

Quelques rapports entre le théâtre et le cirque au Québec

Julie Boudreault

Number 32, Fall 2002

Cirque et théâtralité : nouvelles pistes

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041502ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041502ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Boudreault, J. (2002). Quelques rapports entre le théâtre et le cirque au Québec. *L'Annuaire théâtral*, (32), 22–36. <https://doi.org/10.7202/041502ar>

Article abstract

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

Julie Boudreault

Quelques rapports entre le théâtre et le cirque au Québec

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

À mi-chemin entre le théâtre et le cirque

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

Tableau 1

Liste de pantomimes qui ont clôturé les représentations de Ricketts

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Choix scénographiques des nouveaux cirques québécois

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Les spectacles du Cirque Éos

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Annexe

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

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

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

Source : Cirque Éos.

Bibliographie

- ALBRECHT, Ernest (1995), *The New American Circus*, Gainesville, University Press of Florida.
- BOUDREAUULT, Julie (1996), *Le Cirque du Soleil. La création d'un spectacle : Saltimbanco*, Québec, Nuit Blanche éditeur. (Coll. « Cahiers du CRELIQ, Série Études ».)
- BOUDREAUULT, Julie (1999), « Les nouveaux cirques : rupture ou continuité ? ». Thèse de doctorat, Sainte-Foy, Université Laval.
- BOUDREAUULT, Julie (2002), « Le cirque au Québec : une pratique culturelle méconnue », dans Denise LEMIEUX (dir.), *Traité de la culture*, Sainte-Foy, Les Éditions de l'IQRC.
- BOULANGER, Luc (2001), « Cheval-Théâtre. Des chevaux et des hommes », *Voir*, 17 au 23 mai, p. 10-11.
- BOURASSA, André-G. (1993), « Un fou dans une poche ! Du théâtre français au début du régime anglais », *Cap-aux-Diamants*, n° 35 (automne), p. 26-30.
- BURGER, Baudoin (1974), *L'activité théâtrale au Québec (1765-1825)*, Montréal, Parti Pris.
- COLLECTIF (2001), *Le guide de l'emploi*, Sainte-Foy, Les Éditions Septembre.
- DURANG, John (1966), *The Memoir of John Durang. American Actor 1785-1816*, edited by Alan S. Downer, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.
- JANDO, Dominique (1977), *Histoire mondiale du cirque*, Paris, Delarge.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (1993), *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod.
- SAXON, A. H. (1977a), « Le cirque américain », dans Monica J. RENEVEY (dir.), *Le grand livre du cirque*, Genève, Édito-Service, vol. 1, p. 347-385.
- SAXON, A. H. (1977b), « De la pantomime à la mise en scène », dans Monica J. RENEVEY (dir.), *Le grand livre du cirque*, Genève, Édito-Service, vol. 2, p. 65-79.
- THÉTARD, Henry ([1947] 1978), *La merveilleuse histoire du cirque*, Paris, Julliard.
- TREMBLAY, Régis (2001), « Jeannot Painchaud. Fou de cirque », *Le Soleil*, 15 septembre, p. D7.

Journaux d'époque cités :

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