, tu restes quand même solidaire à l'idée du cirque, à l'imaginaire, du cirque, en disant c'est aussi ça le cirque, pouvoir regarder ailleurs et pouvoir raconter à tout le monde.

RB : Oui exactement. Donc voilà, je pense qu'il y aurait encore plein de choses à dire, mais dans les grosses lignes c'est déjà ça.

25/03/20

Cet entretien n'a pas été enregistré. Le texte ci-joint est un compte rendu de notre conversation téléphonique avec Guillaume Clayssen, qu'il a relu et validé par la suite.

➔ Relation cirque et dramaturgie

Le rapport entre cirque et théâtre aujourd'hui bouge la « tradition » du cirque contemporain, à cause du rapport à la parole sur scène. La question de la dramaturgie au cirque, pour moi c'est un voyage du théâtre au cirque. Ça me renvoie aux fondamentaux d'Artaud : il prônait un théâtre qui part de la scène or le cirque ne part que de la scène. C'est là toute la problématique du rapport à la dramaturgie : comment composer une dramaturgie entière, sans le matériau de base qu'est le texte ? Comment créer un langage à partir de l'espace et des corps ? Au théâtre on part des mots pour incarner, il n'y a pas d'incarnation au départ, il y a juste le texte, et on donne vie au texte par le corps. Le corps c'est donc au théâtre le but, le terme. Au cirque en revanche, le corps est écriture, on assiste à la création d'un corps langage. Donc la résistance du théâtre ce sont les mots. Le corps du cirque, lui, montre les possibles improbables, il repousse les limites. Donc ce qui m'intéresse en tant que metteur en scène de théâtre c'est de lier le langage et le corps pour faire bouger les choses avec une économie de langage, c'est faire se rejoindre le concret et l'abstrait. Par exemple dans le spectacle de Fragan Gehlker, *Le Vide*, on a à la fois le concret du corps qui se raccroche toujours aux cordes en avançant et à la fois la notion abstraite de Sisyphe et de l'éternel recommencement.

➔ Qu'est-ce que ça veut dire le mot dramaturgie ?

La dramaturgie au théâtre c'est travailler l'interprétation du texte, c'est l'étudier pour pouvoir l'incarner. Donc le rôle du dramaturge c'est de donner de la matière pour les acteurs notamment. La dramaturgie c'est l'extension des possibles. On peut faire théâtre de tout, mais la dramaturgie pose la question du *comment*. Pour moi, le cirque est en lui-même dramaturgique, parce qu'il est recherche de puissance et de possibles. Il y a au cirque de l'autoréflexivité dans la présence du corps performant qui le rend dramaturgique. Cette sorte d'*ex nihilo* du cirque (puisque'il ne part de rien si ce n'est de lui-même) lui rend la dramaturgie nécessaire, moins intellectuelle mais plutôt instinctive.

➔ Pourquoi le cirque ?

Faire du théâtre avec des circassiens, c'est faire avec des corps explosifs, des corps « sans organe » comme dirait Deleuze, c'est-à-dire des corps sans schéma social : la puissance expressive du corps vient parfois – souvent – en annulation face au pouvoir des mots. Va donc faire entendre un texte quand tu as deux acrobates hors pair sur scène. La question c'est de savoir comment travailler ensemble pour que l'énergie des deux écritures, de chaque écriture se rencontrent comme une co-écriture. Ce qui m'attire au cirque, c'est qu'il y a ce point de fuite que je cherche au théâtre à travers le spectre d'Artaud. Au cirque, il a moyen de sortir d'Aristote, c'est-à-dire de la fable au cœur de la création théâtrale, de l'identification, de la compréhension intellectuelle et des lois immuables du théâtre. Le cirque m'affranchit de ça, dans un athéisme joyeux qui ignore (et non qui refuse) Aristote. Dans cette naïveté joyeuse, on enlève l'accent circonflexe au théâtre pour le rendre plus sobre ; même si le cirque est spectaculaire, il n'y a pas de posture au nom d'une quelconque légitimité. Pour moi, l'histoire poussiéreuse du théâtre est dépoussiérée par le cirque.

➔ Qu'est-ce que le cirque ?

Je dirais que c'est la création du corps qui ne veut plus se soumettre aux normes du corps, aux usages quotidiens et admis du corps humain. Le cirque est à la fois une rébellion d'ordre socio-politique et en même temps une création *ex nihilo* du langage artistique, une interrogation toujours neuve de ce que peut la création. C'est une révolte pleine de jeunesse, presque adolescente, comme une crise adolescente à la Rimbaud. On n'est plus dans *L'Alchimie du Verbe*, mais dans « l'alchimie du corps ». C'est un mouvement très proche de la poésie de la fin du XIX^e et début du XX^e siècle. Et cette révolution continue de se répercuter dans le cirque, et sans qu'il ait une conscience intelligente ou intellectuelle, le cirque fait cette révolte pleinement, physiquement, instinctivement. Cet héritage poétique des surréalistes et des symbolistes est repris et déplacé avec ce qu'il y a de plus concret au cirque : le corps. Et puis on retrouve chez les circassiens l'asociabilité du poète en même temps que ce mouvement communautariste d'entre soi. C'est un peu l'associable sociabilité de Kant. Le circassien, c'est un utopiste, c'est-à-dire un rêveur avec les mains dans le cambouis, dans la pratique, dans l'action. Voilà pour moi, le cirque c'est la réinvention des possibles artistiques, physiques et politiques. Ce n'est qu'alternatives.

➔ Mots de la fin

Le cirque me bouscule à beaucoup de niveau. Par exemple, je me suis occupé de la mise en scène du spectacle de l'école de cirque amateur Sol'Air à Cherbourg. J'ai essayé de trouver

une dramaturgie pour pallier la banalité des numéros d'un spectacle amateur. Avec mon vidéaste, on a choisi de projeter des séquences où on fait parler les enfants, pour essayer d'aller trouver de l'intime, pour comprendre l'endroit de la nécessité du cirque pour eux. Mais c'est bien compliqué. Je me rends compte qu'il faut un peu de maturité aux artistes pour que le cirque devienne le prisme du monde et non le prisme de soi.

LDT : Qu'est-ce que le cirque ? Qu'est-ce que ça représente ?

AC : Pour moi c'est un art total et direct. Dans le sens où, dans l'acrobatie et le cirque, il y a une vérité dans ce qu'on fait qui me trouble. Au moment où je suis arrivée ça me donnait la sensation que tous les chemins étaient possibles et ouverts. Il y avait comme une infinie de possibilités, ce n'était pas codifié. Il y a des choses très codifiées qui servent de choses très solides, dans tout ce qui est techniques acrobatiques traditionnelles, qui ne sont pas à renier mais qui sont là pour propulser. Et du coup il y avait un champ des possibles incroyable, mais aussi parce que j'ai choisi très vite ma spécialisation. Quand je parle de cirque je parle de l'acrobatie et des portés, parce que j'ai été attirée non pas par le cirque mais par cette discipline particulière. Le fait qu'il y n'ait aucun agrès... Je suis dans une recherche de simplicité et de dénuement le plus possible, et je trouvais que les portés acrobatiques apportaient cet endroit de beauté et de dénuement. En même temps dans les portés tu es forcément deux, du tout il y a aussi tout ce qui se joue des relations en filigrane, de toute manière. Ce qu'on en fait dans XY, malgré le grand nombre, ça reste un dénuement total, et on est vraiment à la recherche de ça, d'essayer de faire vibrer une corde sensible.

LDT : Qu'est-ce que tu répondrais alors à ceux qui disent que le cirque c'est l'art de l'agrès ?

AC : C'est une vision avec des œillères de la chose, je ne dis pas que ça n'existe pas, mais il y a tellement d'autres choses. Les agrès je les vois comme des vecteurs. Si on reste enfermés dans l'agrès on passe à côté de ce qu'est pour moi le cirque, de jouer avec un émotionnel très intrinsèque, et l'agrès n'est que vecteur à la notion de risque, de confiance, à la notion d'apesanteur, de vitesse... Toutes ces choses-là qui font partie de notre quotidien, en nous, ce sont juste des révélateurs. Le cirque c'est ce qui fait vibrer ces choses-là en chacun. L'agrès n'est qu'un vecteur.

LDT : Qu'est-ce que le mot dramaturgie évoque ? Quels synonymes tu utiliserais pour l'expliquer ?

AC : Ça fait un moment que ça commence à changer parce qu'on en parle beaucoup, un peu comme un phénomène de mode. Dans mon premier instinct c'est quelque chose qui se rapprocherait vraiment du théâtre, une forme de mise en écriture théâtrale d'une idée. Voilà

une mise en forme théâtrale au service d'un récit. Et plus j'avance, plus on en parle, plus je me rends compte qu'en filigrane elle est partout. Mais quand j'entends les gens parler de la dramaturgie j'ai l'impression que ça ressert, et pas que ça élargit, que le récit devient trop imposé, et on raconte sans énigme, de manière trop prémâchée. On le pose de manière très concrète mais de manière très enfermante au final.

LDT : Malgré ça est-ce que c'est une nécessité, dans le sens où est-ce que c'est important de la nommer, la dramaturgie ?

AC : Alors dans notre processus de travail elle est présente dans tout mais on la nomme *a posteriori*, parce qu'on a un processus de création qui part vraiment de l'intérieur... On ne construit pas de quoi on allait parler pour le remplir ensuite, on est dans l'action et c'est l'action qui porte la dramaturgie petit à petit. Ce sont toutes ces actions mises bout à bout qui donnent une forme de dramaturgie, où à la fin elle se révèle. On ne pré-pense pas de manière dramaturgique nos pièces.

LDT : Puisqu'elle vient après, il n'y a donc pas besoin de la nommer par exemple dans les dossiers de création ?

AC : Ouais en fait, vu qu'on est nombreux et que les idées elles nous traversent tous et qu'à la fin, elle est le résultat de tous, forcément pré-penser trop les choses pour nous c'est plutôt un frein à notre manière de créer ensemble plutôt qu'une aide ou une nécessité. Donc on parle vraiment du faire ensemble et du partager. On a des intrigues, et quand on sent une intrigue commune c'est que c'est la bonne – parce que pour que 20 personnes regardent dans le même sens, il en faut des intrigues individuelles pour réussir à en trouver une commune. Une fois qu'on est là, le travail c'est comment on dépoussière, on est dans une zone de fouille, où on dépoussière d'un côté et il y a des choses qui apparaissent. On travaille beaucoup sur les rythmiques, les espaces et sur le langage acrobatique qui pour nous a sa propre énergie et sa propre dramaturgie. Par exemple quand on fait un plongeon, on arrive la tête en bas de troisième hauteur, il y a quelque chose d'inhérent à l'acrobatie, qui n'a pas besoin d'expression, de mots en plus, de forme de théâtralisation. Alors parfois dans nos pièces on la souligne ou on décide de l'arrondir pour en faire quelque chose de très doux, ou de la déformer, mais par contre on revendique cette écriture acrobatique qui a sa propre dramaturgie.

LDT : Est-ce que tu distingues dramaturgie et écriture ? Ou est-ce que ça va dans le même sens ?

AC : Je dirai que je peux les mettre ensemble, parfois je vais utiliser le mot écriture pour de la dramaturgie, ou l'inverse, mais je dirai que pour la dramaturgie il y a derrière ce mot un appui d'un sens. Une écriture ça peut être une écriture de rythme, d'espace, alors que la dramaturgie pour moi c'est comme porter un sens, et une forme de narration peut-être.

LDT : Puisque vous avez surtout travaillé avec des chorégraphes pour vos spectacles, est-ce que tu dirais que la chorégraphie vient en appui de la mise en sens de l'ensemble ?

AC : En fait on ne met pas en chorégraphie nos acrobaties, on essaie de faire un pot commun de tout ça. Quand on travaille avec un chorégraphe, on essaie de trouver comment faire en sorte que nos deux univers se rencontrent, pas en plaquant une chorégraphie sur ce qu'on sait faire mais plutôt en cherchant comment à l'intérieur on trouve du mouvement, comment les mots qu'il emploie résonnent dans nos pratiques et comment les mots qu'on emploie font sens pour lui. La chorégraphie arrive dans une confrontation des deux pratiques dans l'essence plutôt que pour l'habillage autour. En fait on travaille et parfois il y a un sens qui apparaît : par exemple tout à coup la scène se vide et cette solitude est troublante. Et ça nous fait rebondir vers autre chose et petit à petit il y a une forme de dramaturgie qui apparaît. Le regard du chorégraphe ou du metteur en scène – là c'est vrai que c'était beaucoup des chorégraphes mais ça pourrait être autre chose – est important à cet endroit là pour donner du commun, pour parler de ce que lui voit en nous observant. Parce que nous, d'être tout le temps dedans, c'est un peu dur d'avoir cette distance.

LDT : Est-ce que tu saurais dire pourquoi en tant que groupe de portés acrobatiques vous êtes allés plutôt vers des chorégraphes, alors que par exemple toi sur d'autres projets tu as pu travailler avec des metteurs en scène ?

AC : En fait à chaque fois, une fois qu'on a trouvé l'intrigue commune – dans *Mobiüs* c'était les murmurations – on a rencontré des gens autour de ça. Peut-être que si on était tombés sur un metteur en scène qui aurait eu cette intrigue-là on aurait pu partir avec lui, mais c'est ce qu'on pressent au départ de la pièce qui va donner l'envie de la rencontre. Pour *Mobiüs* on voulait que ce ne soit qu'un seul mouvement, une continuité pour arrêter de faire des séquences de cirque connues – ce qu'on avait un peu « raté » pour nous dans *Il n'est pas encore minuit*, c'était encore un peu trop séquencé en scène entre la lumière, la musique,

etc. – on a cherché une autre forme donc et ça nous amené vers Rachid. Mais on n’a pas pensé immédiatement qu’il nous fallait un chorégraphe pour ça.

LDT : Mais le travail du mouvement vous amène à chaque fois vers des chorégraphes.

AC : C’est vrai que jusqu’à présent le travail de l’acrobatie nous amène vers des chorégraphes. On a eu une petite expérience super avec Catherine Germain, qui est clown. Elle travaille très en profondeur et le travail qu’on a abordé avec elle était sur des choses très fines de l’intérieur et comment ça peut suinter tout ce qu’on fait avec une grande finesse. C’était passionnant comme rencontre et peut-être que c’est un endroit où on peut aller se frotter pour une prochaine création. Mais peut-être que pour le moment le mouvement est ce qui rallie le plus les acrobates entre eux. C’est plus facile de trouver une qualité de mouvement commune qu’une forme de théâtralité.

LDT : À cet endroit-là, le mouvement est donc plus fédérateur.

AC : Oui c’est plus proche de nos pratiques et plus fédérateur à l’endroit où on est en avançant en groupe. On avance et on cherche ensemble, on n’a pas de réponse toute faite du coup on se frotte aux choses et on se rend compte des choses en essayant. C’est vraiment un processus ancré dans le présent et dans la pratique.

LDT : Ça fait quand même un petit moment que vous êtes sur les planches avec XY, est-ce que toi tu aurais une sensation que les spectacles de cirque ont évolué depuis 10-20 ans ? Est-ce que tu as senti une évolution quelque part ?

AC : Oui il y a une évolution, il y a des choses magnifiques qui se font. Comme je l’avais pressentie au départ, il y a vraiment quelque chose sans fin dans le cirque, il y a de moins en moins de barrières entre la danse, le cirque, le théâtre, et qu’il y a des nouvelles formes, des hybridations en finesse qui arrivent. Pour moi, c’est passionnant. Il ne s’agit pas de coller deux arts ensemble, il y a vraiment des mélanges qui se font, qui me semblent très beau. Il y a vraiment plein de metteurs en scène qui goutent au cirque, de circassiens qui vont danser. Je trouve aussi qu’on n’est plus dans le cliché de l’opposition cirque traditionnel/cirque contemporain, cette espèce de négation de l’un et de l’autre. Ça y est : on a dépassé cette petite guéguerre. Par rapport au politique aussi le cirque est de plus en plus reconnu en tant qu’art. Ce ne sont pas des batailles faciles et c’est pas encore gagné, il y a quand même moins cette vision stéréotypé pour enfants, tout public – même si je sens que c’est encore bien

présent – je nous sens en marche à ces endroits-là. Donc voilà, ces mélanges avec les arts plastiques aussi, il se passe plein de super choses.

LDT : C'est une hypothèse personnelle que de dire que la dramaturgie est un outil pour que le cirque se légitimise auprès des institutions culturelles. Ça te parle comme hypothèse ?

AC : En fait, tu veux dire que la dramaturgie qui est petit à petit mise dans les spectacles de cirque rendent le cirque légitimes ?

LDT : Disons plutôt que j'interroge les discours sur la dramaturgie, qu'on en fasse ou pas dans son spectacle. Quand on utilise ce mot-là est-ce qu'on n'utilise pas un outil pour faire plus intelligent ? Est-ce que ce n'est pas une manière justement de sortir de l'image de l'enfance et du divertissement – dans le sens négatif – que peuvent avoir les institutions ?

AC : J'ai un peu de mal à me dire ça. Ça pourrait marcher dans un rapport d'intellectualiser la chose, la rendre plus élevée, mais ce sont des critères que je ne partage pas du tout. On peut être complètement bouleversé par quelque chose sans queue ni tête parce que ça tape au bon endroit de résonance. Donc coup, même si je peux sentir qu'il y a de ça – d'ailleurs certains disent qu'un spectacle de cirque, de danse ou de théâtre, sans dramaturgie ce n'est absolument pas intéressant – mais je ne partage pas du tout cette sensation. En tant que spectatrice, moi je la crée en chaque chose que je vois. Et les choses que je vois qui sont très écrites avec des dramaturgies très puissantes peuvent me laisser de marbre, alors que d'autres pièces où on plonge dedans parce qu'on nous laisse beaucoup plus acteur de ça, me bouleversent plus.

LDT : Donc la dramaturgie elle apparaît plus dans la réception du spectacle, dans ce que chacun en fait, quel que soit le spectacle, plutôt que dans le processus.

AC : Je ne suis pas sûre que la dramaturgie ça soit une clef absolument nécessaire pour parler de quelque chose, pour faire un spectacle qui touche à des endroits hyper sensibles, dans une universalité, dans des choses très engagés politiquement. C'est un des moyens, mais je crois qu'il y en a d'autres.

LDT : Dans ce que je comprends, l'émotion est bien plus clef que la mise en sens que peut être la dramaturgie.

AC : Oui, pour moi l'émotion est une nécessité pour trouver du sens.

LDT : Mais elle vient en premier.

AC : Oui. Dans notre travail c'est comme ça qu'on l'aborde j'ai l'impression.

LDT : Est-ce que la question de l'émotion c'est quelque chose qui est particulier au cirque ?

AC : Non, c'est propre à l'art, même au-delà du spectacle vivant. Un tableau de Soulages par exemple, c'est troublant, il y a quelque chose d'émotionnel, de politique, de véritable.

LDT : Donc le cirque va chercher l'émotion à sa manière et à son endroit, mais il y a toujours un peu de ça, de l'émotion, du véritable et du politique ?

AC : Oui. Après, dans l'émotionnel, je mets beaucoup de choses. C'est très vaste, et il y a du sens dans l'émotion. Sinon il n'y aurait pas beaucoup de sens à ce qu'on traverse, à ce qu'on vit.

26/03/2020

LDT : Je vais recontextualiser pour mieux comprendre pourquoi j'ai fait appel à vous : je fais une thèse, et ce qui a motivé cette thèse c'est le constat que beaucoup d'artistes de cirque parlaient de dramaturgie, sans être tous d'accord sur ce que ça veut dire. Je me suis posé la question de ce que ça veut dire pour le cirque. Déjà qu'en théâtre on a eu du mal à comprendre ce que ça voulait dire, en danse on commence à se poser la question en des termes spécifiques, donc en cirque c'est que question très jeune, et on patauge un peu. L'idée c'était de savoir ce que les artistes entendaient par-là, donc je m'appuie sur les dossiers des spectacles et des entretiens pour essayer de comprendre dans quel sens c'est utilisé et comment c'est pratiqué quand c'est le cas. Ce qui m'intéressait dans votre cas, c'était d'avoir un point de vue de chorégraphe qui s'est servi d'éléments de cirque dans ses créations, et donc de voir comment les autres arts alimentent le cirque sur cette question, de la dramaturgie, que vous utilisez dans votre dossier et dans vos feuilles de salle. Donc c'est une série de questions simples mais vastes, par exemple, pour vous c'est quoi le cirque ?

SM : Question large effectivement. Pour moi le cirque c'est un outil, c'est une discipline qui permet de construire des numéros avec toutes ses disciplines. Le cirque pour moi c'est de l'autorisation, de l'autorisation à concevoir la forme et le mouvement autrement, l'autorisation d'aller plus loin dans la notion de mouvement et de chorégraphie.

LDT : Donc quand vous avez découvert le cirque à travers les sangles avec Jonas Leclerc, c'était un univers de possibilités qui s'ouvrait à vous ?

SM : Voilà exactement, ça m'a apporté une troisième dimension, l'aérien.

LDT : Et donc pour vous, le mot dramaturgie qu'est-ce que c'est, en termes de synonymes par exemple ?

SM : Je ne crois pas qu'il y ait de synonymes. Moi j'aime bien ce mot là parce qu'il permet de définir une continuité, savoir ce qu'on raconte. Pour moi c'est l'assemblage, comment on assemble les choses pour créer une pièce. La dramaturgie c'est ce qui va nous permettre d'avoir un fil conducteur du début jusqu'à la fin, et de comprendre comment on peut se véhiculer à travers ce fil conducteur. Le fil conducteur, ce n'est pas forcément quelque chose qu'on décide, c'est quelque chose qui advient en fonction de ce qui se crée, en fonction de ce

que l'on a en magasin, à partir de ce que l'on a mis en place. L'ensemble des choses que l'on a mises en place ont un dénominateur commun, et c'est ce dénominateur commun qu'il faut révéler dans la dramaturgie. Et c'est aussi à la fois une rythmicité de la pièce, et à la fois comment on va permettre au public de voyager à l'intérieur de cette proposition.

LDT : Comment vous le distinguez du coup de la chorégraphie par exemple ? Ou est-ce que vous le distinguez d'ailleurs ?

SM : Je crois que la dramaturgie peut s'attribuer à n'importe quel spectacle vivant, que ce soit du théâtre, du cirque, de la danse, de la musique, ce que vous voulez. Alors que la chorégraphie est quelque chose de spécifique, qui est de l'ordre du corps, de l'introspection, du mouvement, et de cette introspection qui va vers l'extérieur. Bon ça c'est complètement subjectif bien sûr. Mais c'est beaucoup plus défini en tant que discipline, la chorégraphie, ça peut être complètement indépendant d'un spectacle, ça peut être aussi mené en notion de performance, d'atelier, alors que la dramaturgie définit l'accès, le déroulé d'un spectacle.

LDT : Est-ce que vous avez la nécessité de nommer ce mot dramaturgie ? Est-ce que c'est quelque chose sur laquelle vous vous appuyez comme un outil, ou est-ce pour vous plutôt une nécessité de l'ordre de l'écriture de vos dossiers ?

SM : Les deux je pense, c'est un outil pour pouvoir parler de ce que l'on traverse, de ce qu'on va traverser dans ce spectacle. Après j'aimerais dire qu'il faut bien démarquer deux choses, c'est qu'en France on travaille très peu avec des dramaturges. On travaille plutôt avec des regards extérieurs, mais très peu avec ces gens-là, ce n'est pas dans notre culture. Contrairement à des pays plutôt germanophones ou néerlandais, on a plus cette notion de dramaturgie avec le dramaturge qui a une vraie fonction dans le spectacle. Généralement, quand on travaille avec un dramaturge, il pose des questions au chorégraphe ou au metteur en scène pour trouver le lien, l'axe par rapport aux principes et aux contraintes de départ pour pouvoir faire évoluer la création. Ensuite, ce sont des imbrications de l'ego, j'ai envie de dire, pour trouver les moyens pour pouvoir agencer, et faire en sorte que les choses se coordonnent. Je ne réponds peut-être pas à la question ?

LDT : C'est-à-dire que dans cette perspective, la dramaturgie est assurée par un rôle, et elle n'est pas nécessaire si la personne que la représente n'est pas là ?

SM : Ah oui non, c'est pour ça que je parlais de ça, par le fait de ne pas avoir de dramaturge. Ça me semble important de la nommer cette dramaturgie, ou en tout cas de travailler autour

de ça. Et les chorégraphes français, qui ne travaillent pas avec un dramaturge la plupart du temps, sont aussi souvent des dramaturges, ils travaillent cette notion. C'est aussi lié au problème économique, c'est-à-dire qu'on n'a pas forcément les mêmes outils et les mêmes manières de fonctionner entre l'Allemagne et la France par exemple. Donc oui c'est à la fois un outil de dossier, de pouvoir définir les choses, et à la fois c'est un vrai challenge dans la construction d'une pièce.

LDT : Et comment vous l'appliquez ? Est-ce que vous l'appliquez de la même manière quand vous travaillez avec des circassiens, ou uniquement avec des danseurs ?

SM : Je pense que j'ai la même manière de faire, parce que c'est une pratique interdisciplinaire. Je crois vraiment que c'est la notion de savoir ce qu'on raconte avec les outils qu'on a, avec les médias avec lesquels on travaille. Ça peut prendre des formes extrêmement différentes, il peut y avoir une méthodologie, mais pas forcément. C'est là où ça devient intéressant, dans le contact avec l'humain – avec l'interprète, le musicien, le scénographe – va permettre de travailler complètement différemment en fonction des caractères.

LDT : J'aime bien parce que vous répondez assez simplement et clairement à des questions d'une manière dont je suis assez d'accord, donc c'est compliqué pour moi de relancer. Mais comme ce n'est pas mon avis qui compte, on va se concentrer sur ce que vous dites ! Vous avez en fait déjà répondu à mes quelques questions, donc est-ce que vous avez envie de rajouter des choses qui vous semblent essentielles sur le sujet de la relation entre dramaturgie et cirque ?

SM : Vous savez dans les commissions, les ministères, la DRAC, etc., le cirque est souvent dans la même case que le théâtre, pas forcément dans le tiroir danse, ce qui pose un vrai problème d'identification du mot dramaturgie. En fait le cirque a été empreint par le théâtre, et l'est encore, dans la notion de sens et de raconter quelque chose de compréhensible par le public. Donc la notion de dramaturgie se pose fortement dans le cirque puisqu'elle se retrouve un peu explosée aujourd'hui avec le cirque contemporain sur des façons de travailler qui ne sont pas les mêmes. Donc la question de la dramaturgie dans le cirque est complexe, d'abord à cause de l'agrès qu'il faut intégrer, avec l'interprétation et la technique. Il y a une espèce de division un peu comme au théâtre où on va faire d'abord un travail à la table puis de texte puis un travail de mise en scène, et ensuite un travail de spectacle. On sépare un peu les choses. Donc il y a une sorte de confusion sur le mot dramaturgie, et je pense qu'elle n'est pas encore

assez épurée du contexte. Je pense qu'on n'a pas encore épuré ce qu'on voulait raconter dans une pièce : est-ce que c'est vraiment du sens, ou est-ce que c'est un cheminement qu'on va proposer.

LDT : Oui le cirque est encore très attaché à la question de la narration, et même en essayant de s'en détacher, il y a toujours des résidus : le personnage, le texte qui vient encore travailler...

SM : On part souvent d'une projection mentale de ce qu'on veut sur le plateau, on ne laisse pas l'interprète travailler pour que quelque chose advienne. On ne fait pas le chemin inverse, c'est-à-dire qu'on a du mal à travailler sur ce qu'est la personne pour révéler l'interprétation, en appliquant des règles très simples d'application. On est encore très proche de l'interprétation. Cunningham disant un truc assez juste, il disait « faire une pièce c'est faire ABCD, je vous demande de faire ABCD, et en faisant ABCD comme je vous le demande, on arrivera à une interprétation. Ce n'est pas vous qui allez appliquer une interprétation sur le ABCD ». Donc ça renvoie à ce qui se passe dans le cirque, même si aujourd'hui on voit avec le CNAC des propositions plus pointues, fines, où l'approche du cirque se fait plus à travers le mouvement que le théâtre.

LDT : Oui, c'est vrai que la dernière génération (2010-2020) est très empreinte de la danse, se détache du théâtre et va parfois presque à rebours de toute création théâtrale. Tout à coup c'est le mouvement qui revient à la base du cirque.

SM : On avait plusieurs champs, quand on regarde dans l'histoire du cirque et de la danse. Au ballet on avait deux corps, les ballerines et les saltarines, et les saltarines étaient les sauteuses, celles qui faisaient des acrobaties, celles qui faisaient la provocation. Et elles ont été éjectées du ballet, elles ont rejoint les foires puis le cirque au XIX^e siècle. Donc on voit que la question du corps revient aujourd'hui, d'abord parce que les nouvelles générations ont explosé les clivages entre les disciplines et cherchent à perfectionner un outil de travail – le corps – pour pouvoir l'emmener encore plus loin. Donc on a des notions qui reviennent, des juxtapositions qui sont cycliques.

LDT : Oui, le retour du corps central au cirque s'appuie sur la danse qui est plus mature dans la réflexion et qui a les outils pour réfléchir sur ça. En tout cas merci beaucoup.

SM : Mais du coup c'est quoi la polémique par rapport à la dramaturgie au niveau du cirque ?

LDT : Pour certains ça représente le flic du sens et ça n'a pas lieu d'être, pour d'autres le problème de la dramaturgie comme c'est issu du théâtre, ça veut dire qu'on doit partir de quelque chose – par exemple le texte – pour aller quelque part, donc soit c'est de la narration, soit c'est confondu avec l'écriture, la mise en scène. Donc c'est souvent compris comme un synonyme de beaucoup de pratiques chez les artistes de cirque.

SM : Donc en fait il y a un problème sur la définition de la dramaturgie, parce que normalement, la dramaturgie ça n'existe pas : en tout cas pas dans le dictionnaire il me semble. Donc la notion de dramaturgie c'est de donner du sens. Donc il peut y avoir différentes manières de faire sens : de manière très didactique, figuratif etc. C'est qui est intéressant.

LDT : Certains s'appuient aussi sur ce mot pour dire que leur spectacle est intelligent, sérieux, pour aller contre l'idée du cirque de divertissement, qui ne serait pas légitime. Donc c'est un outil de discours. D'autres le réfute parce qu'ils se refusent à une identification à une pratique théâtrale. C'est un peu la patate chaude qu'on se renvoie.

PVW : « Je tiens tout d'abord à rappeler que si je suis directeur de l'ESAC je ne suis pas le porteur du certificat en dramaturgie, c'est Virginie Jortay qui avait lancé le projet et maintenant, comme elle a rejoint le CNAC, nous ne sommes plus dans le processus.

LDT : Bon, mais je pense qu'en tant qu'artiste et directeur d'une école supérieure des arts du cirque, vous avez quand même des choses à dire sur le sujet. Ça pose question d'enseigner ou de délivrer un diplôme sur la dramaturgie alors que le monde du cirque, de la danse et du théâtre s'arrache les cheveux pour comprendre ce que ça veut dire.

PVW : C'est sûr que la définition du mot dramaturgie est compliquée à cerner. Est-ce qu'on est dans des outils mis à disposition de la mise en scène, de l'auteur, ou la mise en scène et l'écriture font-ils partie de la dramaturgie ? Bon je ne sais pas si ça pose encore problème au théâtre. Souvent ce que j'ai entendu c'est que les termes de dramaturge et de metteur en scène sont souvent une seule personne.

LDT : Je n'ai pas forcément cette impression-là chez les metteurs en scène français, parce que de plus en plus ils assument de s'accompagner d'un dramaturge, de quelqu'un qui réfléchit et qui donne de la matière à penser pour les artistes, et qui se distingue du metteur en scène. Bien sûr chacun est libre de prendre à charge cette position. Mais j'ai l'impression qu'il y a deux écoles, ceux qui refusent cette position en disant « c'est moi qui fais » et ceux qui l'acceptent en disant « moi j'ai besoin de cet apport ». C'est assez partagé. Mais par contre on a des écrits très clairs en théâtre sur la question de la dramaturgie, alors qu'il y en a beaucoup moins en danse, et que le premier en cirque vient de sortir.

PVW : Personnellement je trouve que, pour la situation actuelle du cirque, c'est un peu dommage de dire qu'il y a la dramaturgie du cirque, parce que ça réduit à une certaine école – presque française – et ça réduit le champ des possibles par rapport à une vision qui n'envisagerait qu'une dramaturgie au cirque. Comme s'il n'y avait qu'une seule dramaturgie au théâtre. Je trouve ça réducteur et dangereux parce que cela peut nous coincer, nous cadenasser. J'ai un peu de mal avec ça. Le thème de la dramaturgie est quelque chose que je veux développer à l'école, avoir une vraie réflexion sur la qualité de l'écriture...

LDT : Du coup réfléchir avec des futurs artistes sur la question de l'écriture c'est réfléchir à quoi exactement ? Je note l'écriture mais est-ce uniquement ça ?

PVW : Je pense qu'il s'agit aussi d'être ouvert à tout ce qui peut aider l'écriture. Pouvoir jouer avec les différents outils scéniques, et en plus on a l'agrès en cirque. Certains spectacles ont vraiment transformé les agrès dans la scénographie, avec des chandeliers ou des grillages, donc là c'est clairement de la dramaturgie. Par contre, selon mon expérience de spectateur, la parole dans le cirque est très mal utilisée. Je crois que les gens ne se rendent pas compte que la parole, le travail du texte est une technique à part entière. Ce n'est pas parce que tout le monde sait parler que tout le monde sait prendre la parole sur scène. C'est un métier que d'être comédien, avec une longue formation pour maîtriser le texte. Et souvent dans le cas de la prise de la parole au cirque, ça devient plaqué, explicatif, complètement décalé par rapport à l'image. Je suis rarement convaincu par la prise de parole au cirque. Je ne dis pas qu'il ne faut pas le faire, mais la plupart du temps, les artistes ne sont souvent pas formés à ça.

LDT : Oui, on ne s'improvise pas danseur, on ne s'improvise pas acrobate...

PVW : Oui mais c'est plus compréhensible parce que c'est hors du normal, contrairement à la parole qui existe partout et donc que l'on peut penser accessible. C'est l'utilisation mais aussi le contenu proposé qui fait souvent défaut. À cet endroit-là, il y a une sorte d'adolescence ou presque de préadolescence dans le cirque.

LDT : Et vous parliez de la parole sur scène parce que tu as l'impression que le mot dramaturgie invite à prendre la parole ?

PVW : Si on a une vision théâtrale de la chose oui.

LDT : Et c'est encore le cas au cirque ?

PVW : Non, je n'en ai pas l'impression. En tout cas ce n'est pas ce qui est généralement mis en avant. Personnellement en tant qu'artiste avec la compagnie des Argonautes, on a toujours évité la parole – un peu moins maintenant – parce que c'est quelque chose qu'on ne maîtrisait pas, et parler sur l'image c'est redondant : l'image parle d'elle-même. Ça devient explicatif, et donc non nécessaire. Et puis souvent parler réduit le champ de l'imaginaire du spectateur.

LDT : Est-ce que vous auriez des synonymes pour expliquer le mot dramaturgie ?

PVW : Je dirais le mot outil. C'est le terme qui me vient si on doit le réduire en un mot. Mais si je devais lui donner une définition, c'est un outil au service du propos. Un outil disponible

pour tous les arts, et ré-inventable pour chaque création. Si on le simplifie à la fonction d'outil, tout le monde peut se l'approprier sans avoir peur : j'ai entendu des « c'est pas pour moi », des « c'est pour le théâtre »... Il faut une définition accessible pour que les artistes ne s'en sentent pas exclus. Si on réduit chaque art du spectacle à une dramaturgie spécifique, on réduit le champ de chaque art et limite la possibilité de faire de pont entre eux.

LDT : Or dans le cirque il me semble que c'est une composante essentielle que de pouvoir faire des ponts avec les autres arts.

PVW : Mais ça n'est que ça. S'isoler chacun de son côté ne permet pas la compréhension de l'autre et donc de soi.

LDT : Et donc si le théâtre c'est le texte, la danse c'est le corps en mouvement, comment vous définiriez le cirque pour lui-même ?

PVW : C'est la qualité du geste, ou la qualité de la manipulation de l'objet, de l'agès. Il y a un dialogue avec un partenaire, objet ou humain. Pour moi ce n'est pas très différent... Par exemple j'ai vu un opéra où il y avait des acrobates. Leurs actions reflétaient le contenu de ce qui était chanté. L'originalité de cette mise en scène a presque fait passer les chanteurs au second plan. Donc avec les acrobates ils ont pallié la rigidité de l'opéra, et les sous-titres n'étaient plus nécessaires.

LDT : Pourquoi le cirque alors est utilisé à cet endroit-là ?

PVW : Parce que c'est un des moyens d'expression de la scène, et là la palette technique des acrobates était suffisamment riche. C'était un très bon exemple de la manière d'utiliser intelligemment leur discipline, et pas simplement la plaquer au premier degré, sans utiliser le potentiel de l'artiste de cirque.

LDT : Est-ce que, pour revenir à la dramaturgie, vous avez l'impression qu'il y a une forme de nécessité de parler, de nommer la dramaturgie dans le processus de création d'un spectacle, entre artistes mais aussi dans les dossiers de production ?

PVW : Oui oui c'est certain, parce que ça oblige à la réflexion, à mettre des mots sur ce qu'on a envie de faire. Sinon on retombe dans le cirque de démonstration. Mais ce n'est pas de l'élitisme, parce qu'on serait dans des concepts ; pour moi c'est une façon de rentrer en communion avec un public, quel que soit l'utilisation du vocabulaire : il ne s'agit pas forcément de raconter une histoire, avec des personnages, ça peut être une certaine esthétique,

un univers, ça peut être porté par la musique. La dramaturgie sert à sortir de la démonstration, elle nous aide à dépasser ce stéréotype. Si on arrive à lier les deux, entre la qualité corporelle et sa ligne, la qualité du vocabulaire et son utilisation, alors on arrive à quelque chose qui peut toucher beaucoup de gens.

LDT : Donc il faut développer un langage et pas seulement se contenter de mots en l'air ou de techniques. Des choses à ajouter sur la relation cirque et dramaturgie dans le paysage actuel ?

PVW : Dans ce qu'on voit et ce vers quoi le cirque va, j'ai l'impression que le cirque, même s'il est encore dans une sorte d'adolescence, grandit ; il est dommage que le cirque doive se justifier pour être pris plus au sérieux. On vient de loin avec notre image. Quelque part on doit défendre une certaine légitimité culturelle, on doit prouver beaucoup plus parce qu'on part de plus loin.

LDT : Oui mais est-ce bien nécessaire au cirque de devoir être plus sérieux ? Doit-on tuer le rire pour être légitime ?

PVW : Le sérieux se situe dans la façon d'aborder son art, et pas dans son contenu. Un artiste « comique » peu travailler avec beaucoup de sérieux. Non ce que je veux dire c'est qu'on a du chemin à faire pour prouver qu'on est un art sérieux dans le sens où on a quelque chose à apporter. Et c'est vrai que parfois le divertissement peut sembler péjoratif s'il n'y a rien derrière. Alors que c'est bien nécessaire d'être divertit, mais s'il y a un fond c'est mieux.

LDT : Donc le cirque est encore en pleine adolescence pour trouver le juste milieu entre le divertissement – qui fait partie de l'histoire et peut-être même de l'essence du cirque – et sa place parmi les arts sérieux.

PVW : C'est vrai qu'au cirque la cassure s'est faite en mai 1968. Nous n'avons plus les mêmes modèles économiques avant et après. Et ce changement, cette évolution, cette réflexion, elle est venue de gens qui avaient des choses à dire plutôt que des choses à montrer. C'est ça aussi qui nous influence encore aujourd'hui, et qui participe à notre développement.

Annexe 4 : Étude sur les spectacles de sortie de l'école du CNAC

1) Les données d'analyse

- Teasers de toutes les promotions depuis 1989, à l'exception de la 14^e promotion dont les informations sont manquantes sur le site du CNAC : https://cnac.tv/_spectacle-collectif-de-fin-d-etudes/_/_/_/.
- Dossiers de présentation depuis la 20^e promotion, disponibles sur le site du CNAC : https://cnac.fr/tag_cnac/1572/Spectacles_fin_Etudes.

1 ^{re} promo	1989	<i>Circus 89</i>	Claude Crespín et Philippe Goudard
2 ^e promo	1990	spectacle de fin d'études	Hervée de Lafond et Jacques Livchine
3 ^e promo	1991	spectacle de fin d'études	Gilles Cohen
4 ^e promo	1992	spectacle de fin d'études	Yves Neveu
5 ^e promo	1993	<i>Empreinte du futur</i>	Philippe Goudard
6 ^e promo	1994	spectacle de fin d'études	François Cervantes
7 ^e promo	1995	<i>Le cri du caméléon</i>	Josef Nadj
8 ^e promo	1996	<i>Sur l'air de Malbrough</i>	François Verret
9 ^e promo	1997	<i>Je fais tout ça pour toi</i>	Guy Allouche
10 ^e promo	1998	<i>(voir plus haut)</i>	Jacques Rebotier
11 ^e promo	1999	<i>Vita Nova</i>	Héla Fattoumi et Éric Lamoureux
12 ^e promo	2000	<i>La tribu de Iota</i>	Francesca Lattuada
13 ^e promo	2001	<i>Cirk 13</i>	Philippe Découflé
14 ^e promo	2002	<i>C'est fou c'qu'on meurt de nos jours</i>	Gilles Defacque
15 ^e promo	2003	<i>LECIRQLE</i>	Roland Shon
16 ^e promo	2005	<i>KILO</i>	Thierry Roisin et Jean-Pierre Larroche
17 ^e promo	2006	<i>Toto Lacaille</i>	création collective des étudiants
18 ^e promo	2007	<i>Tout est perdu sauf le bonheur</i>	Philippe Car
19 ^e promo	2008	<i>La Part du Loup</i>	Fatou Traoré
20 ^e promo	2009	<i>20e/PREMIERE</i>	George Lavaudant et Moïse Touré
21 ^e promo	2010	<i>Urban Rabbits</i>	Arpad Schilling
22 ^e promo	2011	<i>Am</i>	Stéphane Ricordel
23 ^e promo	2012	<i>This is the end</i>	David Bobée
24 ^e promo	2013	<i>Pulsions</i>	Laurent Laffargue
25 ^e promo	2014	<i>TETRAKAI</i>	Christophe Huysman
26 ^e promo	2015	<i>Over the cloud</i>	Jérôme Thomas
27 ^e promo	2016	<i>Avec vue sur la piste</i>	Alain Reynaud
28 ^e promo	2017	<i>VANARA</i>	Gaëtan Lévêque
29 ^e promo	2018	<i>Atelier 29</i>	Mathurin Bolze
30 ^e promo	2019	<i>FRICITION</i>	Antoine Rigot et Alice Ronfard
31 ^e promo	2020	<i>On n'est pas là pour sucer des glaces</i>	Galapiat Cirque

2) Les tableaux d'analyse

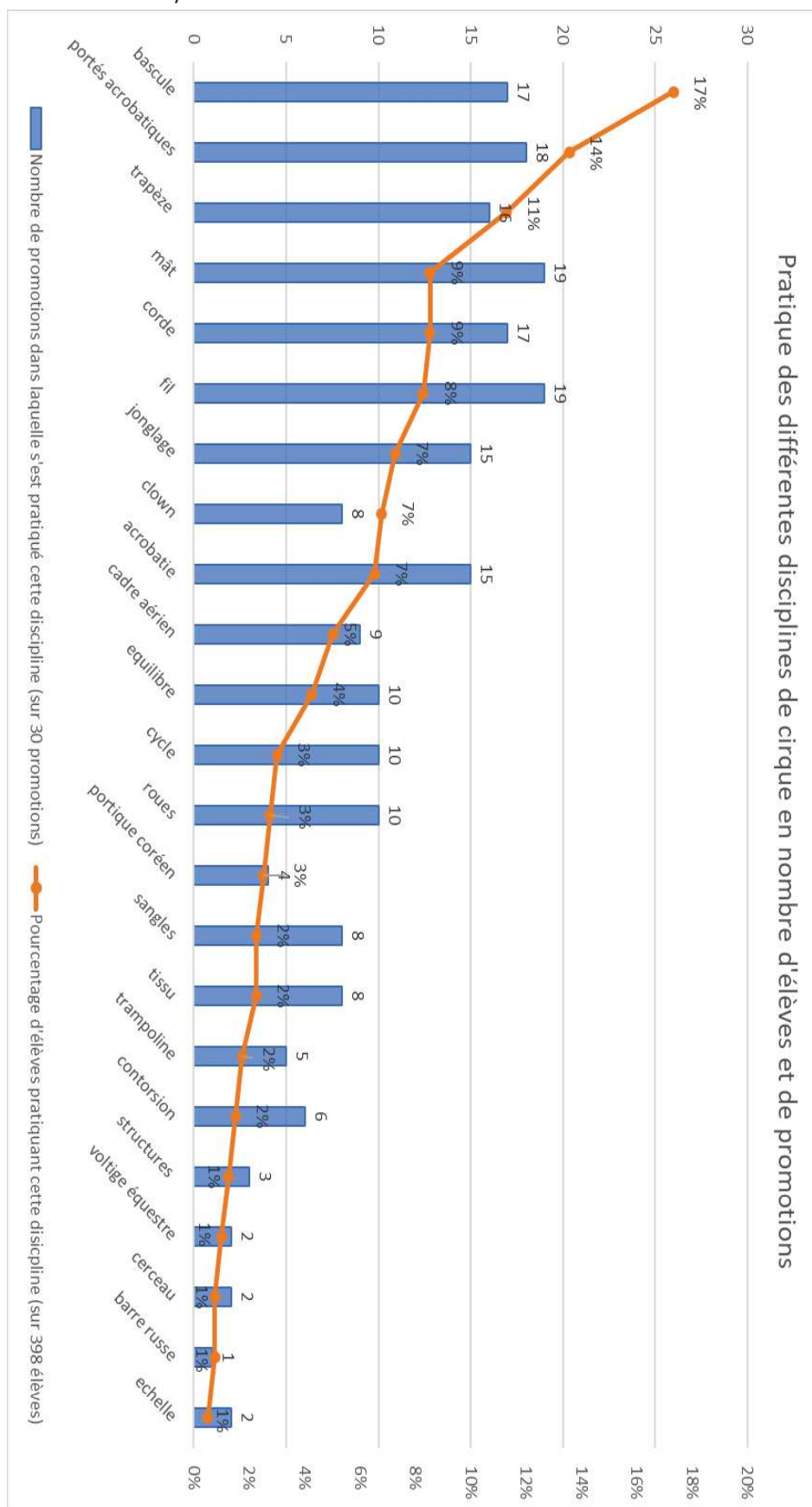


Tableau 12. Nombre de promotions et pourcentage d'élèves pratiquant les différentes disciplines de cirque.

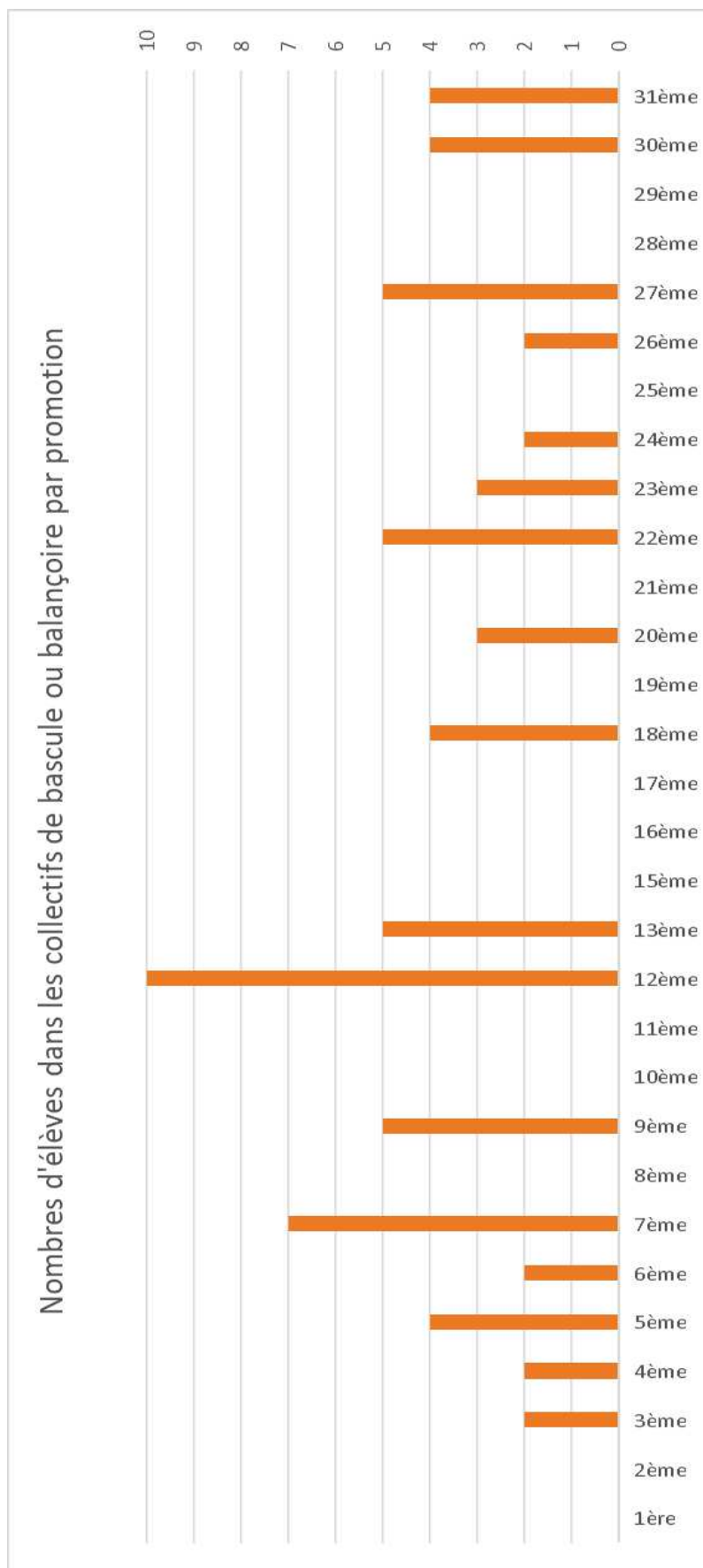


Tableau 13. Nombres d'élèves dans les collectifs des disciplines de projection dans chaque promotion.

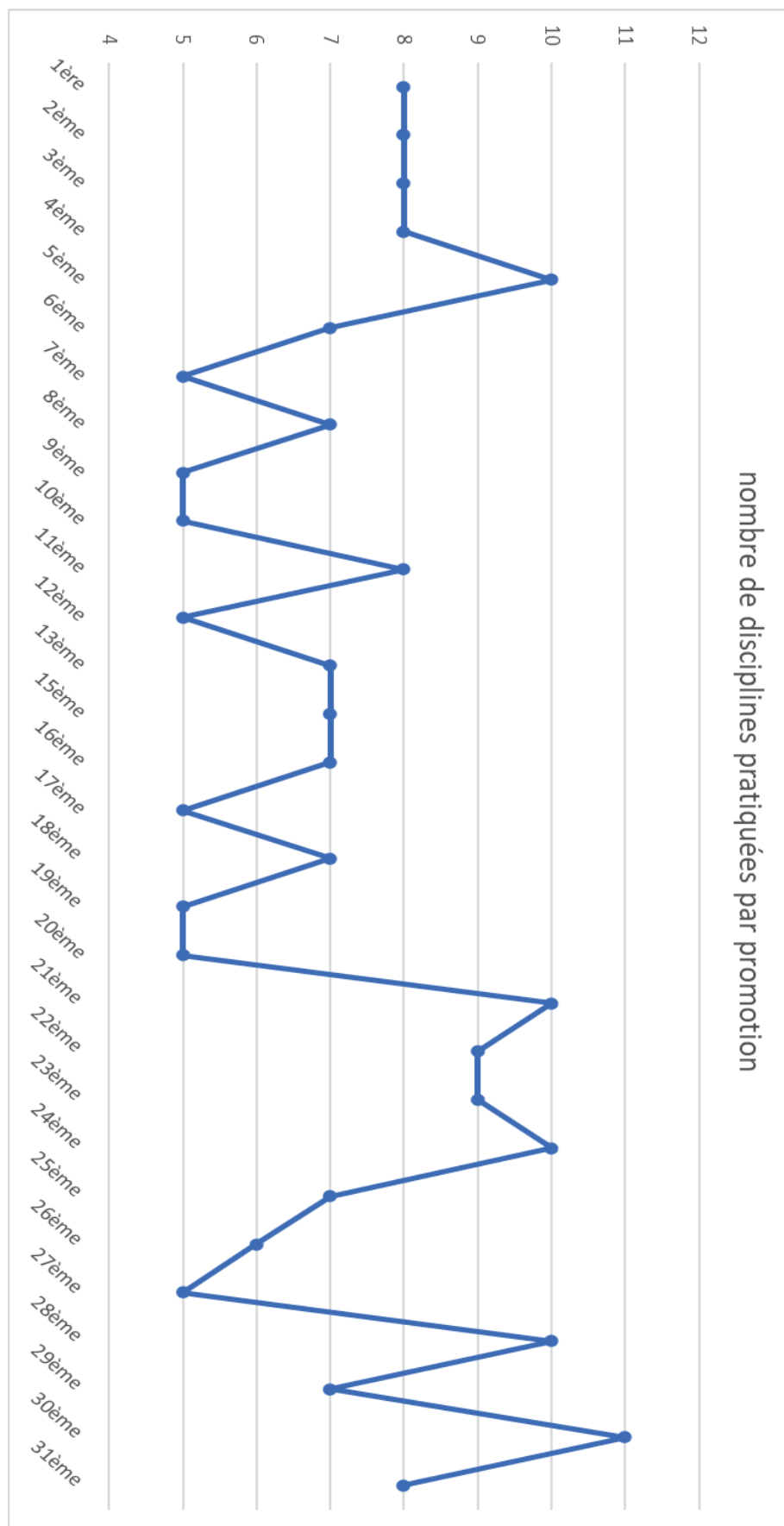


Tableau 14. Évolution historique du nombre de disciplines pratiquées par promotion.

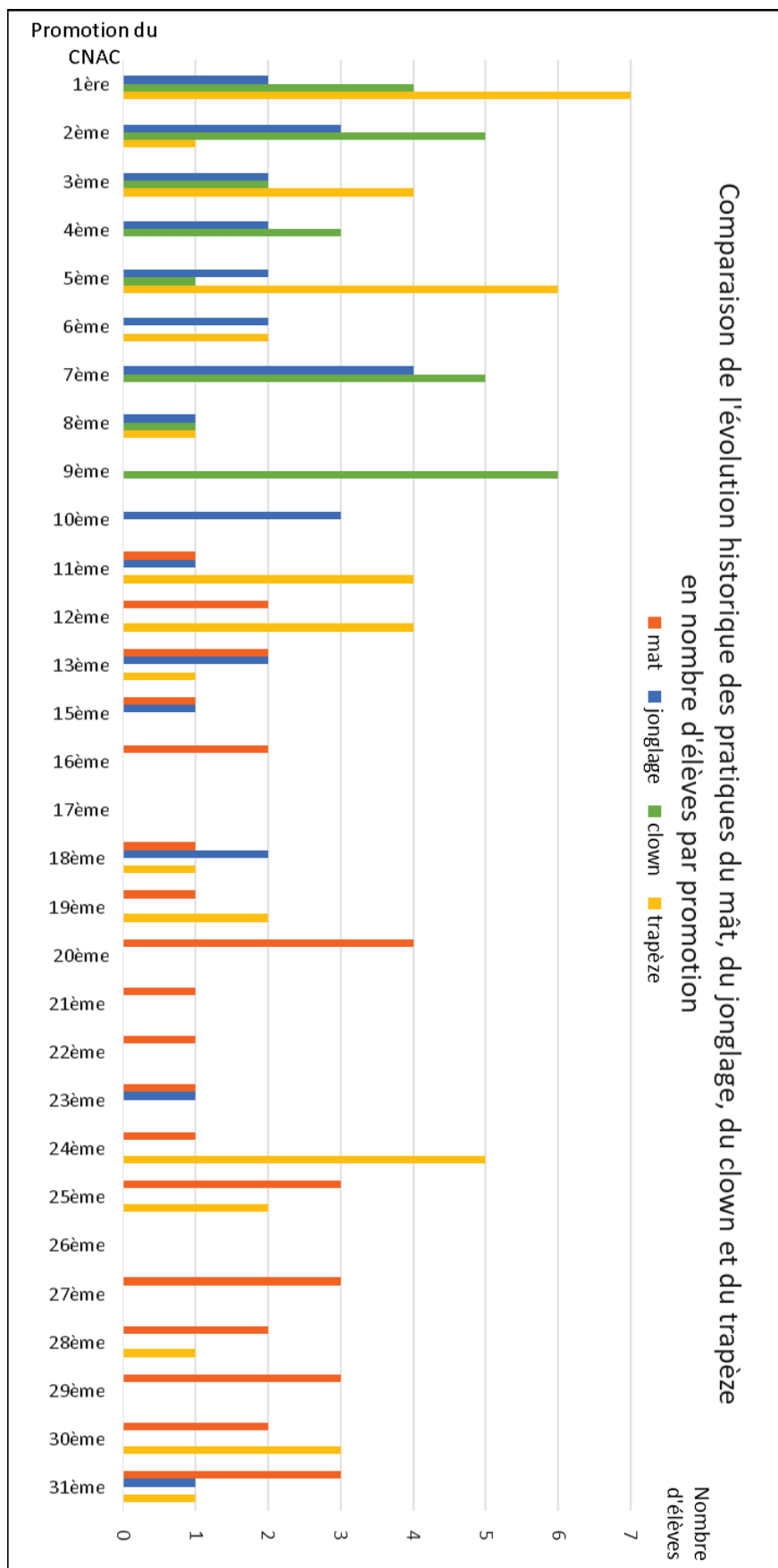


Tableau 15. Évolution chronologique des pratiques du mât, du jonglage, du clown et du trapèze en nombre d'élèves par promotion.

Annexe 5 : Étude des lauréats CircusNext

1) Liste des Lauréats CircusNext

2018-2019 : Cie Random, Mismo Nismo, Laura Murphy, Familiar Faces, Andrea Salustri, Collectif Rafale

2015-2016 : Cie Two, Motchok, La Migration, Sandrine Juglair, Galactik Ensemble, Compagnie du Chaos, Circus Katoen

2013-2014 : Z Machine, Nacho Flores, Marion Collé, Julia Christ, Darragh McLoughlin, Alexander Vantournhout & Bauke Lievens

2012-2013 : Sisters, Oktobre, Nuua, La Boca Abierta, Iona Kewney & Joseph Quimby

2009-2010 : Subliminati Corporation, Sirkus Aikamoinen, ROOM 100, Race Horse Company, My!Laika, Kecca Rocca, Ivan Mosjoukine, Desastronauts, Defracto, BabaFish

2007-2008 : Rémi Luchez, Les Mains Sales, Olivier Pasquet, Cie AIUAIO, Tide Company, Cie de Genève, Cie Im-posture, Iéto, Guillaume Top, Guillaume Sauzay

2005-2006 : Cie Pire que debout, Cie Morosof, La Manœuvre, Un Loup pour l'Homme, Cie Libertivore, Le GdRA, Cyrk Nop, Cridacompany, La Compagne Singulière, Cie 3.6/3.4

2003-2004 : O Último Momento, Tr'espace, Le Tourbillon, Sycoum CIRC, Collectif Prêt à Porter, Collectif Petit Travers, Ockham's Razor, Jongleur de Fables, Furinkaï, Cirque Météor, Cirq'ulation Locale, Les Choses de Rien, Circo Saudade, Adrien Mondot

2001-2002 : Yaka Pouchka, Cie Les Singuliers, Cie Mine de rien, Les Objets Volants, Cirque Farouche-Zanzibar, Cie Lunatic, Cie Chapazard, Ludor Citrik, L'Immédiat, Cie Au Fil du Vent, Baro d'Evel Cirk, Cie AKYS Projecte, Cie 14:20

2) Graphiques de l'étude des lauréats CircusNext

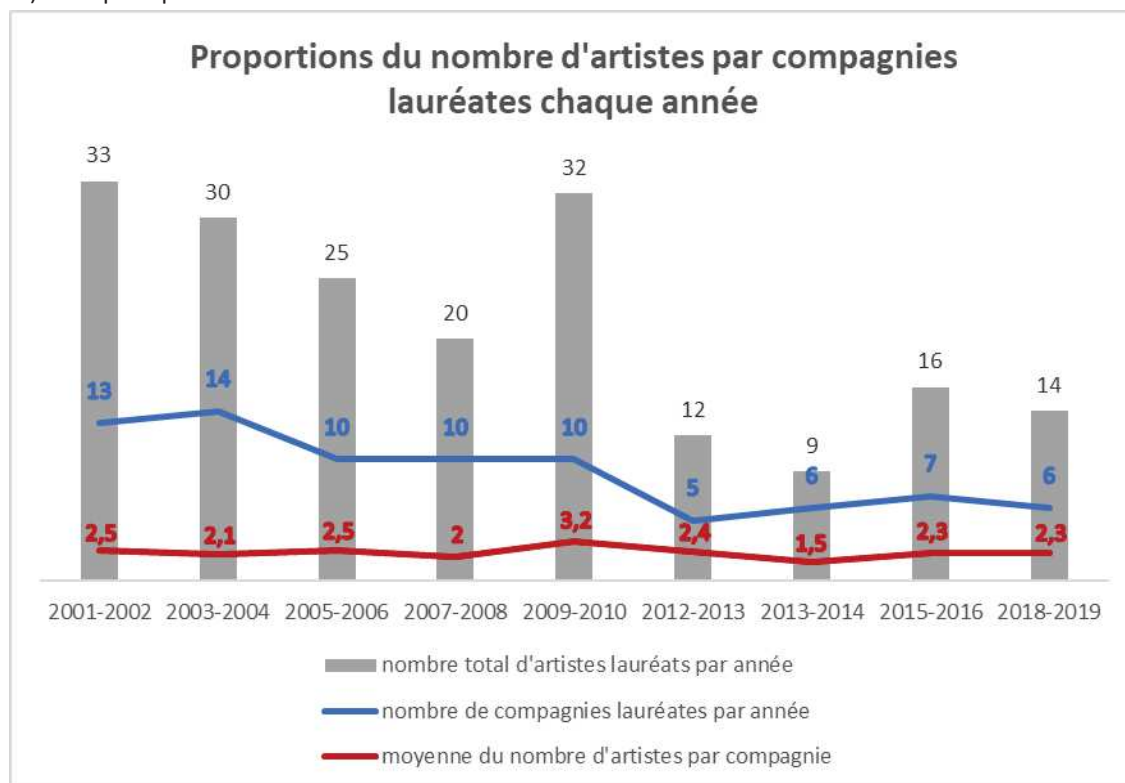


Tableau 16. Proportions du nombre d'artistes par compagnies lauréates chaque année.

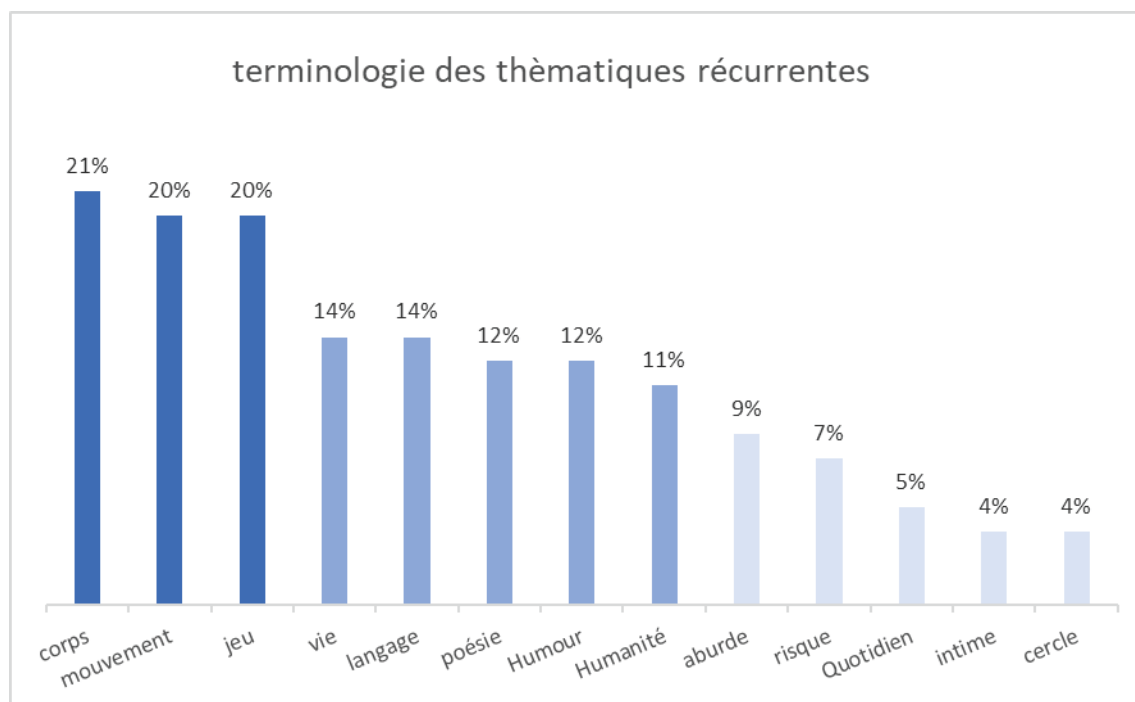


Tableau 17. Pourcentages des compagnies lauréates utilisant ce vocabulaire thématique dans leur présentation.

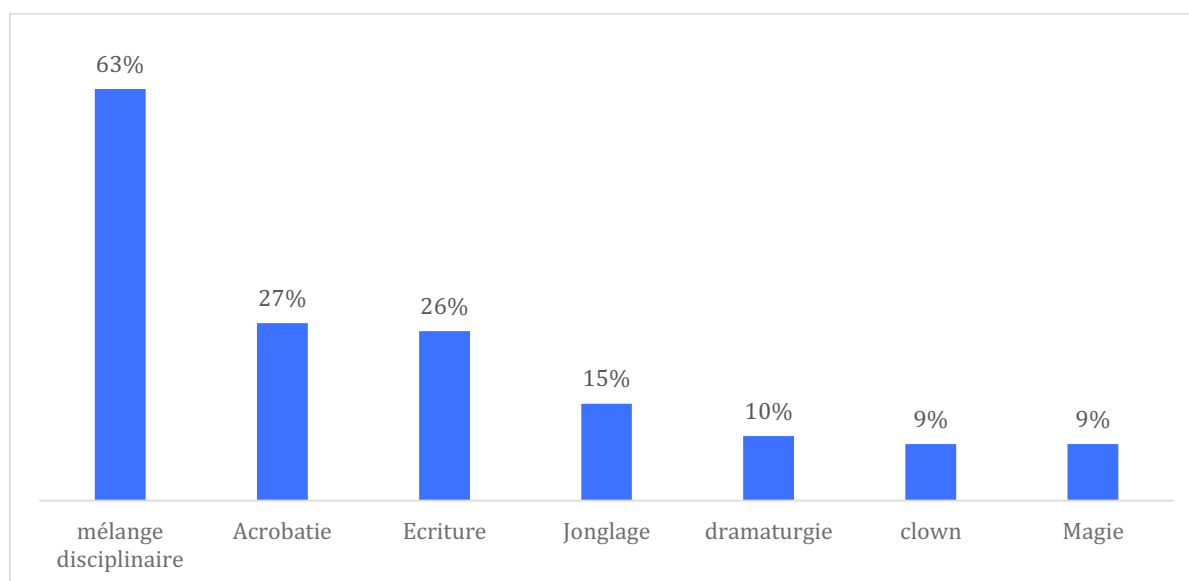


Tableau 18. Pourcentages des compagnies lauréates utilisant ce vocabulaire disciplinaire dans leur présentation.

Annexe 6 : Étude des présentations de projets organisés par Artcena

1) Les données

- Fascicules des présentations de projet 2017, 2018, 2019 et 2020 de Circa.
- Fascicules 2019 de Spring, Le Mans fait son cirque, La Rencontre des jonglages, Aurillac, Vivacité, et le Palc.

2) Différences de présentation des fascicules Artcena.

Les informations de chaque spectacle ont été recouvertes pour que l'œil ne se concentre que sur les informations attendues et mises en forme par Artcena.

Puéril péril L'Autre

Auvergne-Rhône-Alpes

• Auteurs :

Dorian Dubouché,
Romain Dubouché

• Mise en scène :

Dorian Dubouché

• Direction d'acteurs :

Dorian Dubouché

• Genre :

Comédie

• Disciplines :

main-à-main, Ringuette,
équitation, danse
stirac, danse

• Type de spectacle :

théâtre en salle

Note d'intention

Patrick Dubouché, la trentaine, a décidé de laisser tomber ses rêves et ses envies de devenir acteur, sans aucune attache, mais pour ses plaisirs. Une vie de rêveur qui un jour le rattrapera en finissant par un échec. Pour lui, j'ai d'autres projets... Dans ce solo à quatre, les protagonistes de Puéril Péril s'enfoncent dans un monde sombre et débordante d'humour noir pour prendre à nouveau le risque d'une chose qui leur fait peur.

Présentation de la compagnie

Dorian Dubouché et Romain Dubouché fondent la compagnie Puéril Péril, après trois ans d'École Nationale de Cirque à Montréal. Ils ont suivi une formation entre l'École de Cirque de Lyon deux ans plus tard. En septembre 2016 naît la compagnie Puéril Péril. Puéril Péril est retenue pour être la prochaine compagnie accueillie dans le cadre du dispositif Artistes en Terrain d'Artistes sur Lyon. Elle est également accompagnée par le Théâtre du Vellein et l'École pour l'Autre.

- Nombre d'interprètes : 4
- Durée : 1h20
- Langue : français
- Public : à partir de 12 ans
- Jauge : 400
- Coût de production :
- Calendrier de création : 10 > 20 novembre 2017, Quai National, Rhône-Alpes, Rue...

- Première envisagée :

- Partenaires :

- Recherche partenariats

Contact : Em...

+33 (0)6 55...

www.puerilperil.com

Illustration 5. Exemple d'une page des présentations de projets organisées par Artcena et le festival Circa en octobre 2017.

#Cie CARROSSE

Cirque

- Texte : P...
- Chorégraphie : J. B...
- Interprétation : J. tine E...
- Scénographie : F. es B...
- Création lumière : Ab. M...
- Création sonore : N...
- Création costumes : G...
- Consultant agrès : F. ul
- Construction carrosse : A. Jie de S...

Note d'intention

pi... e-s,
C... é au
vo... née n terrain
de, en pisci à h... couche notre
ca... de fiction et
ag... un coméd... et une
circ... d'une
m... dép...
ré... sme, enot...
le... port e...
réflexion sur les enjeux contemporains.

Présentation de la compagnie

Justine Be... ot,
L... enter un
S... au Fe... Elles
... Lo... inuer
... et le texte.
eur... Fumus, crée avec le cré... sur son...
... à
... aux S... sistance à L... on, en
mars 2018.

- Nombre d'artistes : 2
- Type de spectacle : Itinérant
- Public : Tout public
- Durée estimée : 1h
- Partenaires : C...
- Résidences : L... 2020 et saison 2020-2021 et de résidences (quinze jours en juin/juillet 2019)
- Création : 4...
- Recherche : recherche de coproduction, de préachats (mars - juin)

Contacts : Artistique : ... 34
Production : M... 35
Personnes présentes : M... 36

Illustration 6. Exemple d'une page des présentations de projets organisées par Artcena et le festival Spring en mars 2019.

• **Équipe artistique :**
Artistes : [redacted]
 Au [redacted]
 Éléonore [redacted], Jeanne [redacted]
 Hana [redacted]
 Pelin [redacted] et [redacted]
 [redacted] et [redacted]
Mise en scène : S. [redacted]
 P. [redacted]
Chorégraphe : K. [redacted]
 N. [redacted]
Regard acrobatique :
 M. [redacted] et [redacted]
Création lumière :
 V. [redacted] et [redacted]

questions de genre, de diversité sexuelle et de sexualité qu'on a souvent réservées aux femmes. Laisser jaillir leurs points de vue, leurs idées, leurs raies, leurs p... pour parler de la diversité plurielle et sa complexité. Il ne s'agit pas question de définir une identité masculine, il n'y aura pas de définition d'homme... de ces six hommes là. Avec leurs pensées en l'air et au sol... nous proposerons une variation parfois brutale... la cendre,

La compagnie Fabrice est née de son expérience. Elle est implantée en Seine-Saint-Denis. « Si on applaudit, j'ai l'étiquette qui dit... » 2010, créations entrecoupées de nombreuses commandes d'œuvres menées par José Perez au cours desquelles il propose ainsi ses spectacles répondant à des commandes de différents lieux de territoire chers à son univers. Actuellement, la compagnie Fabrice est en train de monter une nouvelle création.

• Nombre d'artistes au plateau : 6 • Durée : 1h10 • Public : Adulte • Jauge : 500 • Langue : Français principalement, et Espagnol, Danois, Anglais • Coût de production : 100 000 € • Premières envisagées : 2020, 2021, 2022	• Résidences : 2020, 2021, 2022 • Recherche : partenaires et résidences (Février 2020, 4 au 18 Avril 2020, Août 2020, Octobre 2020, Avril 2021)

Contacts :

445

Annexe 7 : Étude des typologies de spectacles vus depuis 2017.

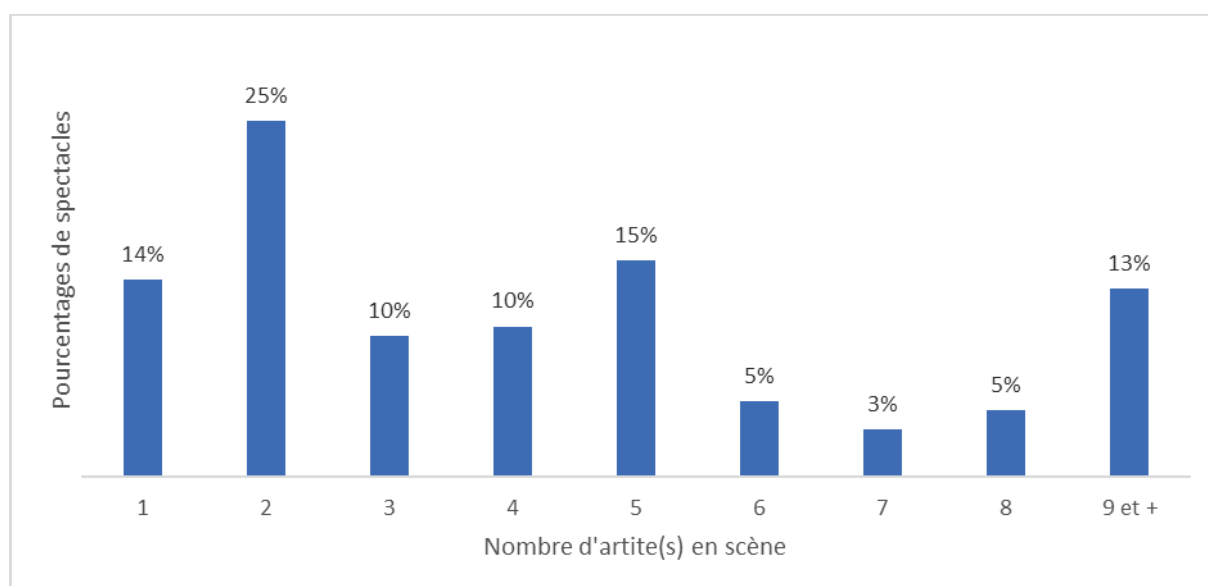


Tableau 20. Répartition du nombre de musiciens sur les 31 spectacles du corpus présentant des musiciens en scène.

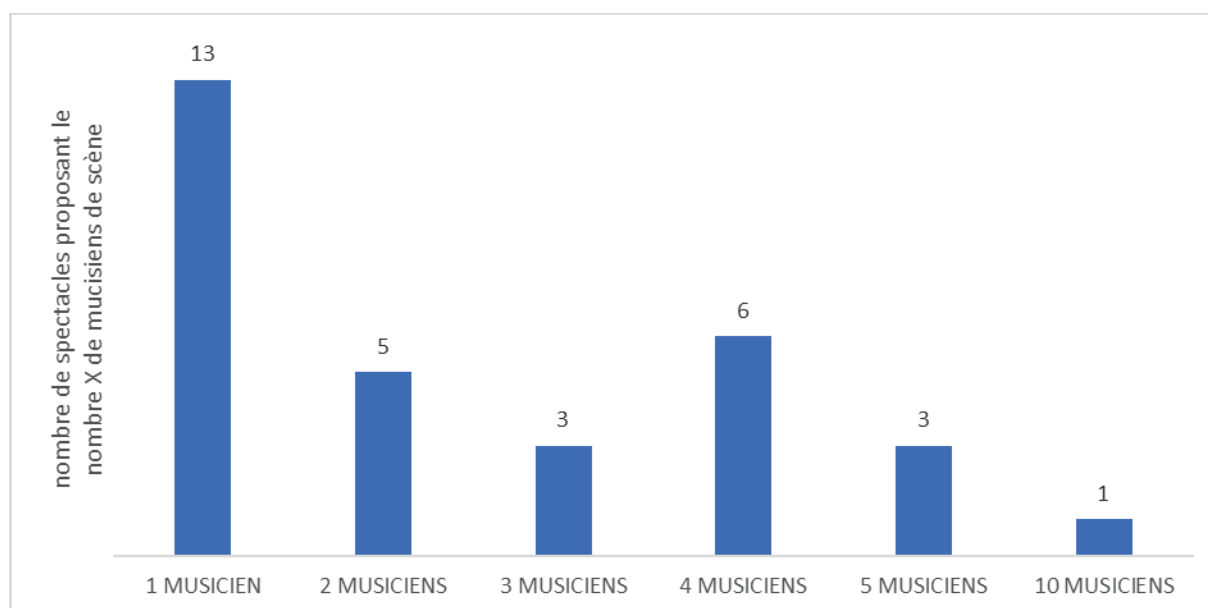


Tableau 20. Répartition du nombre de musiciens sur les 31 spectacles du corpus présentant des musiciens en scène.

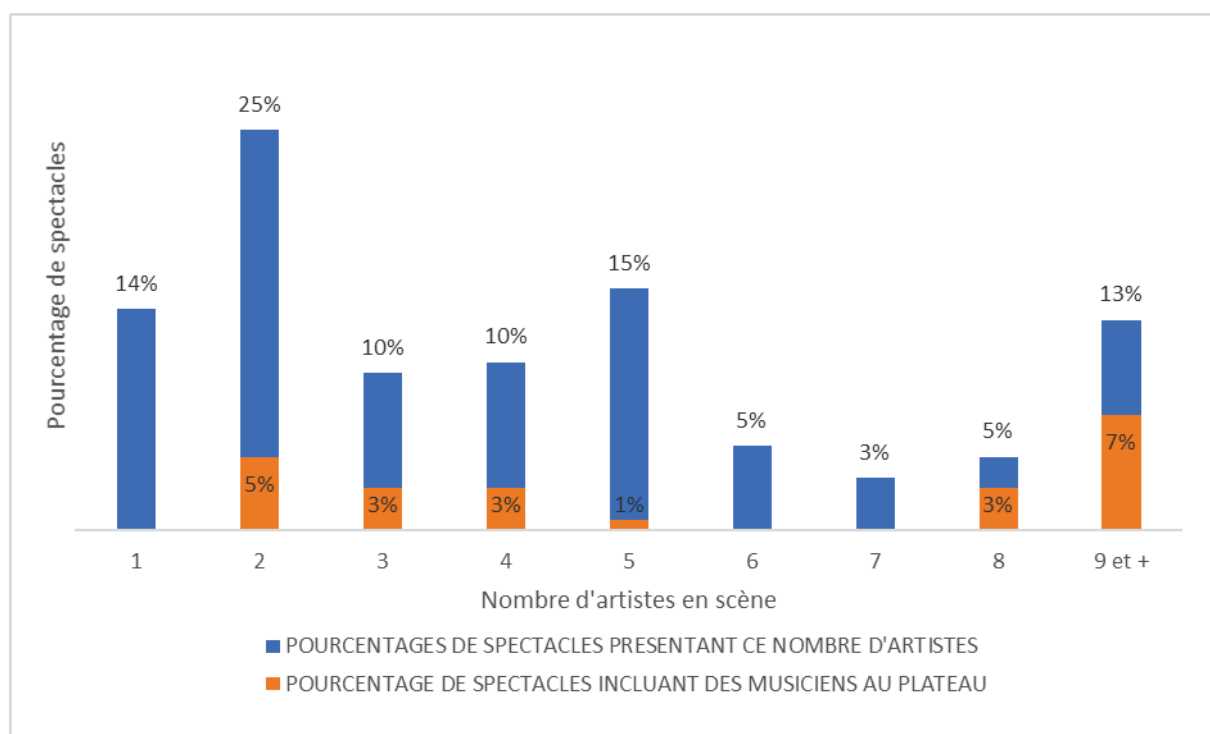


Tableau 21. Comparaison de la présence des musiciens au plateau par rapport au nombre d'artistes en scène sur les 154 spectacles du corpus.

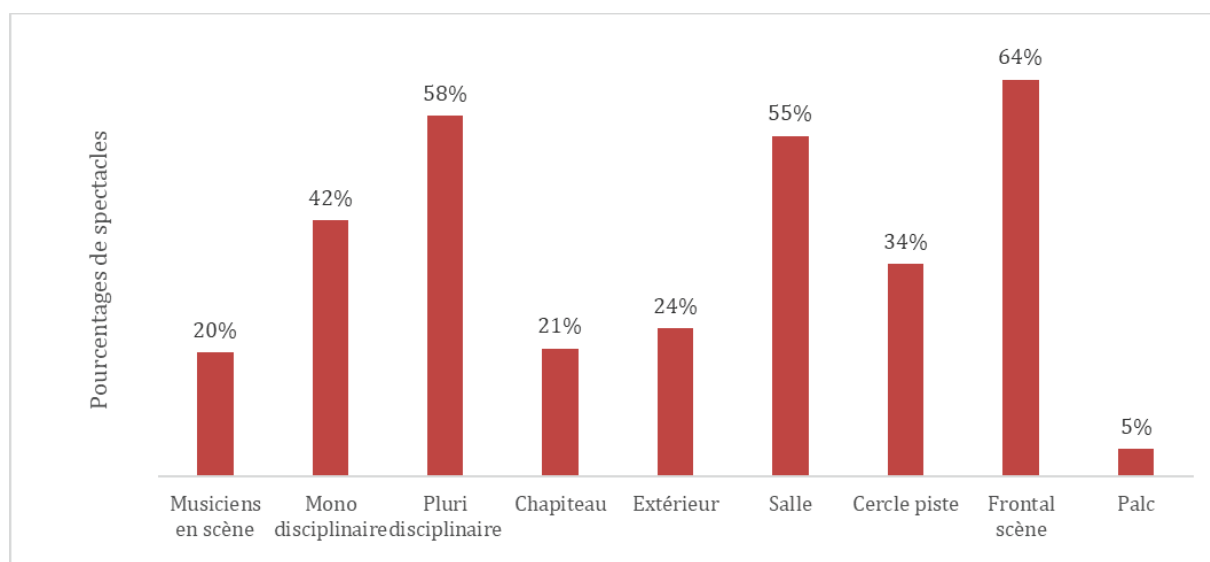


Tableau 22. Pourcentages de spectacles correspondant aux différents critères de formats des œuvres.

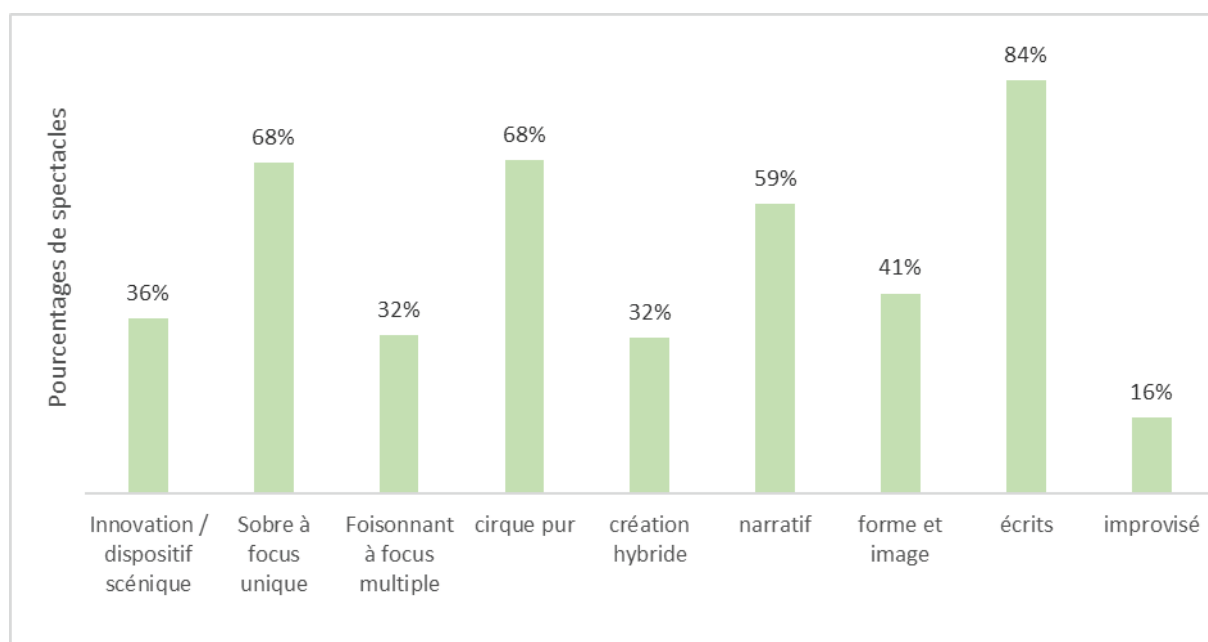


Tableau 24. Pourcentages de spectacles correspondants aux différents critères de tonalité des œuvres.

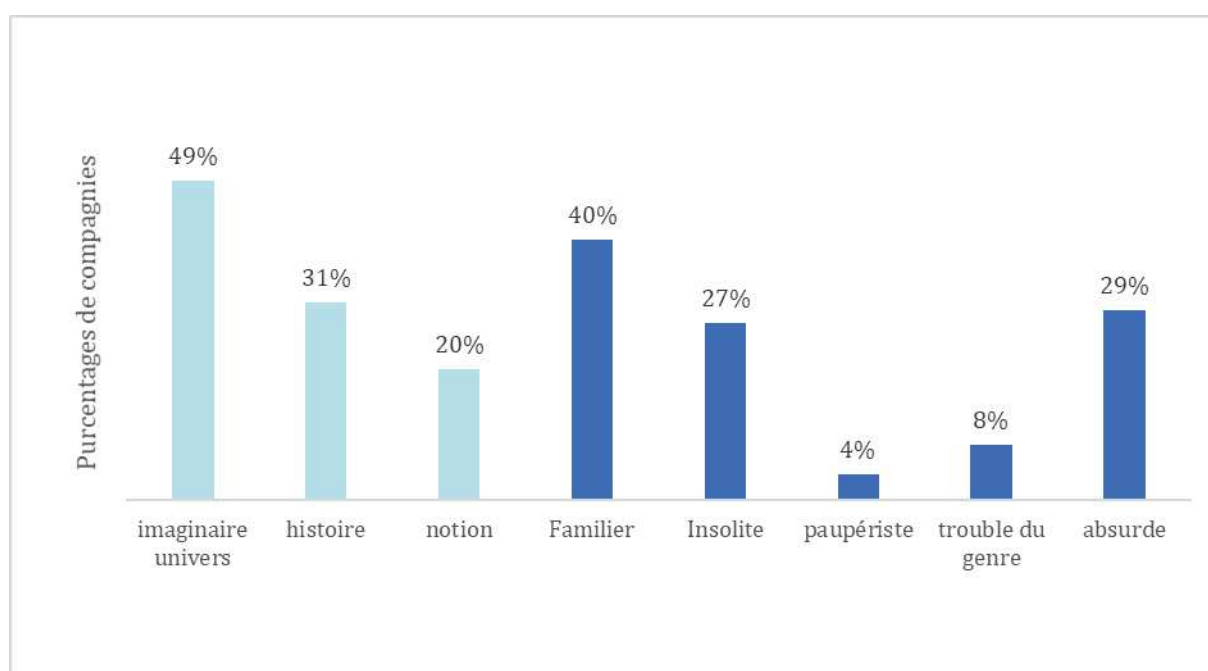


Tableau 24. Pourcentages de spectacles correspondants aux différents critères de tonalité des œuvres.

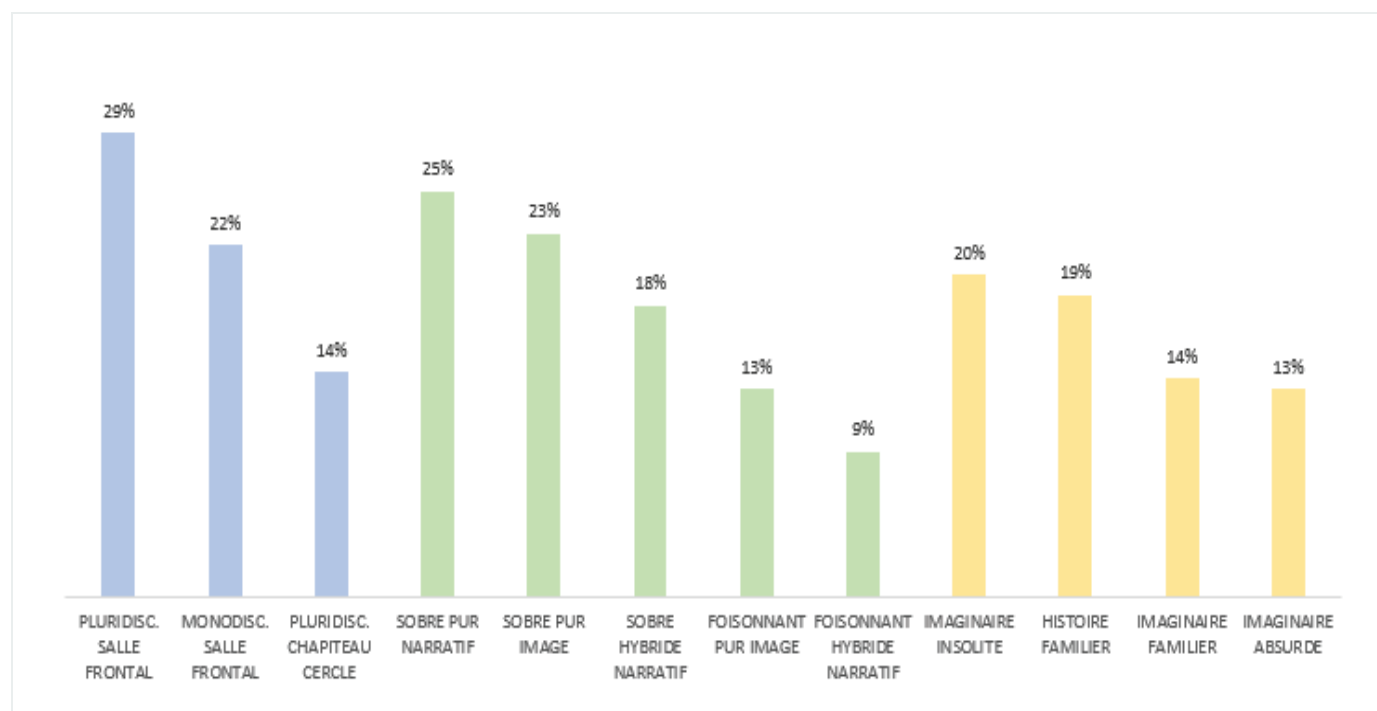


Tableau 25. Pourcentages de spectacles reproduisant les combinaisons récurrentes de critères selon le format (bleu), la construction (vert) et la tonalité (jaune) des œuvres.

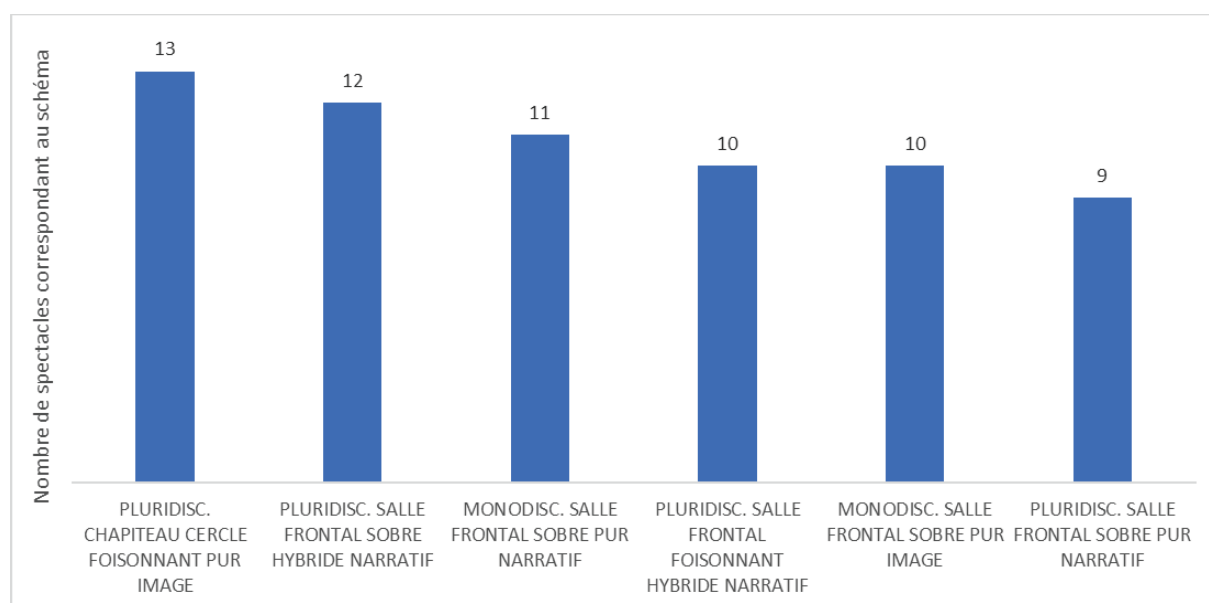


Tableau 26. Nombre de spectacles correspondants aux combinaisons de critères entre le format et la construction des œuvres.

Bibliographie

Cirque

Qu'est-ce que le cirque ?

Les arts du cirque, <https://cirque-cnac.bnf.fr/fr>.

Revue *Arts de la piste*, 1996-2006.

Revue *Stradda*, 2006-2016.

Dossier « Le cirque au-delà du cercle », in *Art Press* n°20, 1999.

« Le cirque aujourd'hui » (54^e min), *La grande table d'été* (2^e partie), animé par Caroline Broué, France Culture, 06/01/2012, <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-2eme-partie/peut-apprendre-devenir-ecrivain-le-cirque-aujourd'hui>.

« Le risque (4/5) : Marcher sur un fil ou sauter dans le vide », *Les nouvelles vagues*, animé par Maylis Besserie, France Culture, 21/01/2016, <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouvelles-vagues/le-risque-45-marcher-sur-un-fil-ou-sauter-dans-le-vide>.

« Le Nouveau Cirque : est-ce du cirque ? », *La grande table d'été*, animé par Olivia Gesbert, Martin Quenehen et Géraldine Mosna-Savoye, France Culture, 11/08/2017, <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-dete/le-nouveau-cirque-est-ce-du-cirque>.

ADRIAN, Paul, *Le sens de l'équilibre : une clef pour l'art du cirque*, ed. Paul Adrian, coll. L'Encyclopédie du cirque n°7, Paris, 1993.

BENOIST, Niels, *Hors sol*, film produit par la compagnie Akoreacro et les Artisans du film, 2017, [en ligne] <https://www.artcena.fr/artcena-tv/hors-sol-de-akoreacro>.

BOITEL, Camille, « Un partage de déséquilibres », *Agôn* [En ligne], (2009) N°2 : L'accident, Dossiers, L'accident, au plus près : l'enquête, mis à jour le : 12/11/2010, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1190>.

BOISSEAU, Rosita, *Le cirque contemporain*, Nouvelles éditions Scala, 2017.

BOURGEOIS, Yoann, « Qu'est-ce que le cirque ? », Ressources d'accompagnement pour l'enseignement des arts du cirque au lycée, Ministère de l'éducation nationale et de la jeunesse, <https://eduscol.education.fr/cid144160/arts-cirque-bac-2021.html>.

- CABON, Romain, « Qu'est-ce que le cirque ? », Ressources d'accompagnement pour l'enseignement des arts du cirque au lycée, Ministère de l'éducation nationale et de la jeunesse, <https://eduscol.education.fr/cid144160/arts-cirque-bac-2021.html>.
- CHKLOVSKI, Victor, « L'art du cirque » in *La Marche du Cheval*, traduit du russe par Michel Pétris, Editions Champs Libre, 1973, pp. 129-131.
- DAVID, Gwénola, « Tous en piste ? », in *Mouvement* n°53, 2009, pp. 104-105.
- DAVID, Rémi, *Le goût du cirque*, coll. Le petit mercure, édition Mercure de France, 2019.
- DE TRUCHIS DE VARENNES, Léa, « Être en piste, un autre enjeu », in *Être en scène, être en jeu*, actes du colloque du 20-22 Mars 2019, Université Paul Valéry Montpellier 3, Montpellier : éditions PULM, (à paraître).
- DUMINY, Adèle, mémoire de master, dirigé par Claude-Henri Buffard, *Les écritures circassiennes : réflexion menée lors d'un stage en communication effectué à CIRCa*, Université Grenoble Alpes, 2014.
- FRATELLINI, Valérie, « Qu'est-ce que le cirque ? », Ressources d'accompagnement pour l'enseignement des arts du cirque au lycée, Ministère de l'éducation nationale et de la jeunesse, <https://eduscol.education.fr/cid144160/arts-cirque-bac-2021.html>.
- GOUDARD, Philippe et Maripaul B. (dir.), *Ecrits sur le sable...2*, Compagnie Maripaul B. et Philippe Goudard, Montpellier, décembre 1994.
- GOUDARD, Philippe, *Lire et écrire le cirque*, in *Anatomie d'un clown*, L'Entretemps, 2005.
- GOUDARD, Philippe, *Le Cirque entre l'élan et la chute : une esthétique du risque*, Espaces34, 2010.
- GOUDARD, Philippe, « Le clown, poète du désordre », *Sens-Dessous*, 2013/1 (N° 11), p. 129-138. DOI : 10.3917/sdes.011.0129. [Consulté le 01/02/2021] URL : <https://www-cairn-info.ezpupv.biu-montpellier.fr/revue-sens-dessous-2013-1-page-129.htm>.
- GOUDARD, Philippe, « Qu'est-ce que le cirque ? », Ressources d'accompagnement pour l'enseignement des arts du cirque au lycée, Ministère de l'éducation nationale et de la jeunesse, <https://eduscol.education.fr/cid144160/arts-cirque-bac-2021.html>.

- GRUSS, Gilbert, « Qu'est-ce que le cirque ? », Ressources d'accompagnement pour l'enseignement des arts du cirque au lycée, Ministère de l'éducation nationale et de la jeunesse, <https://eduscol.education.fr/cid144160/arts-cirque-bac-2021.html>.
- GUY, Jean-Michel, « De l'outré cirque au circocentrisme », in *Stradda* n°38-39, été 2016, p. 24-27.
- GUY, Jean-Michel, Julien ROSEMBERG, Géry SANCHEZ et Stéphane SIMONIN, *Esthétiques du cirque contemporain, Images de la création hors les murs*, produit par HorsLesMurs en 2007, Artcena, le 16/01/2019, <https://www.artcena.fr/artcena-tv/esthetiques-du-cirque-contemporain>.
- GUY, Jean-Michel, *Panorama du cirque contemporain*, in « Repères », Artcena, le 19/09/2019, <https://www.artcena.fr/reperes/cirque/panorama/panorama-du-cirque-contemporain>.
- HOTIER, Hugues, *Signes du cirque, approche sémiologique*, Bruxelles : Association Internationale Sémiologie du Spectacle, coll. Tréteaux, 1984.
- HOTIER, Hugues, *L'Imaginaire du cirque*, L'Harmattan, 2005.
- KLISING, Romuald, « Qu'est-ce que le cirque ? », Ressources d'accompagnement pour l'enseignement des arts du cirque au lycée, Ministère de l'éducation nationale et de la jeunesse, <https://eduscol.education.fr/cid144160/arts-cirque-bac-2021.html>.
- KUDLAK, Bernard, « Qu'est-ce que le cirque ? », Ressources d'accompagnement pour l'enseignement des arts du cirque au lycée, Ministère de l'éducation nationale et de la jeunesse, <https://eduscol.education.fr/cid144160/arts-cirque-bac-2021.html>.
- LAVERS, Katie, Patrick LEROUX et Jon BURTT, *Contemporary Circus*, Routledge, 2019.
- LE GUILLERM, Johann, « Qu'est-ce que le cirque ? », Ressources d'accompagnement pour l'enseignement des arts du cirque au lycée, Ministère de l'éducation nationale et de la jeunesse, <https://eduscol.education.fr/cid144160/arts-cirque-bac-2021.html>.
- LIEVENS, Bauke, Quintijn KETELS, Sebastian KANN et Vincent FOCQUET (dir.), *Thinking Through Circus*, Gand : Art Paper Editions, 2020.

- MÉTAIS-CHASTANIER, Barbara, « L'accident, la technique et l'occasion », *Agôn* [En ligne], Dossiers, (2009) N°2 : L'accident, mis à jour le : 09/01/2010, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1087>.
- MOREIGNE, Marc, *Corps à Corps. Visions du cirque contemporain*, L'Amandier, Paris, 2010.
- PEIGNIST, Myriam, « Homo acrobaticus et « corps des extrémités » », in *M@gm@*, vol.7 n.3, Sept-Déc 2009, http://www.magma.analisiqualitativa.com/0703/articolo_13.htm.
- PIERRON, Agnès, *Dictionnaire de la langue du cirque. Des mots dans la sciure*, Stock, 2003.
- QUENTIN, Anne, *Le Processus de création dans le cirque contemporain*, Châlons-en-Champagne : Centre National des Arts du Cirque, 2019.
- SANDY SUN, « Qu'est-ce que le cirque ? », Ressources d'accompagnement pour l'enseignement des arts du cirque au lycée, Ministère de l'éducation nationale et de la jeunesse, <https://eduscol.education.fr/cid144160/arts-cirque-bac-2021.html>.
- SIZORN, Magali, "The Artification of Trapeze Acts: A New Paradigm for Circus Arts" in *Cultural Sociology*, Vol. 13, Issue 3, 2019, pp. 354-370.
- WALLON, Emmanuel (dir.), *Le Cirque au risque de l'art*, Actes Sud-Papiers, coll. Apprendre, 2002/2013.

Histoire et sociologie du cirque

- « Émergence ... et après ? : Le Cirque », Rencontre SACD-Artcena, animée par Gwénola David, 06/03/2017, disponible en ligne, <https://www.artcena.fr/artcena-tv/emergence-et-apres-le-cirque>.
- ANDRIEU, Bernard, Karine SAROH et Cyril THOMAS (dir.), *Du fil à la slackline*, Châlons-en-Champagne : éditions du Centre National des Arts du Cirque, 2020.
- BONAUDO, Krizia, thèse sous la direction de Marie-Ève Therenty et Franca Bruera, « Hybridations entre cirque et théâtre au début du XX^e siècle en France », Littératures Françaises comparées, spécialité Littérature comparée, Université de Montpellier 3 et Università degli studi (Turin, Italie), 2017.

- BOUISSAC, Paul, *Circus and culture, a semiotic approach*, Indiana University Press, Bloomington & London, 1976.
- BOUISSAC, Paul, *Circus as a multimodal discourse: Performance, Meaning, and Ritual*, Londres: Bloomsbury Academic, 2014.
- BORDENAVE, Julie, « Les Descendants du Nouveau Cirque » in *Théâtre(s), Le Magazine de la vie théâtrale* n°10, Été 2017, pp. 80-90.
- BUCHERIE, Luc et Jocelyne CASTEX-ORSOLA, *Les « Orsola » funambules grande hauteur, Des chutes du Niagara aux terres de Bretagne, une affaire de fil(s)...*, Association « Les Amis des Funambules Orsola », 2009.
- BRAUN, Sandra et Céline MASSON, *Arts du Cirque et remaniements psychiques, La piste comme Surmoi d'emprunt*, International Psychology Practice and Research, 6, 2015.
- CORDIER, Marine, « Corps en suspens : les genres à l'épreuve dans le cirque contemporain », in *Cahiers du genre* n°42, L'Harmattan, 2007, pp. 79-100.
- CORDIER, Marine, « Le cirque contemporain entre rationalisation et quête d'autonomie », in *Sociétés contemporaines* n°66, Presses de Science Po, 2007, pp. 37-59. Consulté le 23/10/2020 <https://www.cairn.info/revue-societes-contemporaines-2007-2-page-37.htm>.
- CORDIER, Marine, Agathe DUMONT, Emilie SALAMÉRO et Magali SIZORN, *Le Cirque en transformation : identités et dynamiques professionnelles*, Arts du cirque et spectacle vivant volume 2, Épure, coll. Sports, acteurs et représentations, 2018.
- COVEZ, Corinne, *Le Cirque, une école du vivre. Pratique artistique : une éducation de la relation à soi, aux autres et au monde*, L'Harmattan, collection « Logiques sociales », 2017.
- DANIEL, Noel (dir.), *The Circus, 1870s-1950s*, Taschen Biblioteca universalis, 2008 (2016).
- DAVID-GIBERT, Gwénola, Jean-Michel GUY et Dominique SAGOT-DUVAUROUX (dir.), *Les Arts du cirque. Logique et enjeux économiques*, Paris : La Documentation française, 2006.
- DENIS, Sébastien et Jérémy HOUILLÈRE (dir.), *Cirque, cinéma et attractions, Intermédialité et circulation des formes circassiennes*, Presses universitaires du Septentrion, coll. Arts du spectacle – Images et sons, 2019.

- DEONNA, Waldemar, *Le Symbolisme de l'acrobatie antique*, Bruxelles : Revue d'Etudes Latines, coll. Latomus, 1953.
- DIGNE, Jean (dir.), « Les chiffres clés des arts du cirque et des arts de la rue », in *Memento* #1, HorsLesMurs, coll. études & recherches, Juillet 2010.
- FAGOT, Sylvain, *Le Cirque, entre culture du corps et culture du risque*, L'Harmattan, coll. Logiques Sociales, 2011.
- FOURMAUX, Francine, « Le nouveau cirque ou l'esthétisation du frisson », in *Ethnologie française* n°36, PUF, 2006, pp. 659-668.
- GARCIA, Marie-Carmen, « La légitimation artistique de la danse hip hop et du cirque contemporain, un effet de l'institutionnalisation des pratiques culturelles 'populaires' », in *Informations sociales* n°190, CNAF, 2015, pp. 92-99.
- GOUDARD, Philippe et François AMY DE LA BRETÈQUE (dir.), *Trente ans de cirque en France (1968-1997). Chroniques de Jacques Richard, journaliste*, Presse Universitaire Libre de Montpellier, 2018.
- GUY, Jean-Michel, « La fréquentation et l'image du cirque », in *Développement culturel* n°100, supplément à la Lettre d'information n°352, Ministère de la Culture, Département des Études et de la Prospective, 30 septembre 1993.
- GUY, Jean-Michel (dir.), *Avant-garde, cirque, les arts de la piste en révolution*, Autrement, coll. Mutations n°209, 2001.
- GUYEZ, Marion, « De l'artiste à l'auteur : processus de légitimation du cirque comme art de création en France », in *Tangence*, n°121, 2019, pp. 141-155. Consulté le 22/10/2020 : <https://doi.org/10.7202/1070456ar>
- HASCHAR-NOÉ, Nadine et Émilie SALAMÉRO, « Fabriquer un artiste-créateur. Formes et effets des dispositifs de socialisation à la création dans les écoles professionnelles de cirque », in *Sociologie de l'Art*, L'Harmattan, OPuS 17, 2011, pp. 75-94. Consulté le 22/10/2020 <https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2011-2-page-75.htm>
- HEE-KYUNG Lee, *Les Arts de la rue en France : une logique de double jeu*, Paris : l'Harmattan, 2013.

- HODAK, Caroline, *Du théâtre équestre au cirque ; la cheval au cœur des savoirs et des loisirs 1760-1860*, Belin éditeur, 2018.
- JACOB, Pascal, *Le Cirque : Un art à la croisée des chemins*, Paris : Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard/Culture et société » (n° 134), 2001.
- JACOB, Pascal, *Le Cirque : du théâtre équestre aux arts de la piste*, Larousse, coll. Comprendre et connaître, 2002.
- KASSABJI, Dina, mémoire dirigé par Pierre-Albert Castanet, « Le Renouveau du cirque en France ou les hybridations du cirque contemporain », maîtrise de conception et de mise en œuvre de projets culturels, Université de Rouen, 2003.
- LIANG Wei, Zaji (杂技) *ou les arts acrobatiques chinois : un voyage entre Chine et France*, thèse dirigée par Philippe Goudard, Arts du spectacle, Université Paul Valéry Montpellier 3, 2018.
- LOSSEAU, Valentine, « Se jouer des esprits. Du rire de Robert-Houdin au rire des indiens Chulupi », in *Déméter. Théories & pratiques artistiques contemporaines* [En ligne], # 1 | 2019, mis en ligne le 15 octobre 2019. <https://demeter.univ-lille.fr/>, 20/01/2021.
- MARTINEZ, Ariane, mémoire dirigé par Anne-Françoise Benhamou, « La Théâtralité dans le cirque contemporain : une approche historique et esthétique des interférences entre cirque et théâtre », maîtrise d'Etudes Théâtrales, 1999.
- MALEVAL, Martine, *Sur la piste des cirques actuels*, L'Harmattan, coll. Ouverture philosophique, 2014.
- MALEVAL, Martine, *L'Émergence du nouveau cirque (1968-1998)*, Paris : L'Harmattan, coll. Logiques Sociales, Série : Etudes culturelles, 2010.
- PEIGNIST, Myriam, « Histoire anthropologique des danses acrobatiques », in *Dialecta*, « Corps », n°7, 2009/2, pp. 29-38, <https://www.cairn.info/revue-corps-dilecta-2009-2-page-29.htm>.
- PEIGNIST, Myriam, « Les jeux corporels « aux extrémités » : approche anthro-po-historique de l'acrobatie », in *Les Cahiers de l'INSEP* n°36, « Les dimensions artistique et acrobatique

du sport », 2005, pp. 139-156, https://www.persee.fr/doc/insep_1241-0691_2005_num_36_1_1895.

PENCENAT, Corine, *Le Cirque comme forme symbolique, paradigme des formes de la représentation modern et post moderne*, habilitation à diriger des recherches, Université de Strasbourg, 2012.

PESCAYRE, Charlotte, « Traverser sur un fil », *Terrain* [En ligne], 64 | mars 2015, consulté le 17 février 2021, <http://journals.openedition.org/terrain/15731>.

RENEVEY, Monica (dir.), *Le Grand livre du cirque*, Bibliothèque des arts, Genève, 1977.

ROSEMBERG, Julien, *Arts du cirque, esthétiques et évaluations*, L'Harmattan, coll. Logiques sociales, 2004.

SALAMÉRO, Émilie, « Les modes de reconnaissance des artistes de cirque à l'épreuve du temps : de l'état du champ aux trajectoires professionnelles », in *Sociologie et sociétés*, n° 47 (2), 2015, pp. 237–259. Consulté le 23/10/2020, <https://doi.org/10.7202/1036347ar>.

TAIT Peta et Katie LAVERS, *The Routledge circus studies reader*, London : Routledge, 2020.

THOMASETTE, Mélanie, mémoire dirigé par Isabelle Krzywkowki, « Ecrire le cirque dans les années 1910-1920 : les avant-gardes au centre de la piste », maîtrise de littérature comparée, Université de Reims, 2002.

URRUTIAGUER, Daniel et Philippe HENRY (dir.), « Territoires et ressources des compagnies en France », rapport pour le Département des études, de la prospective et des statistiques, Ministère de la Culture et de la Communication, Octobre 2011, http://www.artfactories.net/IMG/pdf/Compagnies_RapportFinal_nov2011.pdf.

Question de la dramaturgie au cirque

« Rencontre avec Mathurin Bolze », *Agôn* [En ligne], Dramaturgie des arts de la scène, Cirque et dramaturgie, Enquêtes, 23/09/2010, <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1220>.

« Dramaturgies du corps », Rencontre SACD-Artcena, animée par Gwénola David, 09/11/2017, disponible en ligne, <https://www.artcena.fr/artcena-tv/dramaturgies-du-corps>.

ANCION, Laurent, Cyndya IZZARELLI, et Catherine MAKEREE, dossier « Ecrire pour le cirque », *C'irq en Capitale* n°7, trimestriel Avril-Juin 2016, pp. 11-21.

- ASES, Enric, « Dramaturgia, creación colectiva y nuevos caminos », in *Zirkolika* n°54, Otoño 2017, pp.36-37.
- CAMPBELL, Kim, « Zinzi Oegema, Understanding Circus Dramaturgy », Circus Voices Podcasts, *Circus Talk*, <https://circustalk.com/news/circus-voices-podcast-zinzi-oegema-understanding-circus-dramaturgy>, 11/08/2020.
- DE TRUCHIS DE VARENNES, Léa, « Dramaturgie sur le fil : particularités du funambulisme », in Bernard Andrieu, Karine Saroh & Cyril Thomas, *Du fil à la slackline*, Châlons-en-Champagne : éditions du Centre national des arts du cirque, 2020, pp. 235-249.
- FONTE, Marie, « Écrire le cirque », *Agôn* [En ligne], Entretiens, 27/03/2014, <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2998>.
- GOUDARD, Philippe, « Le cirque est-il soluble dans la dramaturgie ? », in *Dramaturgies, Mélange offerts à Gérard Lieber*, Espaces34, 2013.
- GUYEZ, Marion, thèse dirigée par Muriel Plana et Philippe Ortel, *Hybridation de l'acrobatie et du texte sur les scènes circassiennes contemporaines. Dramaturgie, fiction et représentations*, Université Toulouse Jean Jaurès, 2017.
- KANN, Sebastian, « Open Letters to the Circus #3: Who gets to build the future? », *The Theatre Times*, <https://thetheatretimes.com/open-letters-circus-3-gets-build-future/>, 2018.
- LIEVENS, Bauke, « First Open Letter to the Circus: The need to redefine », *e-tcetera*, <http://e-tcetera.be:first-open-letter-to-the-circus-the-need-to-redefine/>, 2015.
- LIEVENS, Bauke, « The Myth Called Circus », *e-tcetera*, <http://e-tcetera.be/the-myth-called-circus/>, 2016.
- LIEVENS, Bauke, « Dramaturgy: from Aristotle to contemporary circus », <http://www.disturbis.esteticauab.org/disturbis567/bauke.html>
- LECLERC, Andréane, mémoire-crédation dirigé par Marie-Christine Lesage, « Entre contorsion et écriture scénique : la prouesse comme technique évocatrice de sens », Université du Québec, Montréal, 2013.
- MARTINEZ, Ariane, « La dramaturgie du cirque contemporain français : quelques pistes théâtrales », *L'Annuaire théâtral*, n°32, 2002, pp. 12–21, <https://doi.org/10.7202/041501ar>

MÉTAIS-CHASTANIER, Barbara, « Écriture(s) du cirque : une dramaturgie ? », *Agôn* [En ligne], Cirque et dramaturgie, Dramaturgie des arts de la scène, Enquêtes, 08/05/2014, <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2308>.

MOQUET, Diane, Karine SAROH et Cyril THOMAS (dir.), *Contours et détours des dramaturgies circassiennes*, Châlons-en-Champagne, Centre National des Arts du Cirque, 2020.

PENCENAT, Corine, *Du théâtre du cirque du monde, une dramaturgie du hasard dans les arts de l'action*, L'Harmattan, coll. Esthétiques, 2012.

SAROH, Karine, « De la poétique à la dramaturgie, itinéraire de la création circassienne contemporaine », introduction aux tables rondes « Regards croisés sur un cirque à identifier » [podcast], La Grainerie, Toulouse, 6 Novembre 2019, <http://radiocaravane.net/tables-rondes-autour-de-la-nuit-du-cirque-2019/>.

Les espaces de cirque

Dossier « Les aventures du cercle » in *Arts de la Piste* n°10, 1998, pp. 16-30

Dossier « Les Lieux du Cirque » in *Arts de la piste* n°34, 2005, pp. 13-39

Enquête « Vive le Chapiteau ! » in *Stradda* n°3, Janvier 2007, pp. 13-25

DUPAVILLON, Christian, *La Tente et le chapiteau*, Norma Editions, 2004.

FOHR, Romain et Guy FREIXE (dir.), *La Scène circulaire aujourd'hui*, L'Entretemps, coll. Ex Machina, 2015.

FOURMAUX, Francine (dir.), *Les Lieux du cirque*, Paris : éditions Le Manuscrit, coll. Recherche Université, 2008.

GAUTHIER, Roger-François (dir.), « Le Cirque Contemporain, la piste et la scène », *Théâtre Aujourd'hui* n°7, 1998.

GIROD-ROUX, Agathe, mémoire dirigé par Marc-André Risacher, « La scénographie dans le cirque contemporain », Université Paris VIII, 2005.

JACOB, Pascal et Christophe POURTOIS, *Du permanent à l'éphémère... Espaces de cirque*, CIVA, 2002.

KUDLAK, Bernard, « Du cercle, de la scène et de l'envie de définir le cirque », in *La Scène* n°28, Mars 2003, p.8.

Entretiens d'artistes

Podcasts France Culture

BOURGEOIS, Yoann, « La recherche de suspension est une conquête d'existence », *Par les temps qui courent*, animé par Marie Richeux et Romain de Becdelievre, France Culture, 27/12/2019, <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/par-les-temps-qui-courent-emission-du-vendredi-27-decembre-2019>.

Cirque Aïtal, « Dans la voltige, je ne vole pas mais j'essaye d'aller le plus haut possible », *Par les temps qui courent*, animé par Marie Richeux, France Culture, 05/06/2019, <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/victor-et-kati-du-cirque-aital>.

DIAZ VERBEKE, Maroussia, « On a beau travailler son corps tous les jours, on ne le connaît pas vraiment », *Par les temps qui courent*, animé par Marie Richeux, France Culture, 07/02/2019, <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/maroussia-diaz-verbeke>.

GACON, Bonaventure et Titoune, « Le cirque arrive à parler au cœur des gens », *Par les temps qui courent*, animé par Marie Richeux, France Culture, 06/12/2018 <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/titoune-et-bonaventure-gacon>.

GEHLKER, Fragan, « Il faut apprendre à prendre des risques », *Par les temps qui courent*, animé par Marie Richeux, France Culture, 08/11/2019, <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/fragan-gehlker>.

LE GUILLERM, Johann, « Je cherche un espace un peu plus libre », *Par les temps qui courent*, animé par Marie Richeux, France Culture, 29/08/2017, <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/johann-le-guillerm-je-cherche-un-espace-un-peu-plus-libre>.

MOGLIA, Chloé, « J'associe la suspension à la question », *Par les temps qui courent*, animé par Marie Richeux, France Culture, 03/10/2017, <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/chloe-moglia>.

PONS, Vimala et Tsirihaka HARRIVEL, « Il y a l'envie d'échapper à la fixation du sens », *Par les temps qui courent*, animé par Marie Richeux, France Culture, 29/09/2017, <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/vimala-pons-et-tsirihaka-harrivel-il-y-lenvie-dechapper-la-fixation-du-sens>.

Podcasts Artcena

ANDRÉ, Jean-Baptiste, *Parcours d'artiste*, animé par Gwénola David, Artcena, 11/03/2020, <https://www.artcena.fr/artcena-tv/entretien-avec-jean-baptiste-andre>.

BEAUVIEUX, Valia et Cathrine LUNDSGEERD NIELSEN, *Parcours d'artiste*, animé par Sébastien Cotte, Artcena, 12/09/2019, <https://www.artcena.fr/artcena-tv/entretien-avec-valia-beauvieux-et-cathrine-lundsgaard-nielsen-collectif-sous-le-manteau>.

BOURGEOIS, Yoann, *Parcours d'artiste*, animé par Cyril de Graeve, Artcena, 13/12/2019, <https://www.artcena.fr/artcena-tv/entretien-avec-yoann-bourgeois>.

DECOURTYE, Camille et Blai Mateu TRIAS, *Parcours d'artiste*, animé par Gwénola David, Artcena, 04/03/2020, <https://www.artcena.fr/artcena-tv/entretien-avec-camille-decourtye-et-blai-mateu-trias>.

DEFACQUE, Gilles, *Parcours d'artiste*, animé par Gwénola David, Artcena, 12/02/2020, <https://www.artcena.fr/artcena-tv/entretien-avec-gilles-defacque>.

GIBÉ, Boris, *Les Choses de rien*, *Parcours d'artiste*, animé par Sébastien Cotte, Artcena, 18/01/2019, <https://www.artcena.fr/artcena-tv/entretien-avec-boris-gibe-les-chooses-de-rien>.

KUDLAK, Bernard, *Cirque Plume*, *Parcours d'artiste*, animé par Cyril de Graeve, Artcena, 18/01/2019, <https://www.artcena.fr/artcena-tv/entretien-avec-bernard-kudlak-cirque-plume>.

LE GUILLERM, Johann, *Parcours d'artiste*, animé par Cyril de Graeve, Artcena, 13/03/2020, <https://www.artcena.fr/artcena-tv/entretien-avec-johann-le-guillerm>.

- LE PIERRÈS, Danielle, Le P'tit Cirk, *Parcours d'artiste*, animé par Cyril de Graeve, Artcena, 24/01/2019, <https://www.artcena.fr/artcena-tv/entretien-avec-danielle-le-pierres-compagnie-le-ptit-cirk>.
- MONDOT, Adrien et Claire BARDAINNE, *Parcours d'artiste*, animé par Cyril de Graeve, Artcena, 27/01/2020, <https://www.artcena.fr/artcena-tv/entretien-avec-adrien-mondot-et-claire-bardainne>.
- PALISSE, Martin, *Parcours d'artiste*, animé par Sébastien Cotte, Artcena, 01/08/2019, <https://www.artcena.fr/artcena-tv/entretien-avec-martin-palisse>.
- PIKKARAINEN, Kati et Victor CATHALA, Cirque Aïtal, *Parcours d'artiste*, animé par Sébastien Cotte, Artcena, 18/01/2019, <https://www.artcena.fr/artcena-tv/entretien-avec-kati-pikkarainen-et-victor-cathala-cirque-aital>.
- REYNAUD, Alain, Compagnie Les Nouveaux Nez, *Parcours d'artiste*, animé par Sébastien Cotte, Artcena, 25/07/2019, <https://www.artcena.fr/artcena-tv/entretien-avec-alain-reynaud-compagnie-les-nouveaux-nez>.
- ROMANÈS, Alexandre, Cirque Tzigane Romanès, *Parcours d'artiste*, animé par Sébastien Cotte, Artcena, 15/04/2019, <https://www.artcena.fr/artcena-tv/entretien-avec-alexandre-romanes-cirque-tzigane-romanes>.
- VANTOURNHOUT, Alexander, *Parcours d'artiste*, animé par Sébastien Cotte, Artcena, 18/01/2019, <https://www.artcena.fr/artcena-tv/entretien-avec-alexander-vantournhout>.
- VON VÉPY, Mélissa, *Parcours d'artiste*, animé par Sébastien Cotte et Cyril de Graeve, Artcena, 16/09/2019, <https://www.artcena.fr/artcena-tv/entretien-avec-melissa-von-vepy>.

Théories théâtrales

Généraux

- ARISTOTE, *La Poétique*, traduit par J. Hardy, Gallimard, coll. Tel, 1996.
- ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, coll. Folio Essais, 1964/1985.
- BARBA, Eugenio et Nicola SAVARESE, *L'Énergie qui danse, Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, L'Entretemps, coll. Les voies de l'acteur, 2008.

BARTHES, Roland, « L'Effet de réel », *Communications* n° 11, pp. 84-89, 1968, [DOI 10.3406/comm.1968.1158](https://doi.org/10.3406/comm.1968.1158).

BONNIER, Anaïs, thèse dirigée par Jean-Pierre Ryngaert, *L'Empreinte des rituels. Persistance et mutations des formes et mécanismes rituels dans les dramaturgies occidentales des années 50 à nos jours*, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, École doctorale Arts et médias, en partenariat avec l'Institut de recherches en études théâtrales, soutenue le 11-12-2010.

BORIE, Monique, *Antonin Artaud, le théâtre et le retour aux sources*, Gallimard, NRF, coll. Bibliothèque des Idées, 1989.

COCONNIER, Clémence, mémoire dirigé par Georges Banu, « Passages d'une forme, l'autre, d'un corps à l'autre », DEA d'Études Théâtrales, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 2002-2004.

CRAIG, Edward Gordon, *De l'Art du théâtre*, Circé, coll. Penser le Théâtre, 1911/2004.

DANAN, Joseph, *Entre théâtre et performance*, Actes-Sud Papiers, coll. Apprendre, Arles, 2013.

DE TRUCHIS DE VARENNES, Léa, mémoire de master, dirigé par Hélène Kuntz, *Le Tragique contemporain : Nouvelle approche de la représentation de la guerre dans le théâtre contemporain*, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 2017.

DIEUZAYDE, Louis, « Visible, audible et intelligible : liaisons et déliaisons » (pp. 9-33), in *Le Langage s'entend mais la pensée se voit*, Aix-en-Provence : PUP, coll. Théorie et pratique des arts, 2007.

DOMENACH, Jean-Marie, *Le Retour du tragique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 1973.

EDWARDS, Michaël, « Le rire shakespearien », *Revue de la BNF*, 2011/2 (n° 38), p. 44-50. [Consulté le 01/02/2021] <https://www-cairn-info.ezpupv.biu-montpellier.fr/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2011-2-page-44.htm>.

GOUHIER, Henri, *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*, Vrin, coll. Essais d'art et de philosophie, Paris, 1974.

HAUMESSER, Matthieu (dir.), *Philosophie du théâtre*, Vrin, Paris, 1974.

- KANTOR, Tadeusz, *Le Théâtre de la mort*, textes réunis par Denis Bablet, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1977.
- LÉGER, Richard, thèse dirigée par Dominique Lafon, *Le Chœur : de la conscience collective à la conscience individuelle. Exploration de la choralité*, Faculté des études supérieures et postdoctorales, maîtrise en Lettres françaises, Département de français, Arts, Université d'Ottawa, Canada, 2008.
- MÉGEVAND, Martin, thèse dirigée par Jean-Pierre Sarrazac, *La Communauté absente : enquête sur le chœur dans le théâtre contemporain*, Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 1994.
- NOVARINA, Valère, *Devant la parole*, P.O.L., Paris, 2010.
- PLASSARD, Didier, « De l'effondrement des récits à l'explosion des figures : les présences paradoxales du mythe dans l'écriture théâtrale contemporaine », in *La Dimension mythique de la littérature contemporaine*, La Licorne, 2000, pp. 41-56.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. « Apprendre », 2005.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval : éditions Circé, 2005.

Dramaturgie au théâtre

Dramaturgies, langages dramatiques, librairie AG Nizet, Paris 1986.

- BENHAMOU, Anne-Françoise, *Dramaturgies du plateau*, Les Solitaires Intempestifs, coll. Essais, 2012.
- BOUDIER, Marion, Alice CARRÉ, Sylvain DIAZ et Barbara MÉTAIS-CHASTANIER, *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*, L'Harmattan, coll. Univers théâtral, 2014.
- CORVIN, Michel, « Dramaturgie », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Larousse, 1995, pp.520-522.
- DANAN, Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Actes Sud-Papiers, coll. Apprendre, 2010.
- DANAN, Joseph (dir.), dossier « Dramaturgie au présent », *Registres*, n°14, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, pp. 7-110.

DIAZ, Sylvain, *Dramaturgies de la crise (XX^e-XXI^e siècles)*, Classiques Garnier, coll. Études sur le théâtre et les arts de la scène, 8, Paris, 2017.

DORT, Bernard, « L'État d'esprit dramaturgique », in « Dramaturgie » sous la direction d'Olivier Ortolani, *Théâtre/Public*, n°67, 1986.

PAVIS, Patrice, « Dramaturgie », in *Dictionnaire du Théâtre*, Armand Colin, 1996, pp.105-207.

PIEMME, Jean-Marie, « Constitution d'un point de vue dramaturgique » (1984) et « La dramaturgie visible » (1983), in *Le Souffleur inquiet et autres écrits sur le théâtre*, Espace Nord, Essai / Théâtre, 2012, pp. 107-116 et pp. 67-70.

PROFETA, Katherine, *Dramaturgy in Motion*, the University of Wisconsin Press, 2015.

Sciences, philosophie et sociologie des arts

ADORNO, Theodor, « L'art et les arts » (1967), trad. Jean Lauxerois et Peter Szendy, in *L'Art et les arts*, Paris : Desclée de Brouwer, coll. Arts & esthétique, 2002.

AMEY, Claude, *Mémoire archaïque de l'art contemporain*, Paris : L'harmattan, coll. Esthétiques, 2003

ASTOR, Dorian, « Friedrich Nietzsche et la musique », *La Clé des Langues* [en ligne], Lyon, ENS, 2009. [Consulté le 02/09/2020] <http://cle.ens-lyon.fr/allemand/arts/musique/friedrich-nietzsche-et-la-musique>.

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Editions du Seuil, coll. Points Essais, 1957.

BARTHES, Roland, *L'Empire des signes*, Seuil, 1970/2015.

BENOIST, Luc, *Signes, symboles et mythes*, PUF, coll. Que sais-je ?, 1975.

BLANCHARD, Robert, *L'Interprétation des formes symboliques*, Les Presses du Midi, coll. Essais épistémologiques, 2002.

CAILLOIS, Roger, *Le Mythe et l'homme*, Gallimard, coll. Folio Essais, 1938.

CAILLOIS, Roger *L'Homme et le sacré*, Gallimard, coll. Folio Essais, 1950.

CAILLOIS, Roger, *Les Jeux et les hommes*, Gallimard, coll. Folio Essais, 1958/1967.

- CALVERT, Dorys, *Théâtre et neuroscience des émotions*, L'Harmattan, coll. Univers théâtral, 2016.
- CÉLIS, Raphaël, « Cours de philosophie générale », Université de Lausanne, 2008-2009, [en ligne], consulté le 25/08/2020, <https://www.unil.ch/files/live/sites/philo/files/shared/Supports/CelisRev/intro%20philosophie%2002.12.08.pdf>.
- COUCHOT, Edmond, *La Nature de l'art, ce que les sciences cognitives nous révèlent sr le plaisir esthétique*, Hermann, Paris, 2012.
- DELEUZE, Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, PUF, Quadrige, (5^e éd.) 1962/2007.
- DELEUZE, Gilles, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », conférence donnée dans le cadre des Mardis de la fondation Femis, 17 mai 1987, [consultée le 01/03/2021] https://www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw&vl=fr-FR&ab_channel=quepea.
- ELIADE, Mircea, *Images et symboles*, Gallimard, coll. Folio Essais, 1952.
- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Gallimard, coll. Folio Essais, 1963.
- HEINICH, Nathalie et Roberta SHAPIRO (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, coll. Cas de figure, 2012.
- JEHANNO, Gaëlle, « Éros et Thanatos dans *Sobre héroes y tumbas* d'Ernesto Sabato », in *Entre jouissance et tabous : Les représentations des relations amoureuses et des sexualités dans les Amériques*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2015, [en ligne] consulté le 25/01/2021 : <http://books.openedition.org/pur/41594>.
- JERPHAGNON, Lucien, *De la Banalité*, Paris, Vrin, 1965.
- JOUE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, PUF, collection Écriture, 1998.
- LACOSTE, Jean, *La Philosophie de l'art*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, , 1981 (10^e éd., 2010).
- LENAIN, Thierry, « Nietzsche : la *physiologie de l'art* » (pp. 211-224), in *Esthétique et philosophie de l'art*, Chapitre 3 « De la critique nietzschéenne à l'aube du XX^e siècle », Louvain-la-Neuve : De Boeck, coll. L'atelier philosophique, 2014 (2^e éd.).

- NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la Tragédie*, Le Livre de de Poche, coll. Classiques de la Philosophie, 1872.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduit par Geneviève Bianquis (1969), GF-Flammarion, 1885 [1996].
- OLLIVIER-YANIV, Caroline, « Les « petites phrases » et « éléments de langage » : des catégories en tension ou l'impossible contrôle de la parole par les spécialistes de la communication », in *Communication & langages* n°168, Paris : NecPlus, 2011/2, pp. 57-68. Consulté le 26/11/2020 : <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2011-2-page-57.htm>.
- PRADIER, Jean-Marie, *La Scène et le fabrique des corps, Ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident (I^{er} siècle av. J.-C. – XVIII^e siècle)*, PUB, 1997.
- REVAULT D'ALLONNES, Myriam, *Ce que l'homme fait à l'homme. Essai sur le mal politique*, Paris, Editions du Seuil, coll. La couleur des idées, 1995.
- RICARD, Marie-Andrée, « Mimésis et vérité dans l'esthétique d'Adorno » in *Laval théologique et philosophique*, Vol. 52 n°2, 1996, pp. 445-455. Consulté le 19/11/2020 : <https://doi.org/10.7202/401003ar>.
- SCHNEIDER, Michel, *La Comédie de la culture*, Paris : Édition du Seuil, 1993.
- STAROBINSKI, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque* Gallimard, coll. Art et Artistes, 1970/2004.

Index

Indexation des termes

Structures culturelles et festivals

- Agora, 487
- Alba la Romaine, 31, 32, 43, 384, 481
- ANDAC, 15, 269, 479
- APEAC, 14, 479
- APMC, 13, 14, 479
- Archaios, 44, 481, 487
- Artcena, 15, 21, 22, 23, 24, 25, 32, 33, 34, 109, 110, 111, 112, 113, 115, 121, 127, 129, 135, 176, 180, 191, 193, 207, 219, 225, 226, 227, 229, 231, 232, 233, 234, 235, 239, 240, 245, 256, 270, 275, 277, 356, 378, 393, 394, 395, 396, 397, 442, 443, 444, 445, 453, 454, 458, 462, 463, 477, 486
- Arto, 32, 43, 89, 384, 481
- ASPEC, 14, 15, 479
- Avignon, 12, 31, 32, 43, 89, 184, 301, 384, 386, 480, 481, 483
- BIAC, 32, 43, 44, 253, 479, 481
- BNF, 59, 77, 245, 332, 464, 479
- Chalon dans la rue, 31, 32, 43, 89, 482
- CIAM, 254, 479
- Circa, 8, 18, 31, 32, 33, 43, 44, 59, 60, 63, 64, 65, 102, 127, 163, 225, 226, 227, 231, 234, 253, 269, 302, 353, 384, 385, 386, 442, 443, 445, 477, 482, 483
- CIRCa, 44, 452, 482, 484, 487
- CircusNext, 25, 33, 34, 174, 175, 176, 191, 193, 195, 219, 220, 221, 224, 225, 233, 234, 235, 239, 240, 277, 378, 439, 440, 478, 486
- Cirque Jules Verne, 487
- Cirque-Théâtre d'Elbeuf, 484, 487
- CNAC, 14, 15, 20, 24, 25, 33, 34, 59, 66, 77, 110, 127, 128, 133, 137, 149, 171, 178, 193, 194, 195, 196, 202, 203, 206, 207, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 234, 236, 237, 239, 240, 245, 248, 274, 276, 277, 333, 338, 339, 340, 343, 346, 348, 349, 357, 378, 379, 380, 381, 382, 428, 430, 434, 479, 486, 489, 491
- CNAREP, 271, 479
- Créatrices, 32, 482
- DEPS, 22, 479
- DGCA, 22, 271, 479
- DNSP-AC, 24, 237, 276, 479
- DRAC, 135, 270, 427, 479, 483
- ENS, 137, 138, 298, 466, 479
- ENSAC, 176, 194, 195, 196, 197, 202, 206, 212, 215, 216, 217, 218, 236, 238, 277, 479
- ESAC, 24, 32, 110, 381, 382, 430, 480
- ESACTO, 248, 480, 484
- Européenne des Cirques, 32, 483
- FEDEC, 25, 480, 486
- France Culture, 32, 109, 110, 112, 115, 122, 127, 128, 133, 393, 394, 395, 396, 451, 461, 462
- Grainerie, 32, 43, 137, 258, 304, 384, 386, 397, 460, 483, 484
- InCIRCus, 31, 32, 483
- Jour(s) et Nuit(s) de Cirque, 31, 32, 254, 483
- L'Aзимut, 487
- La Brèche, 9, 30, 44, 484, 487
- La Cascade, 44, 129, 487
- La Verrerie, 9, 31, 44, 253, 304, 353, 484, 487
- Le Carré Magique, 487
- Le Palc, 32, 43, 226, 227, 231, 232, 234, 384, 442, 487
- Le Prato, 487
- Le Sirque, 121, 129, 302, 487
- Letni Letna, 11, 32, 483
- OFSCEA, 9, 32, 43, 44, 63, 253, 480, 483
- Pisteurs d'étoiles, 32, 31, 43, 44, 63, 384, 484
- PNC, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 40, 44, 75, 89, 102, 129, 234, 271, 351, 480, 487
- SACD, 17, 25, 32, 67, 121, 174, 178, 180, 217, 454, 458, 480, 487
- SCC, 16, 480, 488
- Spring, 31, 32, 43, 44, 70, 225, 226, 227, 231, 234, 253, 384, 442, 444, 477, 484
- Temps de Cirque, 32, 44, 384, 484
- Territoires de cirque, 19, 20, 21, 24, 477, 488
- Vivacité, 32, 43, 63, 89, 226, 232, 384, 442

Spectacles

Avec vue sur la piste, 195, 211, 237, 379, 434, 489
Bestias, 321, 381, 489
Cabaret, 169, 249, 250, 380, 382, 489
Campana, 63, 70, 331, 358, 380, 489
Circus I love you, 250, 303, 382, 489
Circus Remix, 254, 317, 380, 489
Contra, 359, 381, 489
Damoclès, 303, 304, 380, 489
Dans ton cœur, 9, 30, 250, 305, 307, 325, 380, 386, 477, 489
Deixe me, 333, 381, 489
Diktat, 359, 381, 489
DRU, 69, 381, 489
Extension, 303, 304, 380, 489
Foi(s) 3, 63, 380, 489
Fractales, 309, 317, 381, 489
Futuro Antico, 302, 382, 489
Guerre, 127, 328, 372, 380, 489
Halka, 248, 250, 295, 320, 380, 489
Hurt me tender, 249, 250, 311, 324, 381, 489
Instable, 43, 330, 381, 489
Instante, 296, 317, 381, 490
Jeunesse, 127, 291, 380, 490
L'absolu, 169, 251, 303, 316, 490
L'éloge du poil, 359, 379, 490
La chute des anges, 490
La DévORée, 326, 327, 381, 490
Lance moi en l'air, 324, 381, 490
Le bruit des loups, 12, 490
Le cri du caméléon, 197, 199, 434, 490
Le paradoxe de Georges, 251, 490
Les Aventures de Yann et Yann, 253, 304, 381, 490

Noms de personnes et compagnies

Aberg, Erik, 336
Adorno, Theodor, 267, 308, 309, 466, 468
Amey, Claude, 283
Ancion, Laurent, 137, 148, 153, 186
André, Jean-Baptiste, 113, 114, 393
Arendt, Hannah, 175
Aristote, 34, 134, 145, 286, 304, 307, 310, 311, 417, 463

Les Dodos, 332, 382, 490
Les Petites Mythologies Populaires, 352, 490
Lexicon, 249, 251, 252, 380, 490
Lignes ouvertes, 229, 231, 232, 349, 455
Magnetic, 168, 169, 304, 372, 380, 490
Me, Mother, 169, 490
Möbius, 248, 309, 318, 382, 490
Monstro, 224, 244, 318, 381, 490
My Land, 301, 302, 316, 382, 490
Nawak, 254, 382, 490
No animo mas anima, 12, 490
Ouïe, 332, 381, 491
Pakman, 251, 381, 491
Parasites, 292, 330, 357, 380, 491
PDF, 248, 303, 381, 491
Pépé, 251, 380, 491
Phasmes, 317, 380, 491
Pour le meilleur et pour le pire, 325, 379, 491
Programme, 25, 63, 380, 385, 477, 491
Qui sommes-je ?, 316, 491
Red Haired Men, 63, 290, 381, 491
Rubix Cube, 258, 382, 491
Saison de cirque, 251, 258, 321, 381, 491
Santa Madera, 254, 314, 380, 491
Somos, 319, 320, 379, 491
Souffle, 87, 129, 381, 491
Sous la toile de Jheronimus, 250, 302, 357, 380, 491
Stabat Mater, 70, 250, 380, 491
Talk Show, 169, 380, 491
Tout est perdu sauf le bonheur, 195, 202, 209, 213, 333, 379, 434, 491
Vol d'usage, 254, 492

Artaud, Antonin, 34, 130, 134, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 296, 322, 416, 417, 463, 464
Astley, Philip, 283, 345, 346
Astor, Dorian, 298, 300, 301
Barba, Eugenio, 142, 168, 171
Baro d'Evel Cirk, 372
Barthes, Roland, 167

Bobée, David, 70, 127, 128, 131, 133, 204, 247, 250, 380, 434, 491
 Boisseau, Rosita, 152, 163, 244
 Boitel, Camille, 113, 115
 Boitel, Raphaëlle, 9, 32, 110, 114, 117, 118, 122, 134, 215, 217, 306, 378, 407
 Bolze, Mathurin, 113, 114, 123, 152, 205, 393, 434, 458
 Bonaudo, Krizia, 134, 165, 308, 349, 350
 Bonnier, Anaïs, 313, 314, 315, 316, 317, 328, 330
 Boudier, Marion, Alice Carré, Sylvain Diaz et Barbara Métais-Chastanier, 91, 137, 139, 140, 141, 142, 144, 147, 151, 171
 Bourgeois, Yoann, 111, 114, 124, 127, 132, 180, 246, 361, 382, 393
 Bournac, Sébastien, 292, 330
 Bowness, Alan, 42
 Caen, Airelle, 9, 32, 110, 114, 118, 120, 121, 122, 123, 125, 293, 378, 419
 Célis, Raphaël, 297
 Cepitelli, Thomas, 359
 Chaplin, Victoria, 12, 121, 379, 399, 401
 Cirque Aïtal, 122, 251, 258, 321, 325, 379, 381, 393, 396, 461, 463, 491
 Cirque du Soleil, 9, 352, 358, 379, 492
 Ciret, Yan, 313
 Clayssen, Guillaume, 9, 32, 127, 128, 130, 133, 134, 291, 378, 416
 Collectif Rafale, 372
 Cordier, Marine, 39, 175, 176, 177, 178, 244
 Danan, Joseph, 132, 138, 139, 156, 165, 166, 167, 168, 305, 307, 309
 David, Gwénola, 20, 22, 113, 135, 244, 393, 394, 454, 458, 462
 Defacque, Gilles, 135, 217, 394, 434
 Del Valle, Marian, 132
 Deleuze, Gilles, 300, 355
 Deonna, Waldemar, 295, 338, 339, 340
 Diaz Verbèke, Maroussia, 112, 113, 114, 115, 116, 122, 124, 237, 239, 254, 317
 Dieuzayde, Louis, 307, 308
 Digne, Jean, 16, 22, 270, 271, 351
 Domenach, Jean-Marie, 328
 Dort, Bernard, 166, 168, 169, 466
 Dumont, Agathe, 134, 174, 175, 176, 221, 239, 455
 Duo Destiny, 323, 492
 Duo MainTenanT, 323, 492
 Dupavillon, Christian, 295
 Fasoli, Gérard, 216, 236
 Fratellini, 13, 24, 26, 110, 113, 115, 116, 194, 215, 217, 394, 412, 452
 Fonte, Marie, 127, 132, 133
 Gacon, Bonaventure, 115, 125, 331, 358
 Galactik Ensemble, 372
 Gibé, Boris, 113, 303, 316, 395
 Goudard, Philippe, 13, 18, 23, 25, 27, 29, 109, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 119, 122, 124, 125, 126, 132, 141, 142, 146, 154, 173, 198, 205, 217, 268, 284, 313, 315, 320, 329, 331, 332, 333, 367, 379, 434, 452, 457
 Grüss, 13, 14, 110, 116, 194
 Guy, Jean-Michel, 17, 20, 22, 141, 153, 203, 207, 213, 244, 245, 246, 253, 254, 255, 256, 257, 263, 267, 268, 275, 278, 349, 352, 356, 455
 Guyez, Marion, 29, 109, 117, 118, 119, 120, 121, 124, 126, 132, 138, 139, 140, 143, 172, 179, 180, 181, 184, 310
 Harrivel, Tsirihaka et Vimala Pons, 112, 124, 224, 246
 Heinrich, Nathalie, 41, 42, 160, 238
 HMG, 372
 Hodak, Caroline, 115, 135, 146, 286, 346
 Hotier, Hugues, 82, 93, 301, 347, 351, 355
 Jacob, Pascal, 111, 144, 149, 150, 336, 337, 338, 340, 342, 343, 344, 346, 347, 348
 Jando, Dominique, 267, 273
 Jehanno, Gaëlle, 324, 325
 Jerphagnon, Lucien, 353
 Jouve, Vincent, 167
 Kantor, Tadeusz, 322
 Kiaï, 372
 Klising, Romuald, 110, 112
 Kudlak, Bernard, 115, 395
 Kuntz, Hélène, Catherine Naugrette et Jean-Loup Rivière, 328
 L'Attraction, 372
 La Migration, 372, 382, 439, 490
 Lacoste, Jean, 299, 304
 Lang, Jack, 14, 184, 354

Le Cirque Imaginaire, 12, 455
 Le Guillerm, Johann, 17, 112, 396
 Le Jardin des délices, 372
 Léger, Richard, 318, 319, 320, 321, 322
 Lenain, Thierry, 299
 Lepecki, Andre, 140
 Lessing, Gotthold Ephraim, 165, 166, 168, 169
 Lievens, Bauke, 137, 142, 149, 150, 153, 154, 439
 Losco, Mireille, 319, 320
 Losseau, Valentine, 312, 313
 Louppe, Laurence, 131, 182
 Maleval, Martine, 13, 14, 15, 16, 17, 207, 208, 216, 272, 274
 Martinez, Ariane, 138, 143, 147, 151, 154, 155
 Mathieu, Samuel, 9, 32, 127, 128, 131, 132, 134, 135, 372, 378, 380, 425, 489
 Mathis, Nicolas, 335
 Maymard, Marika, 345
 Mégevand, Martin, 319, 320, 322
 Métails-Chastanier, Barbara, 137, 142, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 152, 465
 Micucci, Marjorie, 348
 Molliens, Marie, 326, 327
 Monfort, Silvia, 13, 194, 399
 Moreigne, Marc, 147, 148
 MPTA, 254, 296, 314, 380, 480, 491
 Nadj, Josef, 15, 203, 207, 208, 217, 434
 Nietzsche, Friedrich, 34, 96, 286, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 320, 466, 467, 468
 Not Standing, 372
 Ockham's Razor, 372
 Ollivier-Yaniv, Caroline, 39, 274
 Palisse, Martin, 121, 123, 129, 302, 382, 396, 489
 Peignist, Myriam, 276, 337
 Pencenat, Corine, 176, 284, 325, 326, 329, 330, 352, 458, 460
 Pescayre, Charlotte, 341
 Polguère, Alain, 39, 98
 Proust, Serge, 163, 175, 178, 183
 Rancière, Jacques, 307
 Revault D'Allonnes, Myriam, 154, 294, 328
 Reynaud, Alain, 129, 205, 212, 396, 434, 489
 Ricard, Marie-Andrée, 308, 309
 Richard, Jacques, 13, 18, 456
 Rivière, Claude, 312
 Romanès, Alexander, 110
 Rosemberg, Julien, 290, 453
 Salaméro, Émilie, 161, 162, 163, 175, 176, 237, 238, 456
 Sandy Sun, 113, 397, 454
 Saroh, Karine, 112, 129, 135, 137, 141, 145, 150, 304, 310, 311, 340, 345, 454, 460
 Shapiro, Roberta, 41, 42, 160, 238, 467
 Sizorn, Magali, 175, 182, 183, 184, 238, 239, 240, 348, 455
 Starobinski, Jean, 315, 327, 331
 Stellato, Claudio, 372
 Thierrée, Jean-Baptiste, 12, 121, 399, 408
 Thomas, Jérôme, 9, 17, 18, 25, 32, 67, 110, 121, 169, 205, 211, 212, 304, 378, 380, 382, 398, 434
 Trautmann, Catherine, 16
 Turin, Bernard, 15, 17, 207, 215, 216, 274
 Un Loup pour l'homme, 295, 380, 492
 Urrutiaguer, Daniel, 23
 Vande Weghe, Philippe, 9, 32, 110, 113, 117, 118, 120, 378, 430
 Vanhaesebrouck, Karel, 139, 140, 149, 151, 154
 Vantournhout, Alexander, 63, 115, 134, 135, 290, 397, 439
 Von Kerkhoven, Marianne, 143, 144
 Wei Liang, 268, 338
 Wolf, Katrin, 181

Table des illustrations

ILLUSTRATION 1. CARTE DES MEMBRES DE L'ASSOCIATION TERRITOIRES DE CIRQUE.	18
ILLUSTRATION 2. CARTE DES VILLES ET FESTIVALS PARCOURUS DURANT LA THESE, ENTRE 2017 ET 2020 EN FRANCE.	29
ILLUSTRATION 3. PROGRAMME DE LA 31 ^E EDITION DU FESTIVAL CIRCA, 2018.....	385
ILLUSTRATION 4. FEUILLE DE SALLE DU SPECTACLE <i>DANS TON CŒUR</i> , AKOREACRO, FESTIVAL CIRCA, 2018.	386
ILLUSTRATION 5. EXEMPLE D'UNE PAGE DES PRESENTATIONS DE PROJETS ORGANISEES PAR ARTCENA ET LE FESTIVAL CIRCA EN OCTOBRE 2017.....	443
ILLUSTRATION 6. EXEMPLE D'UNE PAGE DES PRESENTATIONS DE PROJETS ORGANISEES PAR ARTCENA ET LE FESTIVAL SPRING EN MARS 2019.....	444
ILLUSTRATION 7. EXEMPLE D'UNE PAGE DES PRESENTATIONS DE PROJETS ORGANISEES PAR ARTCENA ET LE FESTIVAL CIRCA EN OCTOBRE 2019.....	445

Table des tableaux

ETUDES DES FEUILLES DE SALLE ET DES PROGRAMMES :

TABEAU 1. POURCENTAGES DE FEUILLES DE SALLE ET DE PROGRAMMES CITANT LES TERMES DE DOMAINES DISCIPLINAIRES DES ARTS DU SPECTACLES.	45
TABEAU 2. POURCENTAGES DE FEUILLES DE SALLE ET DE PROGRAMMES CITANT DES TERMES DECRIVANT LE FORMAT DE L'ŒUVRE.....	46
TABEAU 3. POURCENTAGES DE FEUILLES DE SALLE ET DE PROGRAMMES CITANT LES COMPETENCES DES ARTISTES AU PLATEAU.....	47
TABEAU 4. POURCENTAGES DE FEUILLES DE SALLE ET DE PROGRAMMES CITANT LES FONCTIONS DES ARTISTES AU SEIN DE LA CREATION.	48
TABEAU 5. POURCENTAGES DE FEUILLES DE SALLE ET DE PROGRAMMES CITANT DES THEMES RECURRENTS MAJEURS (DANS PLUS DE 20% DES FEUILLES DE SALLE ET PLUS DE 10% DES PROGRAMMES).	50
TABEAU 6. POURCENTAGES DE FEUILLES DE SALLE ET DE PROGRAMMES CITANT DES THEMES RECURRENTS MINEURS (DANS 10% A 20% DES FEUILLES DE SALLE, ET DANS 5% A 10% DES PROGRAMMES).	51

ETUDE DES DOSSIERS :

TABEAU 7. POURCENTAGES DE DOSSIERS CITANT LES TERMES DE DOMAINES DISCIPLINAIRES DES ARTS DU CIRQUE.	76
TABEAU 8. POURCENTAGES DE DOSSIERS CITANT LES TERMES DES DOMAINES DES ARTS DU SPECTACLE (HORS DISCIPLINES DU CIRQUE).....	77
TABEAU 9. POURCENTAGES DE DOSSIERS CITANT LES TERMES DES COMPETENCES DE L'ARTISTE AU PLATEAU.....	78
TABEAU 10. POURCENTAGES DE DOSSIERS CITANT LES TERMES DES FONCTIONS DE L'ARTISTE DANS LE PROCESSUS DE CREATION.....	78
TABEAU 11. POURCENTAGES DE DOSSIERS CITANT LES MOTS CLEFS DANS LA DESCRIPTION DES SPECTACLES.....	80

ETUDE DES PROFILS DES LAUREATS CIRCUSNEXT :

TABLEAU 12. NOMBRE DE PROMOTIONS ET POURCENTAGE D'ELEVES PRATIQUANT LES DIFFERENTES DISCIPLINES DE CIRQUE.

..... 196

TABLEAU 13. NOMBRES D'ELEVES DANS LES COLLECTIFS DES DISCIPLINES DE PROJECTION DANS CHAQUE PROMOTION..... 197

TABLEAU 14. EVOLUTION HISTORIQUE DU NOMBRE DE DISCIPLINE PRATIQUEES PAR PROMOTION. 199

TABLEAU 15. ÉVOLUTION CHRONOLOGIQUE DES PRATIQUES DU MAT, DU JONGLAGE, DU CLOWN ET DU TRAPEZE EN NOMBRE
D'ELEVES PAR PROMOTION. 200

TABLEAU 16. PROPORTIONS DU NOMBRE D'ARTISTES PAR COMPAGNIES LAUREATES CHAQUE ANNEE..... 219

TABLEAU 17. POURCENTAGES DES COMPAGNIES LAUREATES UTILISANT CE VOCABULAIRE THEMATIQUE DANS LEUR
PRESENTATION..... 221

TABLEAU 18. POURCENTAGES DES COMPAGNIES LAUREATES UTILISANT CE VOCABULAIRE DISCIPLINAIRE DANS LEUR
PRESENTATION..... 222

ETUDE DE TYPOLOGIE DES SPECTACLES DU CORPUS :

TABLEAU 19. REPARTITION DU NOMBRE D'ARTISTES EN SCENE SUR LES 154 SPECTACLES DU CORPUS. 247

TABLEAU 20. REPARTITION DU NOMBRE DE MUSICIENS SUR LES 31 SPECTACLES DU CORPUS PRESENTANT DES MUSICIENS EN
SCENE..... 248

TABLEAU 21. COMPARAISON DE LA PRESENCE DES MUSICIENS AU PLATEAU PAR RAPPORT AU NOMBRE D'ARTISTES EN SCENE
SUR LES 154 SPECTACLES DU CORPUS. 249

TABLEAU 22. POURCENTAGES DE SPECTACLES CORRESPONDANTS AUX DIFFERENTS CRITERES DE FORMATS DES ŒUVRES. 251

TABLEAU 23. POURCENTAGES DE SPECTACLES CORRESPONDANTS AUX DIFFERENTS CRITERES DE CONSTRUCTION DES
ŒUVRES..... 254

TABLEAU 24. POURCENTAGES DE SPECTACLES CORRESPONDANTS AUX DIFFERENTS CRITERES DE TONALITE DES ŒUVRES.
..... 255

TABLEAU 25. POURCENTAGES DE SPECTACLES REPRODUISANT LES COMBINAISONS RECURRENTES DE CRITERES SELON LE
FORMAT (BLEU), LA CONSTRUCTION (VERT) ET LA TONALITE (JAUNE) DES ŒUVRES..... 258

TABLEAU 26. NOMBRE DE SPECTACLES CORRESPONDANTS AUX COMBINAISONS DE CRITERES ENTRE LE FORMAT ET LA
CONSTRUCTION DES ŒUVRES..... 260

Acronymes utilisés

Acronyme	Description	Référence
ANDAC	Association nationale des arts du cirque (1988-1994)	Association de soutien des compagnies de cirque (sous formes associatives) qui remplace l'ASPEC.
APEAC	Association pour l'enseignement des arts du cirque (1980-1982)	Créée pour favoriser la coordination et animation de la politique de formation des deux écoles de cirque de l'époque.
APMC	Association pour la modernisation des cirques (1979-1982)	Créée pour permettre d'accompagner la modernisation des cirques (à cette époque encore sous le format d'entreprises) avec une aide de gestion des fonds.
ASPEC	Association pour le soutien, la promotion et l'enseignement du cirque (1982-1988)	Fusion de l'APEAC et l'APMC.
BIAC	Biennale des arts du cirque de Marseille	voir index des festivals
BNF	Bibliothèque Nationale de France	https://www.bnf.fr/fr
CIAM	Centre international des arts en mouvements d'Aix-en-Provence, qui organise le festival Jour(s) et Nuit(s) de cirque	http://www.artsenmouvement.fr/
CNAC	Centre national des arts du cirque	voir index des structures
CNAREP	Centres nationaux des arts de la rue et de l'espace public	https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Theatre-spectacles/Le-theatre-et-les-spectacles-en-France/Centres-nationaux-des-arts-de-la-rue-et-de-l-espace-public-CNAREP
CNRTL	Centre national de ressources textuelles et lexicales	https://www.cnrtl.fr/
DEPS	Département des études, de la prospective et des statistiques (ministère de la Culture)	https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Etudes-et-statistiques/Departement-des-etudes-de-la-prospectiv-e-et-des-statistiques-DEPS
DGCA	Direction générale de la création artistique	https://www.culture.gouv.fr/Nous-connaître/Organisation/La-direction-generale-de-la-creation-artistique
DNSP-AC	Diplôme national supérieur professionnel d'artiste de cirque	
DRAC	Directions régionales des affaires culturelles	https://www.culture.gouv.fr/Nous-connaître/Organisation
ENS	École normale supérieure	
ENSAC	École nationale supérieure des arts	https://cnac.fr/article/695_École-

	du cirque du CNAC	nationale-supérieure-des-arts-du-cirque
ESAC	École supérieure des arts du cirque de Bruxelles	http://esac.be/fr/
ESACTO	École supérieure des arts du cirque de Toulouse	https://www.esactolido.com/
FEDEC	Fédération européenne des écoles de cirque	voir index des structures
MPTA	Compagnie les Mains, les pieds et la tête aussi	http://mpta.fr/index.php?page=2
OFSCEA	Occitanie fait son cirque à Avignon	voir index des festivals
PNC	Pôle national cirque	https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Theatre-spectacles/Le-theatre-et-les-spectacles-en-France/Poles-Nationaux-Cirque-PNC
SACD	Société des auteurs et compositeurs dramatiques	voir index des structures
SCC	Syndicat des cirques et compagnies de création	voir index des structures
TLFi	Trésor de la langue française informatisé	http://atilf.atilf.fr/tlf.htm

Festivals auxquels nous avons assisté

Festival d'Alba :

« L'orientation artistique du festival permet de mettre en résonance et en cohérence le projet artistique et les missions pérennes de la Cascade, Pôle national Cirque dirigé par un directeur artiste et la valorisation d'un patrimoine exceptionnel qu'est le site antique d'Alba la Romaine. [...] La pratique de cirque est aussi mise à l'honneur au festival, à travers l'organisation de stages et d'ateliers. », <https://lefestivaldalba.org/presentation/>.

Arto :

« ARTO est une association culturelle indépendante qui œuvre dans le champ des arts de la rue. Elle propose des spectacles de qualité, dans nos rues et notre quotidien, en faisant appel à des compagnies professionnelles venues de France et au-delà. ARTO organise le Festival de rue de Ramonville qui a lieu mi-septembre, ainsi que la saison itinérante de spectacles de rue qui se déroule d'avril à novembre sur Toulouse, Ramonville et d'autres communes du Sicoval (Intercommunalité du sud-est toulousain). ARTO coordonne Le Kiwi, espace d'expérimentations culturelles et sociales, en complicité avec la mairie de Ramonville. », <https://festivalramonville-arto.fr/arto-cest-quoi>.

Festival d'Avignon :

« Fondé en 1947 par Jean Vilar, le Festival d'Avignon est aujourd'hui l'une des plus importantes manifestations internationales du spectacle vivant contemporain. Chaque année, en juillet, Avignon devient une ville-théâtre, transformant son patrimoine architectural en divers lieux de représentation, majestueux ou étonnants, accueillant des dizaines de milliers d'amoureux du théâtre de toutes les générations. », <https://festival-avignon.com/fr/festival-d-Avignon-609>.

Biennale des Arts du Cirque (BIAC) :

« Archaos, Pôle National Cirque, est à l'initiative et à la direction de la Biennale Internationale des Arts du Cirque Marseille Provence Alpes Côte d'Azur. [...] Carrefour incontournable pour les professionnels internationaux du spectacle vivant, les rencontres professionnelles auxquelles participeront des programmeurs de plus de 30 nationalités seront le lieu de débats, conférences, tables rondes et ateliers collaboratifs qui aborderont des thématiques transversales à la programmation de la BIAC et aux enjeux cruciaux de notre

profession pour une activité plus « soutenable » : La place des femmes, le développement durable, la mobilité... Au cœur de ces enjeux cruciaux, le Projet Européen de coopération CircusLink, cofinancé par le programme Europe Créative de l'Union Européenne, dont la BIAC est le chef de file, permettra de montrer la richesse et la diversité de la scène circassienne européenne. », <https://www.biennale-cirque.com/fr/edito>.

Circa :

« Dédié à son origine aux écoles de cirque, CIRCA (l'évènement et l'association éponyme) a vu le jour en 1988. [...] Au fil des années, les rencontres des écoles s'étoffent et les structures formatrices, proposant formations et actions pédagogiques, investissent des chapiteaux qui se font toujours plus nombreux. [...] À la fin des années 90, CIRCA se professionnalise en embauchant ses premiers salariés. [...] En 2011, CIRCUITS devient CIRCa, pôle national des arts du cirque et s'installe au CIRC, le Centre d'Innovation et de Recherche Circassien à Auch en août 2012. [...] Reconnu internationalement comme un rendez-vous incontournable en matière d'arts du cirque, le Festival du cirque actuel accueille chaque année en octobre durant une dizaine de jours entre 15 et 20 spectacles de compagnies professionnelles se produisant au cours d'environ 80 représentations. Il est la vitrine de la création circassienne contemporaine. », <http://www.circa.auch.fr/fr/le-festival>.

Chalon dans la rue :

« Référence incontournable de la création en espace public, le festival Chalon dans la rue reflète la variété et la diversité des arts de la rue. Chaque année, ce sont des centaines de compagnies françaises et internationales qui s'emparent de la ville. Théâtre de rue, cirque, danse, musique, déambulation, marionnette, entresort, mais aussi arts plastiques, numériques... Aucune forme, aucune discipline n'est privilégiée. Seul mot d'ordre : s'inscrire dans l'espace public. Chalon-sur-Saône devient, 5 jours durant, un vaste terrain d'expression où se mêlent les arts et les disciplines. Un lieu où s'imaginent de nouveaux modes de dialogues entre artistes, œuvres et publics. », <https://www.chalondanslarue.com/le-festival/chalon-dans-la-rue/>.

Créatrices :

« Temps fort destiné à mettre en valeur le cirque d'autrices, et à faire écho à la question féminine dans le spectacle vivant, *Créatrices* ! s'adresse à un large public. [...] La place sera

laissée au solo performance et tragi-comique, à l'activisme militant, au regard sur nos mémoires familiales et sociales, à la réflexion et à l'analyse universitaire. », <https://la-grainerie.net/>.

InCIRCus :

« inCIRCus, festival de cirque *in situ* à Alès, permet aux habitants, flâneurs, artistes, amateurs et curieux de partager un moment de la vie d'un quartier. Il réunit aussi toutes les énergies durables du quartier pour fêter l'arrivée de l'été ! », <https://www.polecirqueverrierie.com/incircus/>.

Jour(s) et Nuit(s) de Cirque :

« Dans une programmation mêlant cirque contemporain et traditionnel, le festival convie chaque année des compagnies locales, nationales et internationales à présenter leurs créations. Les spectateurs sont invités à piocher dans la diversité des esthétiques proposées pour se laisser surprendre. », <http://joursetnuitsdecirques.fr/>.

L'Européenne des cirques :

« *L'Européenne des Cirques* ouvre à l'automne des festivals de cirque d'Occitanie, suivie de Circa à Auch et Cirque en Marche à Alès, et cherche à partager les processus à l'œuvre à la Grainerie : l'entraînement, la recherche, la création, la coopération locale et internationale, l'expérimentation. », <https://la-grainerie.net/>.

Letni Letna :

« The festival has been intensely working on the development and promotion of the contemporary circus scene and it organizes and supports get-togethers of experts and artists with the public. In this context, *Cirkforum* was organized in 2016. This conference was an occasion for the experts, for the public and for international guests to learn about Czech contemporary circus groups and to discover organisations that use contemporary circus as a teaching method. », <https://letniletna.cz/en/about-letni-letna-festival/>.

Occitanie fait son cirque à Avignon (OFSCEA) :

« L'Occitanie fait son cirque en Avignon est une opération impulsée par la Région Occitanie avec le soutien de Toulouse Métropole et de la DRAC Occitanie. Elle est coordonnée par

quatre structures représentatives de la filière circassienne en Région Occitanie : La Verrerie d'Alès en Cévennes, Pôle National Cirque Occitanie, producteur délégué (30), La Grainerie, Fabrique des arts du cirque et de l'itinérance, Pôle européen de Production – Balma / Toulouse Métropole (31), ESACTO Lido, École Supérieure des Arts du Cirque Toulouse Occitanie (31), et CIRCa, Pôle National Cirque – Auch – Gers – Occitanie (32). Et coréalisée par les compagnies programmées, avec leurs soutiens en régions. », <https://www.polecirqueverrerie.com/occitanie-fait-son-cirque-en-avignon/>.

Pisteurs d'étoiles :

« Pisteurs d'Etoiles est un rendez-vous immanquable du Grand Est pour les passionnés de cirque et les curieux. Seul ou en famille, néophyte ou confirmé, tout le monde est invité à s'imprégner de l'ambiance festive du festival, qui donne la part belle au cirque d'aujourd'hui. », <https://www.pisteursdetoiles.com/le-festival-pisteurs-detoiles/>.

Spring :

« Spring, festival des nouvelles formes de cirque en Normandie est coordonné par la Plateforme 2 Pôles Cirque en Normandie / La Brèche à Cherbourg – Cirque-Théâtre d'Elbeuf avec 60 partenaires sur tout le territoire normand. [...] Un festival unique : premier festival international de cirque contemporain à l'échelle d'une région. Durant cinq semaines, communes et lieux culturels (équipements dédiés ou lieux insolites) s'accordent pour porter haut et fort les couleurs du cirque d'aujourd'hui. », <https://www.festival-spring.eu/le-festival/presentation>.

Temps de Cirques (TdC) :

« Temps de cirques, c'est 3 événements cirque à l'automne qui cheminent du Gard à l'Aude. 32 spectacles et 79 représentations désormais réunis sur 1 seul temps fort : Temps de Cirques dans le Gard (Cirque en Marche), Temps de Cirques dans l'Hérault et Temps de Cirques dans l'Aude. », <https://www.polecirqueverrerie.com/le-temps-des-cirque/>.

Viva Cité :

« Festival historique des arts de la rue en Europe, qui a fêté sa 30e édition en 2019, Viva Cité est une co-réalisation avec la municipalité de Sotteville-lès-Rouen dont la direction artistique est confiée à l'Atelier 231 depuis 2002. Rendez-vous incontournable pour tous

les amateurs et professionnels des arts de la rue, durant 3 jours les artistes investissent la ville, ses quartiers, ses espaces et lieux improbables... elle respire à leur rythme et les spectateurs s'y fondent, la redécouvre... ! », <https://www.atelier231.fr/-Viva-Cite-.html>.

Structures culturelles mentionnées

Artcena :

« Centre national des arts du cirque, de la rue et du théâtre, Artcena aide les professionnels à mettre en œuvre leurs projets et à construire l'avenir des arts du cirque, de la rue et du théâtre. Il est né en 2016 de l'alliance du Centre national du Théâtre et d'HorsLesMurs. Artcena déploie ses missions autour de trois axes : Le partage des connaissances, l'accompagnement et le soutien des professionnels et le développement international des arts du cirque, de la rue et du théâtre. », <https://www.artcena.fr/>.

Centre national des arts du cirque (CNAC) :

« Formation supérieure artistique, formation tout au long de la vie, éducation artistique et culturelle, ressource, recherche et innovation constituent les différentes compétences exercées par le CNAC dans le domaine des arts du cirque. L'établissement, créé en 1985 par le ministère de la Culture, tient à travers ses activités une place prépondérante dans le paysage du cirque contemporain, sur la scène nationale et internationale. », <https://www.cnac.fr/>.

CircusNext :

« CircusNext est un label de cirque européen : les auteurs sélectionnés par un jury européen se démarquent par leur singularité et leur créativité. Leurs œuvres interrogent, bousculent, enchantent, émeuvent. CircusNext, c'est aussi l'Europe du cirque : une plateforme d'une trentaine de partenaires de 17 pays qui se retrouvent autour de valeurs fondatrices – le repérage de talents uniques, l'accompagnement à l'émergence et à la création, la coopération européenne. », <https://www.circusnext.eu/fr/>.

Fédération européenne des écoles de cirque (FEDEC) :

« La FEDEC est un réseau européen et international de près de 70 membres [...] répartis dans une vingtaine de pays en Europe et au-delà. Créée en 1998 à l'initiative des premières écoles professionnelles d'arts du cirque, la FEDEC a pour vocation de soutenir le développement et l'évolution de la formation, de la pédagogie et de la création dans le domaine des arts du cirque. », <http://www.fedec.eu/fr/>.

Pôle national cirque (PNC) :

Nom	Lieu	Site
Archaos	Marseille (Provence-Alpes-Côte d'Azur)	www.archaos.fr/
Centre Culturel Agora	Boulazac (Nouvelle-Aquitaine)	www.agora-boulazac.fr/
CIRCa	Auch (Occitanie)	www.circa.auch.fr/
Cirque Jules Verne	Amiens (Hauts-de-France)	www.cirquejulesverne.fr/
Cirque-Théâtre d'Elbeuf	Elbeuf (Normandie)	www.cirquetheatre-elbeuf.com/
L'Azimut Théâtre Firmin Gémier / La Piscine renommé en juin 2021	Antony et de Châtenay-Malabry (Ile-de-France)	www.theatrefirminagemier-lapiscine.fr/
La Brèche	Cherbourg-Octeville (Normandie)	www.labreche.fr/
La Cascade	Bourg St Andéol (Auvergne-Rhône-Alpes)	www.lacascade.org/
Le Carré Magique	Lannion (Bretagne)	www.carre-magique.com/
Le Palc	Châlons-en-Champagne (Grand Est)	www.furies.fr/
Le Prato	Lille (Hauts-de-France)	www.leprato.fr/
Le Sirque	Nexon (Nouvelle-Aquitaine)	www.cirquenexon.com/
La Verrerie	Alès (Occitanie)	www.polecirqueverrerie.com/

Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD) :

« La SACD est une société d'auteurs, une société civile à but non lucratif fondée par les auteurs réunis autour de Beaumarchais en 1777 pour défendre les droits des auteurs. Ses missions se sont étendues au fil des années mais les valeurs qu'elle défend perdurent et sont plus que jamais d'actualité. », <https://sacd.fr/>.

Syndicat des cirques et compagnies de création (SCC) :

« Le syndicat réaffirme plus que jamais son attachement à une politique publique en faveur de l'art et de la culture qui, dans le spectacle vivant, s'appuie sur les quatre piliers que ce sont le cirque, la danse, la musique et le théâtre. Depuis sa création, la créativité, la solidarité, la diversité et la transmission, valeurs force du cirque, forment le socle sur lequel se fonde l'action du Syndicat. Il se revendique d'une économie solidaire où les salariés, qu'ils soient permanents ou intermittents, sont pleinement acteurs des entreprises et les premiers à contribuer à leur réussite. Les compagnies sont la pierre angulaire de la création. Elles sont l'outil des artistes, leur consolidation est garante du développement d'un travail de recherche ainsi que de la maturation d'une écriture qui ne peut advenir que dans le temps. Le travail du syndicat et sa logique s'appuie sur ces convictions. », <https://www.compagniesdecreation.fr/>.

Territoires de cirque :

« Fondée en 2004 dans l'élan de l'*Année des Arts du cirque* par ceux qui deviendront six ans plus tard les premiers Pôles nationaux des arts du cirque, l'association Territoires de Cirque rassemble près de cinquante structures engagées dans le soutien à l'émergence, la création, et la diffusion du cirque. Ouvertes à toutes les esthétiques du spectacle vivant ou spécialisées, elles sont des laboratoires de recherche, scènes nationales ou conventionnées, théâtres de ville, services culturels, lieux de patrimoine, ou établissements de production. », <https://territoiresdecirque.com/>.

Spectacles cités

Spectacle	Compagnie et/ou artiste	Date de création	Site
<i>3D</i>	Compagnie HMG	2017	https://www.full-full.fr/3d
<i>Avec vue sur la piste</i>	Alain Reynaud, 27 ^e promotion du CNAC	2015	https://cnac.fr/spect_fin_d_etudes/852_...-AVEC-VUE-SUR-LA-PISTE---Spectacle-fin-d-études-2015-2016
<i>Bestias</i>	Baro d'Evel Cirk	2015	https://barodevel.com/bestias/
<i>Cabaret</i>	CridaCompany et Lubat	2011	https://www.cridacompany.org/spectacles/cabaret-crida-lubat/
<i>Campana</i>	Cirque Trottola	2018	https://cirque-trottola.org/campana/
<i>Circus I love you</i>	Circus I love you	2019	https://circusiloveyou.com/circus-i-love-you
<i>Circus Remix</i>	Troisième Cirque	2017	http://letroisiememecirque.com/spectacles/circus-remix/
<i>Contra</i>	Laura Murphy	2018	https://www.lauramurphy.co.uk/contra
<i>Damoclès</i>	Cirque Inextremiste	2018	https://www.inextremiste.com/spectacles/damocles/
<i>Dans ton cœur</i>	Akoreacro et Pierre Guillois	2018	https://www.akoreacro.com/dans-ton-coeur/
<i>Deixe me</i>	Subliminati Corporation	2017	https://subliminati.wixsite.com/subliminati-corp/deixe-me
<i>Diktat</i>	Sandrine Juglair	2017	https://www.ay-roop.com/sandrine-juglair/
<i>DRU</i>	La June compagnie	2017	https://lajunecie.com/dru/
<i>Extension</i>	Cirque Inextremiste	2015	https://www.inextremiste.com/spectacles/extension/
<i>Falaise</i>	Baro d'Evel Cirk	2019	https://barodevel.com/falaise/
<i>Foi(s) 3</i>	Collectif AOC	2016	https://collectifaoc.com/spectacles/foi-2-0/
<i>Fractales</i>	Compagnie Libertivore	2019	https://www.libertivore.fr/fractales-1
<i>Futuro Antico</i>	Martin Palisse	2019	https://lesirque.com/evenements/futuro-antico
<i>Gadoue</i>	Compagnie Le Jardin des délices	2018	https://www.full-full.fr/gadoue
<i>Guerre</i>	Compagnie Samuel Mathieu	2017	https://ciesamuelmathieu.com/piece/guerre/
<i>Halka</i>	Groupe Acrobatique de Tanger	2016	http://groupeacrobatiqdetanger.fr/spectacles/halka
<i>Hurt me tender</i>	CirkVOST	2018	http://www.cirkvost.eu/hurtmetender.html
<i>Instable</i>	Nicolas Fraiseau,	2018	http://www.leshommespenches.com/instable

	compagnie les Hommes Penchés		
<i>Instante</i>	Compagnie 7Bis	2018	http://www.cie7bis.com/#instante
<i>Jeunesse</i>	Compagnie les Attentifs	2018	http://lesattentifs.com/
<i>L'absolu</i>	Compagnie les Choses de rien	2017	https://www.leschosesderien.com/LcdRcmsms19-2/index.php?page=absolu-fr
<i>L'éloge du poil</i>	Compagnie Bal	2007	https://www.jeannemordoj.com/eloge-du-poil
<i>La chute des anges</i>	Compagnie l'Oubliée	2018	https://www.cieloubliee.com/spectacles/la-chute-des-anges/
<i>La DévORée</i>	Compagnie Rasposo	2016	https://rasposo.com/portfolio-items/la-devoree/
<i>Lance moi en l'air</i>	Compagnie l'Éolienne	2016	https://www.eolienne-cirque-choregraphie.com/lance-moi-en-l-air
<i>Le bruit des loups</i>	Étienne Saglio	2019	https://www.ay-roop.com/le-bruit-des-loups-etienne-saglio/
<i>Le Cirque Imaginaire</i>	Cirque Bonjour	1971	https://data.bnf.fr/fr/39496900/cirque_imaginaire_spectacle_1971/
<i>Le cri du caméléon</i>	Josef Nadi, 7 ^e promotion du CNAC	1995	https://cnac.tv/cnac/videos-de-l-annee/centre-national/des-arts-du-cirque/de-chalons-en-champagne/le-cri-du-cameleon/
<i>Le paradoxe de Georges</i>	Compagnie l'Absente	2018	https://www.yannfrisch.org/
<i>Les Aventures de Yann et Yann</i>	Cirque Inextremiste et compagnie l'Absente	2019	https://www.polecirqueverrierie.com/activite/les-aventures-de-yann-yann/
<i>Les Dodos</i>	Le P'tit Cirk	2017	https://www.leptitcirk.fr/spectacles/les-dodos-2
<i>Les Petites Mythologies Populaires</i>	Cirque Désaccordé	2007	https://cnac.tv/2008/videos-de-l-annee/centre-national/des-arts-du-cirque/de-chalons-en-champagne/cie-le-cirque-desaccorde--petites-mythologies-populaires/
<i>Lexicon</i>	NoFit State Circus	2018	https://www.nofitstate.org/en/shows/lexicon/
<i>Lieux dits</i>	Compagnie La Migration	2019	http://lamigration.fr/lieux-dits
<i>Lignes ouvertes</i>	Compagnie Basinga	2016	https://ciebasinga.com/show-item/lignes-ouvertes-forme-dexception-sur-mesure/
<i>Magnetic</i>	Compagnie ARMO	2018	http://jerome-thomas.fr/magnetic.htm
<i>Me, Mother</i>	Culture en Mouvement	2016	https://www.cultureenmouvements.org/me-mother
<i>Möbius</i>	Compagnie XY et Rachid Ouramdane	2019	http://www.ciexy.com/mobius/
<i>Monstro</i>	Collectif sous le manteau	2019	https://www.cslm.eu/monstro-1
<i>My Land</i>	Compagnie Recirquel	2019	https://recirquel.com/show/my-land/
<i>Nawak</i>	Compagnie El Nucleo puis compagnie Bêstia	2019	https://ciebestia.fr/spectacle-nawak/
<i>No animo mas anima</i>	Cirque Plume	1992	https://www.cirqueplume.com/no-animo-mas-anima.html

<i>Optraken</i>	Galactik Ensemble	2017	https://www.galactikensemble.com/diluvio
<i>Ouïe</i>	Ludor Citrik et Le Pollu	2017	https://www.ay-roop.com/ouie/
<i>Pakman</i>	Post Uit Hessdalen	2016	https://postuithessdalen.be/fr/category/pakman-fr/
<i>Parasites</i>	Galapiat Cirque	2015	http://galapiat-cirque.fr/c26-Parasites/p13-Parasites.html
<i>Pépé</i>	Docteur Troll	2017	http://pepemagie.free.fr/
<i>Phasmes</i>	Compagnie Libertivore	2017	https://www.libertivore.fr/phasmes-1
<i>Pour le meilleur et pour le pire</i>	Cirque Aïtal	2011	http://www.cirque-aital.com/spectacle/pour-le-meilleur-et-pour-le-pire
<i>Programme</i>	Groupe Merci	2017	http://www.groupe merci.com/objets-nocturnes/programme
<i>Projet.PDF</i>	Collectif Portés de Femmes	2018	https://www.cartonsproduction.com/projet-pdf/
<i>Pulse</i>	Compagnie Kiaï	2020	https://www.kiai.fr/spectacles/pulse/
<i>Qui sommes-je ?</i>	Ludor Citrik	2012	https://www.ay-roop.com/qui-sommes-je/
<i>Racine(s)</i>	L'Attraction compagnie	2019	http://www.lattractioncompagnie.fr/index.php/cirque-poetique/racines-salle
<i>Red Haired Men</i>	Not Standing company	2018	https://notstanding.com/
<i>Rubix Cube</i>	Balbal company	2020	https://balbalcompany.com/Rubix-Cube
<i>Saison de cirque</i>	Cirque Aïtal	2018	http://www.cirque-aital.com/spectacle/saison-de-cirque
<i>Sanctuaire sauvage</i>	Collectif Rafale	2019	https://www.collectifrafale.com/
<i>Santa Madera</i>	Juan Ignacio Tula et Stefan Kinsman, compagnie MPTA	2017	http://www.mpta.fr/index.php?page=5&spectacle=19
<i>Screws</i>	Not Standing company	2019	https://notstanding.com/screws
<i>Somos</i>	Compagnie El Nucleo puis compagnie Bêstia	2017	http://elnucleo.fr/spectacle-somos/ https://ciebestia.fr/spectacle-somos/
<i>Souffle</i>	Compagnie l'Éolienne	2017	https://www.eolienne-cirque-choregraphie.com/souffle
<i>Sous la toile de Jheronimus</i>	Compagnie les Colporteurs	2018	http://www.lescolporteurs.com/fr
<i>Stabat Mater</i>	David Bobée et Caroline Mutel, Ensemble des Nouveaux Caractères	2018	http://www.nouveauxcaracteres.com/programme/stabat-mater/
<i>Talk Show</i>	Gaël Santisteva	2017	https://www.ruebrantly.com/talk-show-fr
<i>Tipping point</i>	Ockham's Razor company	2015	https://www.ockhamsrazor.co.uk/tipping-point
<i>Tout est perdu</i>	Philippe Car, 18 ^e	2007	https://cnac.tv/cnac/videos-de-l-annee/centre-

<i>sauf le bonheur</i>	promotion du CNAC		national/des-arts-du-cirque/de-chalons-en-champagne/tout-est-perdu-sauf-le-bonheur/
<i>Vol d'usage</i>	Compagnie Quotidienne	2016	https://www.ciequotidienne.com/vol-dusage/
<i>Work</i>	Claudio Stellato	2020	https://www.work-claudiostellato.com/
	Cirque du Soleil		https://www.cirquedusoleil.com/fr
	Compagnie Un Loup pour l'homme		http://unlouppourlhomme.com/
	Duo Destiny		https://www.duodestiny.com/
	Duo MainTenanT		https://www.youtube.com/user/DuoMainTenanT

Table des matières

Résumé de la thèse.....	2
Sommaire	5
Avant-propos et remerciements.	7
 Introduction	 10
Où le voyage de recherche commence.	10
Repères historiques sur les arts du cirque contemporain français	10
Approche du champ institutionnel actuel	17
Relation entre pratiques et discours.....	25
Question initiale	25
Quelle(s) identité(s) et quelle(s) pratique(s) pour qualifier le cirque contemporain ?	25
Questions de légitimité.....	27
Méthodologie de l'enquête.....	27
Imaginer une thèse. Organisation personnelle.....	27
Corpus d'étude	30
Méthodologie de travail.....	32
Structure de l'enquête.....	33
 PARTIE I. Éléments de langage des artistes de cirque contemporain en France.	 36
Chapitre 1. Feuilles de salle et programmes de festivals, les médias destinés au public.	42
1. Présentation de l'étude : des chiffres et des mots.....	42
2. Résultats de l'étude : une grande diversité de termes employés	45
I. Domaines disciplinaires des arts du spectacle et formes du spectacle	45
II. Compétences et fonctions des artistes dans la création	47
III. Mots clefs les plus fréquents.....	50
3. Analyse des résultats : comparer deux corpus.....	52
I. Domaines disciplinaires des arts du spectacle.....	53
II. Fonctions et compétences des artistes dans la création	54
III. Thèmes récurrents.....	55
4. Discussion : que veulent dire tous ces mots	57

I. Domaines disciplinaires des arts du spectacle.....	57
II. Fonctions et compétences des artistes dans la création	62
III. Thèmes récurrents.....	67
5. Conclusion de l'étude : nouveauté des pratiques de cirque ou du langage sur le cirque ?	71
 Chapitre 2. Dossiers artistiques, ou comment les artistes s'adressent aux institutions culturelles....	74
1. Présentation de l'étude : encore des chiffres et des mots	74
2. Résultats de l'étude : un vocabulaire varié.....	75
I. Domaines disciplinaires artistiques	75
II. Compétences et fonctions des artistes dans la création	77
III. Fréquence des mots clefs	80
3. Analyse des données : ce que l'on constate.....	81
I. Domaines disciplinaires des arts du spectacle et format du spectacle.....	82
II. Fonctions et compétences des artistes dans la création	83
III. Les thèmes récurrents	84
4. Discussion : serait-ce la langue du cirque ?.....	84
I. Domaines disciplinaires des arts du spectacle et format du spectacle.....	85
II. Fonctions et compétences des artistes dans la création	88
III. Les thèmes récurrents	91
5. Conclusion de l'étude : quels éléments de langage pour communiquer auprès des structures culturelles ?.....	95
Conclusion : comparaison des éléments de langage selon le public destinataire.	97

PARTIE II. Discours sur le cirque contemporain en France. 104

Chapitre 3. Paroles d'artistes et paroles savantes : comment chacun explique le cirque.	108
1. Discours d'artistes de cirque, expliquer le vécu.....	109
I. Qu'est-ce que le cirque pour ceux qui le pratiquent ?	110
II. Qu'évoque la dramaturgie ?	115
III. Est-ce important de nommer la dramaturgie lorsqu'on parle de cirque ?.....	119
IV. La dramaturgie au cirque se distingue-t-elle de la mise en scène, de l'écriture ?.....	121
2. Discours d'artistes pratiquant d'autres arts, un point de vue extérieur.....	126
I. Qu'est-ce que le cirque pour les artistes venant de la danse ou du théâtre ?.....	126
II. Que veut dire dramaturgie dans la perspective du théâtre et de la danse ?.....	129

III. Quelle transversalité des arts au cirque ?	132
3. Discours de chercheurs, discours d'analyses.....	136
I. En théorie, qu'est-ce que la dramaturgie ?	137
II. Les propositions de différents types de dramaturgie	142
III. Quelle différence avec l'écriture, du point de vue de la recherche	145
IV. Les questions de la légitimité que soulève la dramaturgie au cirque	148
V. Quelle particularité au cirque ?.....	151
4. Étude comparative des éléments saillants des discours sur le cirque.	155
 Chapitre 4. Dramaturgie et écriture, outils d'un discours légitimant ?.....	158
1. Introduction à la question des processus d'artification et de légitimation.....	159
2. La dramaturgie, ce qu'elle n'est pas pour comprendre ce qu'elle désigne.....	164
3. Empreintes institutionnelles sur l'idée de dramaturgie ?.....	173
I. La position de l'artiste : auteur ou pas, la question qui légitime.	173
II. Dramaturgie et écriture, l'association de deux notions légitimantes.....	178
III. La dramaturgie comme outil institutionnel ?	181
Conclusion des discours sur le cirque.	185
 PARTIE III. Le cirque contemporain français : quelles pratiques mises en avant ?	188
Chapitre 5. Place des institutions dans la composition des formes de cirque contemporain français ?	192
1. L'image du cirque légitime : étude de cas de l'école du CNAC	193
I. Les éléments de la composition des spectacles.	195
<i>Les éléments récurrents</i>	195
<i>Les éléments divergents</i>	198
<i>Les disciplines</i>	198
<i>Les costumes</i>	202
<i>Les mises en piste</i>	203
II. Distinction des mouvements artistiques par générations (de 1989 à 2020).....	205
<i>Première génération (promotions 1 à 6 : 1989-1994)</i>	205
<i>Deuxième génération (promotions 7 à 18 : 1995-2007)</i>	206
<i>Troisième génération (promotions 19 à 25 : 2008-2014)</i>	209
<i>Quatrième génération (promotions 26 à 31 : depuis 2015)</i>	210
III. Le travail de l'institution pour montrer du cirque.....	211
<i>Le regard de la caméra et du montage</i>	211

<i>Quel discours le CNAC diffuse-t-il à travers les spectacles de sortie de l'ENSAC ?</i>	215
2. Modèles artistique et économique : études de cas des dispositifs de CircusNext et Artcena.	218
I. Les profils des spectacles lauréats CircusNext : récurrences et évolutions.	218
II. Les présentations de projet Artcena : les attentes de l'institution	224
<i>Les changements sur les quatre données relevées</i>	227
<i>Les tendances repérées dans ces présentations de projets</i>	229
<i>Observations et discussion autour de cette étude</i>	230
3. Le poids des institutions	235
I. Le CNAC, formateur de culture légitime et d'artistes légitimes	235
II. CircusNext et Artcena, la valorisation de l'originalité artistique pour valider le statut d'auteur et l'image du cirque contemporain.	238
Chapitre 6. Tentatives de définitions des formes du cirque dit « contemporain »	242
1. Typologie des pratiques artistiques du cirque contemporain en France.	243
I. Nombre d'artistes au plateau.	247
II. Critères des œuvres.	251
<i>Critères de format</i>	251
<i>Critères de construction des œuvres</i>	254
<i>Critères de tonalité des œuvres</i>	255
III. Récurrences des combinaisons de critères.	257
IV. Quelles typologies de spectacle en ressortent	262
2. Pour comprendre sa pratique, redéfinir le cirque avec toutes ses facettes.	265
I. Art du spectacle	265
II. Le cirque comme secteur culturel	267
III. Objet culturel, culture du cirque et imaginaire	271
IV. Le cirque, une activité physique sans être un sport.	274
Conclusion de la partie : les formes identifiables du cirque contemporain.	276
PARTIE IV. Force symbolique, force poétique. De la puissance signifiante du cirque.	280
Chapitre 7. Potentiel signifiant du cirque : entre résonances théoriques et symboliques.	284
1. Quelles théories peut-on appliquer au cirque ?	285
I. Artaud, le théâtre et son double circassien	285
<i>Le corps avant la parole</i>	287
<i>Spectacle au cœur du mouvement organique de la vie</i>	290
	493

<i>Vision mythique, sacrée, métaphysique de l'idéal artaudien</i>	293
II. Nietzsche, les dimensions dionysiaques et apolliniennes du cirque	295
III. Aristote, poétique, mimesis et dramaturgie	303
2. Potentiel symbolique du cirque.	311
I. Choralité et rituel du cercle	311
<i>Le cercle et le rituel, forme et force symbolique</i>	311
<i>Choralité, cercle et vivre ensemble</i>	316
II. Éros et Thanatos, les jeux avec la mort	321
III. Tragique et Comique, du rituel au profane	326
<i>Le sens du sacrifice, le tragique contemporain</i>	327
<i>Le rire au service du tragique</i>	330
Chapitre 8. Que raconte le cirque ?	334
1. Formes acrobatiques : quelles images pour quelles époques ?	335
I. Antiquité : l'acrobate qui tutoie et défie les dieux	335
II. Moyen âge et Renaissance : l'acrobate profane, l'autre	341
III. Période moderne : l'acrobate entre modernité et marginalité	343
IV. Période contemporaine : l'acrobate comme image de l'humanité fragile	350
2. Le cirque comme regard sur l'humain : entre fragilité, surhumanité et monstruosité	354
I. Surhumanité et monstruosité	354
II. Archaïsme et fragilité	358
Conclusion	364
Cheminement et conclusions	364
Nouvelles hypothèses et perspectives	370
Annexes	376
Annexe 1 : Liste des spectacles de cirque contemporains vus	379
Annexe 2 : Etude terminologique sur les spectacles	384
1) Données utilisées pour l'enquête sur les discours des artistes sur leurs spectacles	384
a. Dossiers artistiques de spectacles	384
b. Programmes de festivals ou de saison	384
c. Feuilles de salle de spectacles	386
2) Tableaux des feuilles de salle et des programmes	387

3) Tableaux d'analyse des dossiers artistiques	390
Annexe 3 : Discours sur le cirque.....	393
1) Les écrits :	393
a. Témoignages et écrits d'artistes	393
b. Écrits de chercheurs sur les questions autour de la dramaturgie au cirque.....	397
2) Les entretiens :	398
a. Jérôme Thomas.....	398
b. Raphaëlle Boitel	407
c. Guillaume Clayssen.....	416
d. Airelle Caen.....	419
e. Samuel Mathieu.....	425
f. Philippe Vande Weghe	430
Annexe 4 : Etude sur les spectacles de sortie de l'école du CNAC	434
1) Les données d'analyse.....	434
2) Les tableaux d'analyse	435
Annexe 5 : Etude des lauréats CircusNext	439
1) Liste des Lauréats CircusNext	439
2) Graphiques de l'étude des lauréats CircusNext.....	440
Annexe 6 : Etude des présentations de projets organisés par Artcena	442
1) Les données	442
2) Différences de présentation des fascicules Artcena	442
Annexe 7 : Etude des typologies de spectacles vus depuis 2017.	446
Bibliographie.....	452
Cirque	452
Qu'est-ce que le cirque ?	452
Histoire et sociologie du cirque.....	455
Question de la dramaturgie au cirque	459
Les espaces de cirque	461
Entretiens d'artistes	462
<i>Podcasts France Culture</i>	462
<i>Podcasts Artcena</i>	463
Théories théâtrales.....	464
Généraux	464

Dramaturgie au théâtre	466
Sciences, philosophie et sociologie des arts	467
Index	470
Indexation des termes	470
Table des illustrations.....	474
Table des tableaux	474
Acronymes utilisés	476
Festivals auxquels nous avons assisté	478
Structures culturelles mentionnées	483
Spectacles cités.....	486
Table des matières	490