

Le cirque : de la différence à la ressemblance

The Fall of the Big Top. The Vanishing American Circus de David Lewis Hammarstrom. McFarland, 231 p.

The Contemporary Circus. Art of the Spectacular de Ernest Albrecht. Scarecrow, 262 p.

Erin Hurley

Numéro 227, juillet-août 2009

Rayonnement du cirque québécois

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1980ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Hurley, E. (2009). Le cirque : de la différence à la ressemblance / *The Fall of the Big Top. The Vanishing American Circus* de David Lewis Hammarstrom. McFarland, 231 p. / *The Contemporary Circus. Art of the Spectacular* de Ernest Albrecht. Scarecrow, 262 p. *Spirale*, (227), 24–27.

Certains artistes, venus de loin, sont des enfants de la balle ; d'autres, formés à l'école de cirque, trouveront emploi parmi les danseurs. Ginette Laurin a chorégraphié *Kosmogonia*, en 2001 ; Balanchine réglait bien le défilé des éléphants chez Barnum.

Les chevaux de *Cavalia* observent un rituel symbolique, moins innovateur que fécond par ses effets de dispositif centrifuge. « *Le dispositif n'est pas appréhendé comme un simple support d'expression technique d'une pensée pure, d'une volonté sans corps qui le déterminerait, mais comme étant une pensée en lui-même, bien sûr en lien avec une dramaturgie et une régie : il est moteur et révélateur* », écrit Marcel Freydefont, dans *Le Théâtre de rue, un théâtre de l'échange* (Louvain, Études théâtrales 41-42, 2008). Si notre jubilation demeure impure, voire désastreuse sur la question humaine, elle l'est aussi sur la part

de la propriété immatérielle qui revient au cheval. Vif ou ralenti, ce n'est pas un véritable camarade : ce détenteur symbolique d'un mystère merveilleux, on l'ignore pour détenir la marionnette qui veut jouer.

Sous l'autoroute, une utopie. Du vieux Barnum & Bailey, de Buffalo Bill à Calamity Jane, cette luxueuse féria chimérique reconvertit l'idée de ranch en divertissement fluide. L'artiste « *se défend aujourd'hui d'utiliser la scène pour imposer une leçon ou faire passer un message. [Il] veu[t] produire une forme de conscience, une intensité du sentiment, une énergie pour l'action* » (Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique éditions, 2008). À *Cavalia*, la bayadère est une écuyère exhibant l'éternelle mise en scène sportive, légère, et la soumission sans tension dont la danse contemporaine partage maintes formes imaginaires. Aux gestes du manège et de l'enclos s'est substitué un art nomade, qui distribue à grande échelle la pratique millénaire des sauts, celui qu'on demande au frère-cheval et celui qui se passe sur (et dans) son dos. ●

DOSSIER RAYONNEMENT DU CIRQUE QUÉBÉCOIS

Le cirque : de la différence à la ressemblance

**THE FALL OF THE BIG TOP.
THE VANISHING AMERICAN CIRCUS**
de David Lewis Hammarstrom
McFarland, 231 p.

**THE CONTEMPORARY CIRCUS.
ART OF THE SPECTACULAR**
de Ernest Albrecht
Scarecrow, 262 p.

par ERIN HURLEY

Deux livres, deux visions plutôt contraires sur le phénomène circassien contemporain. Tandis que l'un pleure la chute du chapiteau, l'autre louange l'essor du « nouveau cirque ». Même si l'argumentation de ces auteurs est plus partisane que subtile — surtout dans le cas de Hammarstrom qui adopte le ton d'un Monsieur Loyal à l'ancienne —, ils nous font entrer dans le

débat sur les avantages et les pertes de ce que Ernest Albrecht a nommé dans son dernier livre le « *nouveau cirque américain* ». Si l'on ne regrette pas la perte du *freakshow* qui côtoyait souvent des cirques ambulants traditionnels, on a la nostalgie du monde coloré, vivant et exotique que ce type de cirque véhiculait quand même. La perfection avec laquelle les artistes exercent leurs prouesses à l'aide de dispositifs de sécurité dans les nouveaux cirques satisfait-elle les spectateurs autant que les exploits « trompe-la-mort » du passé ? Est-ce que le nouveau cirque américain échange des frissons pour une esthétique « accessible » ? Et où se situe le cirque contemporain québécois dans ce débat ?

Ayant déjà établi les paramètres du nouveau cirque — d'habitude sans animaux, dont les numéros s'enchaînent sans être interrompus par un régisseur de piste, et où le tout évolue dans une seule piste encadrée par un thème narratif ou de la musique originale —, Albrecht s'intéresse, dans *The Contemporary Circus*, à l'art du nouveau cirque; en trois sections, il en décortique ses composantes (design, processus créateur/production, performeurs). Renouvelant l'esthétique du cirque, le nouveau cirque représente l'avenir, selon lui. Cette assertion touche de près la crainte de Hammarstrom, à savoir que les troupes comme le Cirque du Soleil, Circus Oz (Australie) et Archaos (France) constituent le seul et unique avenir du cirque. Il reproche à plusieurs reprises au Cirque du Soleil d'avoir contribué à répandre ce qu'il nomme le « *circus-ballet* » et lui donne le rôle du vilain qui, grâce à son succès enviable, a effectivement mis au rancart le « vrai » cirque américain et l'a condamné à la désuétude. Profondément nostalgique d'une époque où les hommes étaient hommes et où les femmes portaient la barbe, Hammarstrom relate le déclin du cirque américain traditionnel (trois pistes, présence d'animaux, tournées). Son histoire commence au moment où il voit la fin de ce type de cirque : le 17 juillet 1956, le jour où, à Pittsburgh, le Ringling Bros. Barnum and Bailey Circus (RBBB) a retiré son grand chapiteau, victime des coûts accablants liés au travail et au transport, des attraites de la télévision ainsi que de la disparition des terrains vagues d'une grandeur suffisante pour accueillir le « *Greatest Show on Earth* ».

L'auteur retrouve dans ses souvenirs d'enfance certaines descriptions de l'âge d'or du cirque aux États-Unis qui nous transmettent l'impact émotif du cirque traditionnel : l'émerveillement. L'implantation du cirque ambulant métamorphosait un terrain vague en monde mythique; peuplé d'animaux exotiques et d'êtres presque surhumains (des aériens qui défient la force de gravité! des contorsionnistes qui défient les lois de l'anatomie!), le cirque se voulait un monde à part. En effet, toute l'esthétique du cirque traditionnel repose sur la distinction entre le cirque et le quotidien — d'où son attrait et son caractère quasi mystique. Les cirques traditionnels américains établissent leur réalité divergente par plusieurs mécanismes, notamment un langage spécialisé (*carny*), mais surtout par le caractère exceptionnel des artistes. Avec des prouesses incroyables, la beauté des vedettes et la mystique du monde du cirque, les manifestations traditionnelles cultivaient une image de fantaisie, d'où le rêve des gens de pouvoir s'échapper au cirque. Cependant, comme le côté extraordinaire des circassiens procédait d'une formation échelonnée sur de longues années, d'une appartenance à la culture du cirque acquise au fil du temps et d'une hiérarchie claire entre les types de circassiens (les « phénomènes » en bas, les aériens en haut) de même qu'entre les circassiens et les *dull normals* (c'est-à-dire les spectateurs), alors la transformation du spectateur en circassien s'est avérée être un fait plutôt rare. En effet, la mystique du cirque traditionnel s'appuyait sur la distance et la différence. Cette différence s'ancrait notamment dans la génétique et la physique et s'imposait par une vie tzigane et marginale par rapport au reste de la société. Préserver cette distance permettait au cirque traditionnel de conserver son côté mystique. La franchise est désormais l'apanage — et la marque — du nouveau cirque.

Glamour, labeur et chance

Pouvoir s'échapper au nouveau cirque apparaît possible pour les spectateurs, à la condition qu'ils y croient et s'ouvrent à l'expérience. L'esthétique du bon vieux cirque qui misait sur le *glamour* exceptionnel et individuel laisse désormais la place au travail de toute une équipe. Ce sont donc les énormes processus de production variés et complexes qui nous inspirent dans *The Contemporary Circus*, produit d'une série d'entretiens avec les saltimbanques, les designers et les producteurs des spectacles. Albrecht écrit en quelque sorte une microhistoire des processus de production de trois nouveaux cirques emblématiques : le spectacle aquatique O du Cirque du Soleil dans le désert de Las Vegas (1998), *Clown Around Town* (2001) du Big Apple Circus (New York) et la tentative du porte-étendard du cirque américain traditionnel, le Ringling Bros. Barnum and Bailey Circus, de concurrencer le Cirque du Soleil avec son *Barnum's Kaleidoscope* (1999). À ce chapitre, le travail humain « normal » — régler les comptes, embaucher les artistes et les techniciens, choisir une palette, répéter son numéro quatre heures d'affilée — frappe par sa nécessité, son efficacité, et sa technicité.

Certes, le nouveau cirque que vante Albrecht se montre plus ouvert en ce qui a trait à l'embauche de son personnel. Profitant des mondes du sport, de la gymnastique, de la danse, du théâtre — et parfois de la natation —, il ouvre ses portes aux artistes de formations diverses et souvent non circassiennes. De plus, des grands comme le Cirque du Soleil, et jusqu'à récemment le RBBB Circus, se dotent d'écoles du cirque annexes où sont formés les diplômés qu'ils embauchent. Le rêve de devenir circassien devient encore plus accessible pour ceux qui ont la chance de recevoir une formation, qui montrent de la persévérance et qui ont la fortune d'être choisis. Luc Lafortune, qui a conceptualisé des éclairages pour maints spectacles du Cirque du Soleil, raconte à Albrecht l'histoire révélatrice de ses débuts avec ce cirque. Selon lui, puisque le cirque n'a pas de racines fortes dans la culture et l'histoire québécoises, « *it was pretty much impossible for them to find someone who had circus experience in lighting design* » en 1986. Comme il avait tourné avec le Cirque du Soleil pendant deux ans — d'abord en tant que technicien, puis comme régisseur de la console d'éclairage —, le Cirque

du Soleil lui a confié le poste de concepteur des éclairages pour *Le cirque réinventé*, qui a connu un succès sans précédent à Los Angeles en 1987. Le nom de Lafortune semble à propos, puisque dans les arts de la piste la chance joue toujours, même pour les bénéficiaires de l'entraînement; ce n'est pas tout le monde qui obtient d'y être admis.

Jeux de proxémiques

Arriver à unir l'aspect *glamour* et mythologique du cirque traditionnel avec la chance et l'accessibilité offertes par le nouveau cirque me semble un atout pour les nouvelles entreprises circassiennes québécoises. Le Cirque du Soleil, le Cirque Éloize, Les 7 doigts de la main et le Cirque Akyà le tentent de manière semblable même si leurs visées artistiques, leurs moyens et les circonstances propres à chaque troupe sont manifestement différents.

C'est le Cirque du Soleil qui, à mon avis, participe le plus du culte de l'exceptionnel et du *glamour* propre au cirque traditionnel, car depuis un bon moment il livre des spectacles misant sur le spectaculaire. Comme le note Albrecht concernant le numéro de saut à la corde dans *Quidam* (1996), « *[f]ew circus companies in the world can present acts that are as big, complex, and beautifully put-together as those seen in Quidam* ». La grandeur d'un charivari composé de pas moins de trente acrobates se combine avec des costumes étranges — dans le cas d'*Ovo* (2009), la compagnie ressemble à des insectes tropicaux — pour engendrer une impression de merveilleux face à leur prise de distance évidente du quotidien. Les prouesses — le fond esthétique du cirque traditionnel, le but de l'entraînement des artistes et la source du frisson de la performance circassienne — ne se limitent pas aux artistes au Cirque du Soleil; de plus en plus, c'est la technologie qui éblouit. Pensons notamment au « téléphérique », grand dispositif de transport aérien qui surplombe la scène et qui a été fabriqué pour *Quidam* et retravaillé par la suite pour *O*. Il est manifestement le résultat d'un labeur humain qui rend possibles autant les prouesses aériennes que les déplacements nécessaires des saltimbanques et de l'équipement pendant le spectacle. De son côté, le Cirque Éloize met aussi l'accent sur la

grandeur des effets de groupe. Ainsi le numéro qui clôt la première partie de *Nebbia* (2008) réunit-il neuf artistes — sans compter les deux musiciens — pour faire tourner des assiettes sur une forêt de bambou qui recouvre toute la grande scène du Théâtre du Nouveau Monde. La suspension simultanée de ces assiettes innombrables a créé une image, un moment de « vivre-ensemble » à couper le souffle, en d'autres mots l'image du travail d'un groupe, fait de patience, de soin et de grâce.

De l'autre côté, l'accessibilité relève souvent de l'intimité dans les nouveaux cirques québécois. Comme l'ont remarqué plusieurs commentateurs, la narration y revêt une grande importance car elle nous introduit, nous les *dull normals*, dans le monde du cirque. En effet, la narration nous permet de vivre en quelque sorte le rêve de s'échapper au cirque, même pour ceux et celles qui ne sont pas admis dans les écoles de cirque (ou qui n'ont pas de moyens de s'offrir une telle chance — un autre obstacle réel au rêve). Le Cirque du Soleil crée des personnages (souvent des enfants) qui servent de représentants, c'est-à-dire qui ignorent le cirque, qui ne sont pas « nés » pour une telle vie. Au fur et à mesure, le représentant se transfigure en circassien, en plein participant du monde du cirque. Les « surhumains » d'antan sont remplacés par des « normaux » qui travaillent dans un état d'élévation, au sens littéral et figuré du terme. De plus, un raconteur-clown qui narre l'histoire de sa famille et de son village nous facilite l'entrée dans le monde de brouillard de *Nebbia*. Différence importante cependant : là où Monsieur Loyal nous aurait préparés émotionnellement et intellectuellement aux numéros à venir — en nous expliquant le niveau de difficulté de telle ou telle prouesse, en dirigeant notre attention vers une autre piste, etc. —, le clown-raconteur Gonzalo Muñoz Ferrer nous fait part de ses mémoires, de son vécu.

Nicolas Baier, *Noir (Pneu)*, 2007-2008-2009
Épreuve au jet d'encre, 41 X 61 cm. Avec l'aimable permission de la galerie René Blouin, Montréal et Jessica Bradley Art + Projects, Toronto.



Le climat d'intimité propre à certains nouveaux cirques québécois, notamment Les 7 doigts de la main et le Cirque Akya, vient en partie du nombre réduit des artistes et de l'absence de *house crew* au delà de ceux qui font des numéros. En effet, les spécialistes performant aussi en tant que *house crew*, atténuant encore une fois l'aura du caractère exceptionnel du cirque d'antan. Les 7 doigts se produisent avec sept artistes, ce qui leur demande, d'une certaine manière, une plus grande polyvalence et exige qu'ils révèlent davantage d'eux-mêmes. Dans *Traces* (2006), les sept artistes ont participé aux numéros de groupe, aux duos ou trios, ainsi qu'aux solos de nature acrobatique, aérienne, sportive et/ou musicale. À force de passer plusieurs fois sur scène dans des numéros différents, les artistes développent une historicité et démontrent des rapports de nature multiple avec leurs pairs. Autrement dit, d'artistes (de corde, de jonglerie, de main-à-main) ils se transforment en « personnages ». En plus de nous offrir un bon *show*, ils nous donnent l'illusion que nous les connaissons un peu. Les 7 doigts jouent particulièrement avec cet effet d'intimité : dans *Loft* (2002) par exemple, les artistes entrent depuis l'intérieur du frigo du « loft », environnement scénique dans lequel ils évoluent. À l'aise dans leur « chez-soi », ils portent des sous-vêtements et font de l'acrobatie autour d'un bain. Dans *Traces*, les artistes déclament des textes autobiographiques, comme l'a aussi fait DJ Pocket dans le plus récent spectacle de la troupe, *La vie* (2008).

Jeux de connaissance

Jusqu'ici, les invitations à l'intimité entre le monde et les artistes du nouveau cirque s'avèrent symboliques. Par contre, les artistes du petit Cirque Akya nous amènent au camping dans lequel ils vivent pendant la tournée du cirque. On les voit sans maquillage, fumant, mangeant, bavardant entre eux pendant la pause. On fait la connaissance de leur chat noir et on jette un coup d'œil dans leurs roulottes aménagées en petits appartements. Fondé par Rodrigue Tremblay (le clown québécois bien-aimé « Chocolat »,

anciennement de « Chatouille et Chocolat » ainsi que du Cirque du Soleil) et sa femme Nicolette Hazewinkel (clown, fildefériste, contorsionniste, jongleuse, et musicienne « Nicoletta »), le Cirque Akya présente d'hilarantes séquences clownesques entre quelques numéros aériens, un *adagio* main-à-main, de la danse et de la musique originale *live* et joyeuse, sous un chapiteau de quinze mètres de diamètre et de quelque 230 places. Notons d'abord l'intimité du chapiteau. C'est une intimité dont la troupe profite pour intégrer quelques spectateurs au spectacle, pour les transformer pendant quelques minutes en circassiens honoraires. C'est ainsi que ce petit cirque fait le pont, en quelque sorte, entre la sublimité du cirque traditionnel et l'intimité du nouveau cirque. Un acte musical interpellant six spectateurs illustre bien ce rapprochement. Les spectateurs choisis au hasard sonnent des cloches sous la direction du chef d'orchestre, Chocolat. On fait de la musique comme une machine, en répondant aux signes de Chocolat : rigolons avec lui en sonnant les cloches et entendons émerger petit à petit une belle chanson, produite par nos efforts d'amateurs. On nous offre ainsi un accès limité mais toujours plaisant au cirque et nous participons aux effets circassiens sans pour autant avoir appris comment les produire. Équilibre délicat entre faire entrer le public dans le monde intrigant du cirque (source d'intimité) — et garder les secrets de cet art (source de sublime).

Pour un effet semblable, retournons aux souvenirs du jeune Hammarstrom lors de l'arrivée attendue du cirque dans sa ville. Le montage et le démontage du matériel dépendaient du travail, souvent bénévole, de jeunes hommes de l'endroit prêts à donner un coup de main en échange d'un billet gratuit. Tout comme les artistes qu'ils regardaient, ils ont gagné une place dans la vie du cirque. Ce qui les distingue, c'est le niveau global de connaissances. Si Chocolat fait ressortir de cette distinction l'humour, les circassiens d'antan, eux, mettaient le mystère en évidence. L'intérêt du cirque « classique » s'ancrait dans l'aspect mystique de ce monde — le bénévole n'y gagnait que provisoirement sa place. Par contre, l'intérêt du nouveau cirque se situe en partie dans la possibilité de se joindre aux circassiens — littéralement, lorsque l'on est appelé à entrer dans la piste au Cirque Akya, et symboliquement, lorsque l'on en fait partie grâce à une trame narrative, comme c'est le cas au Cirque Éloize, au Cirque du Soleil et chez les 7 doigts de la main. ●

Nicolas Baier, **Noir (Tunnel)**, 2007-2008-2009.
Épreuve au jet d'encre, 41 X 61 cm. Avec l'aimable permission de la galerie René Blouin, Montréal et Jessica Bradley Art + Projects, Toronto.

