Agôn

Revue des arts de la scène

7 | 2015

La Distribution

La distribution sur les scènes circassiennes

Marion Guyez

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/3260>

DOI : 10.4000/agon.3260

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Marion Guyez, « La distribution sur les scènes circassiennes », *Agôn* [En ligne], 7 | 2015, mis en ligne le 23 octobre 2015, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agon/3260> ; DOI : 10.4000/agon.3260

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Association Agôn et les auteurs des articles

La distribution sur les scènes circassiennes

Marion Guyez

- ¹ Du cirque classique aux galas évènementiels, des variétés au « nouveau cirque », de la rue aux salles de théâtre, des cabarets aux chapiteaux, le cirque recouvre une multitude de disciplines, d'espaces de représentations, d'esthétiques et de corps de métier dont les enjeux esthétiques, économiques et politiques s'opposent parfois diamétralement. Les artistes qui évoluent sur les pistes, les places et les plateaux font pour la plupart preuve d'une grande polyvalence et d'une grande adaptabilité¹. Chacun est susceptible d'endosser de multiples fonctions, il est alors souvent malaisé de démêler la répartition des rôles et des responsabilités, les rapports de force, les enjeux de pouvoir et les tensions qui s'exercent au sein des troupes. La généralisation de cette pluralité de talents et de compétences semble alimenter l'idée reçue (et parfois fondée) que peu de rapports hiérarchiques s'exercent au sein des structures, que ce milieu artistique s'apparente à une grande famille, à une fratrie soudée et solidaire. L'esprit festif du cirque et la grande fascination que peut exercer son spectacle semblent occulter les rapports de pouvoir et de domination. Le caractère physique et non verbal du cirque qui favorise les échanges et les collaborations internationales (tant entre artistes, qu'entre artistes et spectateurs) contribue, pour sa part, à entretenir le fantasme de l'universalité et du multiculturalisme de cette grande famille du cirque. Dans le contexte d'une pratique scénique qui se distingue du théâtre, où le rôle de metteur en scène reste peu valorisé, où la mise en scène du corps prime sur le texte et où la confiance nécessaire au bon déroulement du spectacle (c'est-à-dire évitant l'accident qui menace les corps circassiens) se heurte à la mise en concurrence des interprètes enjoint à la plus grande virtuosité et à la plus grande singularité, nous nous proposons de discerner les éléments et les enjeux qui motivent les distributions sur les scènes circassiennes. Alors que le mode de vie et la pratique artistique tendent à se confondre et brouillent les modalités et les enjeux de distribution des spectacles, il s'agira d'observer les tensions et les relations de pouvoir à l'œuvre dans l'organisation et les distributions des spectacles de cirque, ainsi que les conséquences en termes de représentations des identités sur les scènes circassiennes. Une approche historiciste, ne négligeant pas l'imaginaire collectif attaché au cirque qui continue de

nourrir la création, nous permettra de saisir la complexité des distributions sur les scènes circassiennes actuelles. Nous confronterons les exigences formelles des scènes circassiennes à l'organisation des troupes et tenterons de discerner quelles tensions, quels enjeux esthétiques, politiques et économiques soulèvent le travail et la création en famille, dans le cadre d'un collectif ou d'une compagnie dirigée par la figure d'un-e metteur-euse en scène et leurs conséquences en termes de représentation.

La grande famille du cirque

- 2 Au sens propre ou dans une acception symbolique, la *famille* détient une place de choix dans l'organisation des troupes de cirque. Les liens sociaux qu'elle contribue à tisser sont le ciment du cirque classique depuis les débuts du cirque moderne au XVIII^e siècle et son modèle contamine les compagnies et les collectifs créés depuis les années 1970 qui s'en sont approprié les valeurs. Les dangers physiques et économiques de la pratique circassienne, l'interdépendance voire l'intimité à laquelle certaines disciplines et certains spectacles de cirque engagent, ainsi que la grande porosité entre le mode de vie et l'espace artistique font de la solidarité, de l'entraide et de la confiance des valeurs indispensables à la pratique circassienne – « *pour le meilleur et pour le pire et jusqu'à ce que la mort nous sépare* » serions-nous tentée d'ajouter.

La famille, premier modèle de distribution

- 3 Depuis les saltimbanques qui animaient les foires, depuis l'émergence du cirque moderne au XVIII^e siècle, le socle familial cimente les spectacles et l'organisation de célèbres dynasties – Franconi, Loyal, Bouglione, Knie, Grüss – ou de troupes plus modestes du cirque classique. Parents, enfants, oncles, tantes et cousin-e-s, ainsi qu'époux et épouses composent le spectacle. Les pères (et parfois les mères²) en sont les directeurs et lèguent les établissements à leurs fils (et parfois à leurs filles). La répartition des rôles repose sur la filiation et les alliances : « La famille constitue une promesse de sécurité économique : avec une descendance apparaissent un grand nombre d'artistes potentiels³ » commente l'anthropologue Sylvestre Barré-Meinzer qui a enquêté au sein de cirques classiques à l'orée du XXI^e siècle. L'indistinction entre vie et spectacle est poussée à son paroxysme. Souvent considéré comme un monde marginal, le cirque classique reste pourtant très proche, dans son organisation, du modèle patriarcal et capitaliste de l'entreprise familiale. Sylvestre Barré-Meinzer décrit le caractère prétendument *naturel* prêté au mode de répartition des rôles et des disciplines au sein du cercle familial. Elle détaille comment sont modelées les *ressources humaines* que les enfants représentent. L'apprentissage est ancré dans la vie quotidienne et débute si tôt dans la vie des enfants de la balle que certaines étapes ne sont pas toujours conscientisées :

Tandis que les aînés hommes, plus forts et plus lourds, sont souvent porteurs, les cadets et les filles sont prédestinés aux souplesses, acrobaties et équilibres. Le rôle de l'Auguste est réservé généralement au petit dernier, qui est "naturellement" comique⁴.

- 4 La direction fabrique des artistes qui correspondent à ses exigences techniques et esthétiques. Lorsque le cercle familial ne suffit plus à assurer le spectacle, les cirques classiques engagent des artistes extérieurs.

- 5 Quarante ans après l'émergence du *nouveau cirque*⁵, il est étonnant d'observer que la famille comme modèle d'organisation des troupes de cirque résiste largement, qu'elle retisse ses liens au sein des collectifs et des compagnies. Outre les nombreux couples à *la ville et à la scène* qui constituent le noyau dur d'un grand nombre de compagnies contemporaines⁶, le Cirque Alphonse, la Compagnie Rasposo (jusqu'à son spectacle *Le Chant du dindon* (2009)) ou encore La Famille Morales mettent en scène des spectacles dans lesquels plusieurs générations d'une même famille partagent la scène. Alors que les familles se décomposent, se recomposent, sont monoparentales et que le mariage est désormais « pour tous [et toutes] », journalistes⁷ et spectateur-rice-s sont séduits, voire fascinés, par ces familles qui se mettent en scène et dont les membres travaillent ensemble. De nouvelles *dynasties contemporaines* voient désormais le jour puisque des enfants succèdent à leur(s) parent(s) à la direction de compagnies⁸. Les troupes du « nouveau cirque » réunies en collectifs et compagnies, largement nourries et attachées à l'imaginaire collectif plus qu'à un modèle historique, sont venues élargir la grande famille du cirque.

Le collectif, l'autre nom de la famille

De la bande de copains...

- 6 Depuis les années 1970, de nouvelles troupes de cirque se sont formées, rassemblées non plus par le partage d'un nom de famille, mais par le partage d'amitiés ou d'utopies. Ce n'est plus le cercle familial – ni celui de la piste – qui cimente le cirque, mais le cercle communautaire. Ces troupes revendiquent souvent leur caractère collectif et sont des sortes de familles symboliques qui se détachent dans leur mode d'organisation du modèle patriarcal⁹.
- 7 Remis au goût du jour par les utopies des années 1960¹⁰, pérennisé par les jeunes artistes issus des écoles de cirque, le collectif reste, aujourd'hui encore, l'un des modèles d'organisation privilégiée par les circassiens. La jeune histoire de ce cirque plus si « nouveau », mais toujours actuel, fourmille, décennie après décennie, d'histoires de groupes d'amis unis par un esprit festif, par l'attrait pour un mode de vie alternatif¹¹, mais aussi par le désir de construire une aventure humaine et artistique *ensemble*, ou plus simplement par l'extrême confiance qu'il faut pour pratiquer les disciplines collectives du cirque¹². Les promotions des écoles de cirque sédimentent les relations entre les jeunes artistes qui forment volontiers de nouvelles troupes dont bon nombre revendiquent leur caractère *collectif*. Ce mode d'organisation, qui n'est pas spécifique aux compagnies de cirque, repose sur un partage des responsabilités et de l'auctorialité des spectacles qui entreprend de dissoudre plus encore (du moins en apparence) les enjeux, les moteurs et les tensions que pose la question de la distribution sur les scènes circassiennes. Sous le terme de « collectif » que les circassiens affectionnent¹³, sont dissimulées cependant une multitude de pratiques, d'organisations, de méthodes de création, de structurations administratives et de répartitions des responsabilités. Des collectifs « fond[és] sur un esprit égalitaire, où chaque individu a théoriquement le droit et le devoir d'être décisionnaire¹⁴ » aux collectifs mutualisant les moyens techniques et les services de l'équipe administrative d'une compagnie, les formes varient, et cela d'autant plus que l'organisation de chaque collectif évolue avec le temps. L'élasticité des relations qui unissent les membres et la façon dont le groupe résiste aux divergences et aux compromis favorisent l'invention, la création voire la subversion. Ces mêmes facteurs peuvent

conduire les équipes à s'épuiser et à produire des formes vidées de tout sens par trop de consensus.

- 8 La description que Martine Maleval propose de l'organisation des collectifs fondés dans les années 1970 est instructive. Auto-constitués de manière spontanée, « au hasard des rencontres et des humeurs des individus¹⁵ », ces collectifs capables de se défaire aussi rapidement qu'ils se forment, inventent et « improvis[ent]¹⁶ » leurs modes de fonctionnement, tout comme « [l]a construction de leurs créations¹⁷ ». Choissant le collectif et sa communauté, ces groupes se réapproprient tant un mode de vie qu'un mode de création : « L'acteur se libère du joug du metteur en scène et la création collective est érigée en loi de fonctionnement¹⁸ [...] ». Le nouveau cirque s'est, en effet, construit en réaction à un art théâtral sclérosé. La distribution repose donc sur les hasards de la rencontre, et les décisions artistiques appartiennent au groupe qui compose avec les envies et les compétences rassemblées au sein du collectif.
- 9 Dans ces groupes où mode de vie et création artistique tendent à se confondre, des enjeux sociaux de pouvoir et de domination se superposent, interfèrent, entrent en concurrence et interagissent avec les enjeux artistiques.

... au chef d'entreprise doublé d'une direction artistique

- 10 Le léger recul dont nous disposons sur ces expériences montre que des rôles, une organisation et parfois même une hiérarchie se dessinent au sein même des collectifs. Martine Maleval poursuit son analyse en montrant que la structuration administrative et la *professionnalisation* des collectifs initiaux a largement transformé l'organisation des groupes, a contribué à renforcer la hiérarchisation des rôles que les troupes cherchaient souvent à contourner et a amené certains à engager de nouveaux artistes capables d'apporter les savoir-faire qui manquaient au collectif initial. La bande d'amis mue par des utopies se transforme en chef d'entreprise. D'une organisation collective, les troupes glissent alors vers des directions administratives et artistiques collectives. Au rôle et aux responsabilités de chef d'entreprise viennent se superposer le rôle et les responsabilités d'une direction artistique¹⁹ qui implique une hiérarchisation des places au sein de la création, malgré le fait que la pratique de certaines disciplines contrevient à la mise en place d'une telle hiérarchie²⁰.
- 11 Il va de soi que chaque famille, troupe, collectif ou compagnie connaît une organisation tout aussi spécifique que fluctuante, et emprunte à ces différents agencements. Les distributions sont le plus souvent composites, hybrides. Les troupes réunies par le cercle familial engageant, à plus ou moins long terme, des artistes extérieurs pour compléter leur programme. Des liens familiaux existent ou se tissent au sein des collectifs et des compagnies parallèlement aux affinités disciplinaires, amicales et artistiques. Des compagnies à la direction artistique pourtant clairement identifiable et affirmée fonctionnent avec des équipes soudées de longue date. Bien qu'initialement formées au hasard des rencontres dans les écoles ou sur les routes, il n'est pas rare que les troupes qui revendiquent le caractère collectif de leur organisation engageant, elles aussi, de nouveaux artistes pour compléter leurs distributions. Cette large place accordée à la famille réelle ou symbolique n'entretient-elle pas une distribution par cooptation, un entre-soi circassien qui maintiendrait le cercle fermé ?

- 12 Pour comprendre la façon dont les rôles se répartissent sur les scènes circassiennes, il s'agit d'observer la façon dont sont agencés non pas seulement les groupes, mais également les spectacles eux-mêmes.

Responsabilités artistiques sur les scènes circassiennes : un fin maillage tout en tensions

- 13 Multiples et hétéroclites, les disciplines de cirque forment le cœur des spectacles de cirque classique et de la majorité des formes contemporaines. Leur agencement tient une place déterminante dans la répartition des rôles.

La faveur du numéro

- 14 « Le numéro colle à la peau, on n'en change pas comme de chemise !²¹ » affirme Corine Pencenat. Condensé des prouesses dont le ou la circassien-ne est capable, le numéro est conçu par l'artiste lui-même à partir d'un répertoire de figures classiques de la discipline ou de figures plus personnelles acquises par l'entraînement. L'artiste de cirque est d'abord un-e soliste. « [L]e numéro était conçu en toute autonomie. L'artiste en était l'unique dépositaire, il le vendait d'un cirque à l'autre clefs en main²² » précise Corinne Pencenat. À l'échelle du numéro, l'artiste au plateau s'autodistribue et porte la responsabilité artistique de l'objet qu'il crée.
- 15 Forme phare du spectacle classique, un temps délaissée comme forme autonome par les artistes formés dans les écoles supérieures au profit de formes collectives, le numéro – dont le cirque ne s'est jamais complètement départi, mais que les expériences menées depuis les années 1970 ont contribué à redéfinir – connaît un regain d'intérêt depuis la fin des années 2000²³. Élaboré par l'artiste lui-même avec la complicité d'un-e entraîneur-euse, d'un-e chorégraphe, d'un-e metteur-euse en scène, etc., le numéro peut être livré « clef en main²⁴ » à un potentiel employeur qui l'agencera (avec plus ou moins de fidélité et de subtilité) au sein d'un événement, d'une formule cabaret ou d'un spectacle. « Léger, le numéro facilite la diffusion quand la vie sous chapiteau et en compagnie impose des risques humains et financiers auxquels les artistes ne sont pas toujours prêts à s'exposer²⁵ » explique Morgane Le Gallic. Cette *petite forme*, condensé de la virtuosité du circassien et de son « univers » artistique, tient lieu de carte de visite : elle permet aux artistes de commencer à travailler, d'être repérés et engagés. Le numéro est également, pour certains, une étape préliminaire avant de s'engager dans une création artistiquement et économiquement plus ambitieuse. Le numéro apparaît comme l'une des principales monnaies d'échange en vigueur sur le *marché* circassien. Ceux qui l'interprètent en sont le plus souvent les maîtres d'œuvre, mais la brièveté de la forme impose souvent aussi à ces artistes de se soumettre au maître d'œuvre d'une forme plus large.
- 16 Ces formes autonomes sont juxtaposées dans le programme classique du cirque ou intégrées dans la cohérence d'une trame dans les créations contemporaines, moyennant, au besoin, un remaniement de la durée, de la musique, du costume, de la chorégraphie, voire de l'enchaînement technique lui-même. C'est au moment d'agencer ces pièces que se joue la distribution. La ou les personnes qui se chargent du choix des artistes et l'organisation des numéros portent la responsabilité du spectacle alors créé.

Équilibre disciplinaire

- 17 Foisonnant de surprises et de rebondissements, afin d'assurer sa dimension festive et divertissante, le dynamisme d'un spectacle de cirque tient dans la variété des disciplines mises en scène. Le cirque classique propose ainsi un programme dit « complet²⁶ », traversant l'ensemble des champs disciplinaires circassiens. Contrairement aux apparences, juxtaposer des numéros ne suffit pas pour composer un spectacle de cirque efficace. La composition du programme complet, tout comme un spectacle de cirque contemporain mettant en scène plusieurs disciplines de cirque répond lui-même à des principes dramaturgiques, principalement en termes de rythme et d'occupation du volume scénique, d'engagement physique du corps. Distribuer, c'est ajuster cet équilibre en engageant un artiste en fonction de la discipline qu'il pratique.
- 18 La diversité de disciplines qui composent le cirque, doublée du fait que les individus qui les pratiquent en sont le plus souvent spécialistes, nous incite à rapprocher la distribution circassienne de l'organisation d'un orchestre. Les circassien-ne-s sont spécialistes et virtuoses de leurs agrès, comme les musicien-ne-s le sont de leurs instruments. Quand les musicien-ne-s travaillent ensemble à l'occupation d'un espace sonore et d'un volume sonore – du grave à l'aigu, du *pianissimo* au *fortissimo* –, les circassien-ne-s participent à l'occupation de l'espace scénique dans tout son volume – du sol au plafond, du mouvement minimal de l'équilibriste sur les mains au double ou triple salto du ou de la voltigeur-euse à la barre russe ; c'est ensemble qu'ils-elles mobilisent une large palette émotionnelle, qu'ils-elles composent un monde sonore ou visuel. Comme les musicien-ne-s se rassemblent par familles, en orchestre à vents ou à bois, les circassien-ne-s créent des collectifs de jonglage²⁷ ou de portés acrobatiques²⁸ dans lesquels ils-elles déclinent et expérimentent des styles et des esthétiques très variés. À cet égard, la distribution dans les arts du cirque s'apparente plus à la musique qu'au théâtre. Si l'acteur-riche endosse de façon plus ou moins malléable des rôles préétablis, le-a musicien-ne est violoniste, pianiste, bassiste, batteur-euse, etc., et le-a circassien-ne est trapéziste, équilibriste, fil-de-fériste, cordeliste²⁹, contorsionniste, etc.

L'autorité du plateau : cumul des rôles et répartition des responsabilités

- 19 Est-ce parce que la pratique circassienne demande d'abord de façonner son propre corps ? Les circassien-ne-s pratiquent couramment l'*autodistribution*. En solo ou en groupe, ils-elles se mettent en scène eux-elles-mêmes. À la fois auteur-e et interprète de l'œuvre, les rôles se superposent accentuant la confusion en matière de distribution. L'artiste ou le collectif d'artistes à l'origine du spectacle, qui portent la responsabilité artistique de l'œuvre fabriquée, se trouvent au plateau, en position d'interprètes de leur propre création. Dans certains cas, ils-elles évoluent aux côtés d'interprètes qu'ils-elles ont eux-mêmes engagé-e-s, ce qui peut entretenir une confusion des rôles et contribue à brouiller les rapports hiérarchiques.
- 20 Au-delà de la forme courte et classique du numéro, les solos, dont on peut observer une normalisation des formats (une heure, tout public, etc.) sont très nombreux sur les scènes circassiennes. Comme dans les autres champs des arts de la scène, leur légèreté satisfait une compression budgétaire. Ils sont renforcés par une tendance au « solisme³⁰ » que

nous observons à la suite de Jean-Michel Guy. Jérôme Thomas dans *Forest* (2013), Julien Candy dans *Le Cirque misère* (2012), Marie Molliens dans *Morsure* (2013), ou encore James Thierrée dans *Tabac rouge* (2013), se mettent en scène non plus dans des solos exposant leur seule personne, mais entourés d'interprètes qui habillent ou renforcent la partition du directeur artistique-interprète³¹, quand ces invité-e-s ne tiennent pas lieu de faire-valoir à l'artiste-star³².

- 21 L'institutionnalisation dans laquelle les arts du cirque sont engagés depuis les années 1980 ainsi que la légitimité que cet art a acquise dans le paysage des arts de la scène a largement contribué à la transformation des pratiques et des esthétiques circassiennes. Les artistes et troupes actuels doivent composer avec une attirance pour les esthétiques postmodernes et postdramatiques largement diffusées sur les scènes contemporaines au risque que leurs spécificités s'y dissolvent, qu'avec leur attachement à un héritage à des pratiques, à des esthétiques proprement circassiennes.
- 22 Comment, dans ce contexte, les scènes circassiennes actuelles s'accommodent-elles de la course au spectaculaire hérité du spectacle classique ? La mise en scène de la virtuosité et de l'inédit, qui fonde la dramaturgie du spectacle classique, est-elle encore opérante sur les scènes contemporaines ? Cet héritage influence-t-il les distributions ou les choix de distribution entretiennent-ils les représentations classiques du cirque ?

Une course au spectaculaire

- 23 L'un des moteurs du cirque, hérité du spectacle classique, mais encore largement opérant dans les productions actuelles, reste la course au spectaculaire. Les scènes circassiennes sont en perpétuelle quête d'inédit, d'invention, d'innovation, de « jamais vu », elles cherchent à mettre en scène les corps les plus extraordinaires – les plus virtuoses comme les plus étranges –, elles mobilisent un imaginaire exotique, créent les images les plus esthétisantes, les scénographies les plus monumentales ou les plus originales. Cet héritage influence les distributions circassiennes. La quête incessante de l'extraordinaire, de la différence, permet-elle des représentations plurielles ou recrée-t-elle des normes dominantes propres aux scènes circassiennes ?

Briller, portrait d'un virtuose

Les étoiles de la piste à l'épreuve de la postmodernité

- 24 Le cirque est un art visuel, les corps qu'il met en scène explorent la gravité, le déséquilibre. Ces corps jouent avec le risque dont ils éprouvent les limites, provoquant la peur, le vertige, l'admiration face à la grande maîtrise déployée. Art de la monstration, la prouesse et la virtuosité dites « techniques » occupent une place prépondérante sur les scènes circassiennes et restent l'un des critères de qualité du spectacle, y compris parmi les formes les plus expérimentales. Les propos de Rosita Boisseau, journaliste spécialiste des spectacles de cirque, témoignent de la profonde fascination qu'exerce encore la prise de risque circassienne :

La prouesse, liée à la virtuosité des artistes, est le cœur brûlant du cirque. Quelle que soit l'évolution des arts de la piste depuis vingt ans, elle reste tatouée en lettres de feu dans l'esprit du public. L'imaginaire collectif est forgé par les images de trapézistes s'élançant dans le vide. L'exploit, associé au risque plus ou moins vif qui

lui est lié selon la discipline, aime la quête de l'artiste de cirque et fonde l'esthétique de la piste³³.

- 25 Les circassien-ne-s seraient donc des « technicien-ne-s » surentraîné-e-s à la recherche du plus haut niveau de performance physique, de la plus grande précision qui assurera la réalisation de la figure acrobatique ou de la combinaison de jonglage. L'artiste de cirque serait-il avant tout un-e athlète ? Sur les scènes circassiennes actuelles, cette virtuosité est prise dans un faisceau de tensions. Très valorisée, elle reste un objet de fascination tout en étant largement critiquée, interrogée, parodiée. Nombre de créateur-ice-s de cirque détournent ces corps-machines, utilisent les spécificités des corps circassiens en dehors de cette exigence et engagent les scènes circassiennes vers d'autres formes comme peuvent le faire la Compagnie 111, la compagnie Non nova, La Compagnie d'Elles, La Scabreuse, la Crida Company, etc. Pierre Hivernat précise les tensions au sein desquelles sont logés les artistes de cirque contemporains, figures hybrides d'athlètes-créeur-ice-s, en prise avec des aspirations artistiques postmodernes et postdramatiques et un imaginaire collectif encore très puissant enfermant le cirque dans le spectacle populaire (hypocritement entendu comme accessible à tous), familial et divertissant.

On comprend vite, à écouter [nombre de circassiens], leur obsession de l'enfermement, leur réelle crainte de paraître de simples athlètes décérébrés dont le seul objectif serait d'agrémenter un peu de temps de cerveau disponible de spectateurs consommateurs (ou, pire, d'enfants), au lieu d'alimenter leurs réflexions poétiques sur l'état du monde³⁴.

- 26 Malgré ces aspirations, la valorisation de la force, de la puissance, du courage qui prévaut sur les scènes du cirque classique, résiste dans les formes les plus contemporaines. Elle s'articule souvent avec une esthétisation des images produites. La prouesse circassienne se trouve couramment enchâssée dans une mise en scène esthétisante qualifiée de « poétique ». Art du frisson, le cirque agit les émotions par la peur qu'il provoque, mais il cherche souvent également à « ém[ouvoir] » par la beauté, le charme, la délicatesse³⁵. La qualité et le haut niveau de prouesse dont font preuve les artistes restent déterminants parmi les critères de recrutement des compagnies et d'accession à la diffusion dans les réseaux institutionnels, mais, depuis les transformations à l'œuvre depuis les années 1970, ces critères sont mis en balance par la singularité de la personnalité et de la démarche artistique de l'artiste ou de la compagnie. Il est également important de relever que grand ou petit, gros ou maigre, jeune ou âgé, valide ou en situation de handicap³⁶, homme ou femme, chaque corps peut appréhender à son niveau les disciplines du cirque. La prouesse et la prise de risque se mesurent alors à l'échelle de chaque personne, la course se joue face à soi-même, chacun éprouve ses propres limites. C'est le dépassement de soi accompli qui est alors valorisé.

Sexe, genre et virtuosité

- 27 Associée à la force, au courage, à la prise de risque, au dépassement de soi, la virtuosité circassienne reste très proche du sens étymologique du terme qui valorise des traits de caractère communément attachés à la virilité³⁷. À force d'entraînements intensifs, les pratiques circassiennes, notamment acrobatiques, dessinent des corps à la musculature hyper-développée, des corps qui exposent force et puissance et dont la souplesse, la précision du geste viennent renforcer l'agilité pour assurer avec grâce et contrôle la réalisation des mouvements. Hommes ou femmes, les corps des acrobates possèdent des traits culturellement associés à la virilité qui se combinent avec des traits associés à la

féminité : la grâce, la souplesse, la finesse du geste. Quel que soit leur sexe, les acrobates circulent entre les genres. La grande diversité des disciplines circassiennes semble, quant à elle, capable de déjouer toute tendance normative dans la mesure où chaque discipline façonne les corps à sa manière. La chercheuse suédoise Camilla Damkjaer affirme ainsi au sujet de sa pratique de la corde lisse, « I was completely unable to imitate either a feminine or a masculine way of doing rope », avant de prolonger son propos : « Through the points where the rope and the body meet, a new map of the body is created, a new rope-gender³⁸ ». À force d'entraînement, des corps d'homme, comme des corps de femme, sont donc techniquement capables de satisfaire la part de virilité de la virtuosité qui domine les scènes circassiennes.

- 28 Partant de ce constat, nous pourrions nous attendre à ce que les disciplines de cirque ne soient pas *naturellement* associée à un genre et qu'hommes et femmes soient paritairement représentés sur les scènes circassiennes. Or, malgré leur potentialité subversive, les corps circassiens et la répartition des rôles par disciplines semblent avoir incorporé les normes dominantes en matière de sexe, de genre et de sexualités. Le champ circassien manque encore cruellement de chiffres solides, mais les rares études menées montrent une répartition genrée des disciplines et indiquent également que, sur les scènes circassiennes (comme sur les autres scènes actuelles), les femmes sont sous-représentées. La sociologue Marie-Carmen Garcia rend compte des observations qu'elle a pu mener dans la région lyonnaise entre 2003 et 2007 et qui l'ont conduite à l'affirmation suivante :

[L]es pratiques « aériennes » (rubans, corde aérienne, trapèze fixe, trapèze ballant, voltige dans les portés acrobatiques au sol, voltige aérienne dans une moindre mesure) sont plutôt féminines, les rôles de porteurs (portés acrobatiques au sol ou sur les trapèzes volants) sont quasiment toujours tenus par des hommes (sauf dans certains rares duos composés de deux femmes, pour les portés au sol) ; les jongleurs et les clowns sont aussi très majoritairement de sexe masculin. Cette différenciation des disciplines selon le sexe doit d'abord être considérée comme le fruit des socialisations sexuées (familiales, scolaires, professionnelles, corporelles) qui conduisent les garçons vers les pratiques requérant de la force et de l'adresse et les filles vers des pratiques demandant légèreté, souplesse et grâce³⁹.

- 29 Elle remarque encore que des corpulences particulières ou des tempéraments conduisent des artistes à s'orienter – ou à être orientés par la famille dans le cirque classique ou les entraîneurs dans les écoles – vers des disciplines précises. Marie-Carmen Garcia cite l'exemple d'une jeune fille, Justine, encouragée par ses « formateurs qui pensaient que sa corpulence était parfaitement adaptée à la voltige⁴⁰ » à pratiquer les portés acrobatiques malgré ses « réticences initiales [...] pour s'engager dans une pratique « qui lui faisait peur »⁴¹ ». La fonction de voltigeur-euse dans un duo est, effet, le plus souvent occupée par des femmes portées par des hommes grands et massifs. Le choix de la discipline en fonction de la corpulence contribue à formater les représentations des corps sur les scènes circassiennes. La sociologue détaille les raisons qui font que les jongleurs sont majoritairement des hommes. Elle écrit : « Il semblerait donc que la masculinité du jonglage relève prioritairement de l'auto-élimination des femmes d'une activité qui se présente de prime abord comme solitaire et faiblement didactisée⁴² ».
- 30 Nous compléterons ces observations en soulignant que l'attachement entre un sexe et une discipline fluctue. Certaines disciplines plutôt associées à un sexe ou à l'autre sont – comme par effet de mode – réinvesties par le sexe opposé. Ainsi la pratique du mât chinois traditionnellement masculine s'est largement féminisée depuis les années 2000,

quand la corde lisse – discipline aérienne donc plutôt féminine – a été investie par des hommes. Sans pouvoir parler de tendance tant les chiffres sont maigres, nous constatons que plusieurs artistes hommes de la scène contemporaine se sont emparés du hoola-hoop, discipline éminemment féminine et majoritairement pratiquée sur les scènes du cirque classique et des variétés. Bousculant les normes de genre sociales et circassiennes, ces artistes ne satisfont plus seulement l'injonction de virtuosité, mais aussi celle de rareté qui lui est contiguë et qui vient la concurrencer.

Un goût prononcé pour l'inédit

Réinventer les formes

- 31 Est-ce les restes de l'esprit de conquête qui animait les premiers âges du cirque moderne⁴³ ou les effets de la mise en concurrence des artistes, des enseignes et des compagnies ? Dans sa course au spectaculaire, le cirque reste dans une perpétuelle recherche d'inédit. À la façon des explorateur-riche-s, des sportif-ve-s battant les records ou des ingénieur-e-s, le-a circassien-nne a longtemps valorisé le fait d'être *le-a premier-ère* artiste à exécuter telle ou telle prouesse. Les enseignes menaient cette course rivalisant pour être *le premier* cirque à proposer son spectacle sur trois pistes simultanées, *le premier* cirque à exhiber une troupe d'acrobates chinois ou marocains, etc. La surenchère dans la mise en scène de la virtuosité physique trouve rapidement ses limites avec celles des capacités physiques des corps, l'innovation contamine donc d'autres champs du spectacle de cirque tels les agrès, les scénographies, les agencements techniques. Si cette course à l'innovation apparaît de manière plus ténue sur les scènes contemporaines françaises, elle n'en reste pas moins l'un des moteurs favoris de création. Artistes et compagnies ne cessent d'expérimenter de nouveaux (ou supposé tels) agrès, de nouvelles combinaisons, et conçoivent de nouvelles scénographies qui seront autant d'aires de jeux que les circassien-ne-s auront à explorer, à chorégraphier et à mettre en scène. Ainsi chacun avec une esthétique propre, Aurélien Bory et James Thiérree se distinguent par leurs scénographies inventives et monumentales ; la fil-de-ferriste Cécile Métral investit, elle, le mini-fil dans son spectacle *Le Jardin*. Les artistes qui pratiquent des disciplines aériennes ne cessent de transformer les agrès et évoluent suspendus à toutes sortes d'objets. Dans *La Verità* (2013), la Compagnia Finzi-Pasca propose un numéro où trois acrobates évoluent sur trois structures aériennes conçues par Hugo Gargiulo, scénographe de la compagnie, qui imitent la forme de la spirale de l'ADN. S'il est difficile d'inventer de nouvelles figures, adapter le répertoire classique de figures sur des agrès moins courants permet aux artistes de se démarquer, d'espérer une meilleure visibilité et de plus grandes chances de travail dans un milieu où la concurrence est toujours plus active.

Du succès des side-shows et des représentations exotiques à l'invisibilisation des corps hors-norme et de la diversité des identités racialisées

- 32 Le goût, voire la fascination, pour l'étrange et le bizarre, pour l'étranger et l'exotique, dont fait preuve le cirque moderne est l'une autre des manifestations de l'attrait du cirque pour l'inédit, pour ce qui sort de l'ordinaire. De bêtes de scène virtuoses aux *bêtes de foire* exhibées dans les *side-shows*, des animaux exotiques des ménageries aux troupes venues d'Asie ou d'Afrique, les pantomimes à grand spectacle des XIX^e et XX^e siècles ainsi

que les spectacles de cirque classiques mettaient et mettent encore en scène une large palette de curiosités à grand renfort d'idées reçues et de stéréotypes. Dans *Le grand livre du cirque*, Monica J. RENEVEY pointe la position paradoxale des hommes-troncs, femmes à barbe et autres « monstres » exhibés dans les *side-shows* :

Triste, surprenant, intéressant ou révoltant, tel était le side-show qui exhibait en musique une quantité impressionnante de freaks, ces monstres humains qui souvent ne vivaient pas longtemps, mais qui sûrement étaient plus heureux sur leur podium du side-show que partout ailleurs. Seul le cirque accueille en son sein un homme qui se meut à la manière d'un ver de terre. [...] Puis les temps changèrent, les mœurs évoluèrent et le public se désintéressa peu à peu de ces présentations. Surtout des freaks du side-show : dégoût ou peur du miroir déformant ? Grâce aux progrès de la médecine, les monstres devinrent rares. Mais les rares monstres qui naissaient encore souffrirent de la disparition des side-shows...⁴⁴

- 33 Exposer des corps humains, comme un musée de curiosités, ne va pas sans soulever des enjeux éthiques et politiques majeurs, mais le pendant actuel qui tend à dissimuler l'ensemble de ces corps étrangers aux normes dominantes de sexe, de genre, de validité des corps en pose tout autant. Dans le sillage du film *Freaks* réalisé par Tod Browning en 1932 qui fait office de référence en la matière, l'imaginaire collectif attaché au cirque reste peuplé de ces figures hors-norme, étranges et fascinantes. Les scènes contemporaines se réapproprient de façon récurrente ces représentations, le plus souvent surjouées sur un mode kitsch ou carnavalesque. Elles semblent alors témoigner d'une tendresse pour l'imaginaire circassien et prétexte à l'exubérance, plutôt que travailler à interroger et à déplacer les normes dominantes. Il est très rare que des artistes de très petite taille, ou encore en situation de handicap⁴⁵ apparaissent sur les scènes circassiennes.
- 34 Le même glissement d'une exhibition fascinée vers une invisibilisation de la diversité des identités racialisées semble à l'œuvre sur les scènes contemporaines du cirque français. Au côté des expositions coloniales, le cirque moderne français a largement contribué à alimenter les représentations coloniales : des pantomimes à grand spectacle tel *L'Éléphant du roi de Siam* citée par Patrick Désile dans son article « "Cet opéra de l'œil". Les pantomimes des cirques parisiens au XIX^e siècle⁴⁶ » aux féeries nautiques à l'affiche du Cirque d'Hiver dans les années 1930 décrites par l'archiviste Clotilde Angleys. Celle-ci rappelle le contexte idéologique dans lequel ces spectacles s'inscrivent :
L'attraction, scientifique et ethnologique (ou prétendue telle) à ses débuts est rapidement récupérée par l'univers du spectacle, et l'on voit dès l'année suivante une troupe de zoulous sur la scène des Folies Bergère, ouvrant la voie à plusieurs décennies de spectacles exotiques et d'exhibitions ethniques qui constituent et nourrissent l'image stéréotypée des peuples de l'empire. Les expositions coloniales ont, entre autres fonctions, celle de transformer les sauvages sanguinaires de la conquête en peuples inférieurs, mais humains à qui la France apporte le progrès⁴⁷.
- 35 Cette faveur du cirque pour l'exotisme attachée à l'époque coloniale résiste dans les formes de cirque classique telles que nous les connaissons aujourd'hui, les numéros d'animaux exotiques attirent encore un large public sur les gradins des cirques classiques et les troupes d'acrobates virtuoses asiatiques et, dans une moindre mesure, africains y occupent une place de choix.
- 36 Tout aussi fortes de cet héritage qu'encombrées par lui, les scènes circassiennes contemporaines françaises, pourtant largement internationalisées offrent une visibilité marginale à la diversité des identités raciales et partage avec la culture dominante un impensé colonial. Ce n'est que ponctuellement que certaines compagnies s'emparent

d'enjeux postcoloniaux, comme *Le GdRA* avec *Nour* (2011) ou encore *La Scabreuse* avec *La Mourre* (2009).

- 37 L'agencement des spectacles, les modes d'organisation des troupes qui composent les scènes circassiennes tissent un réseau dense, tendu, mais non dépourvu d'élasticité, de relations hiérarchiques. Les responsabilités économiques et artistiques sont tout à la fois cumulées et émiettées, comme dissoutes et ainsi plus facilement occulté – car ne relevant pas du domaine de l'art et de la création ? – par ceux qu'elles écartèlent. Pourtant, un entrelacs de traces de domination et de subordination, souvent cumulées et mobilisant des forces contradictoires reste perceptible. Qu'ils soient interprètes ou directeur-riche-s artistiques de compagnies, et malgré l'attachement affirmé au collectif et à la solidarité qu'ils continuent de mettre en scène, les circassien-ne-s sont dépendants d'un marché concurrentiel où la virtuosité et la conquête de formes inédites restent largement valorisées et semblent avoir résisté à quarante ans d'évolution des esthétiques. Pour s'assurer une place sur les scènes circassiennes, les artistes doivent trouver le juste équilibre entre une hyperspécialisation disciplinaire capable de satisfaire les exigences de virtuosité et la pluridisciplinarité permettant d'assurer à moindres frais la variété d'un spectacle. Dans un contexte où les artistes sont très nombreux et les espaces de diffusions restreints, les personnes dont les corps ne satisfont pas aux canons du cirque courent le risque d'être plus rapidement exclus des scènes. La virtuosité des uns est rapidement mise à mal par celle des autres, plus jeunes. Le cirque privilégie des corps capables d'assurer vigueur et dynamisme, des corps qui n'ont pas encore été érodés par l'intensité du rythme de l'entraînement, de la tournée, des montages et des démontages. Les mêmes tensions semblent faire courir le risque d'un manque de visibilité à des créations osant des formes ou des représentations sortant des normes dominantes, osant un cirque moins spectaculaire, moins virtuose, plus expérimental et philosophique.

BIBLIOGRAPHIE

- ANGLEYS, Clotilde, « Opérettes de cirque à grand spectacle féérique et nautique : les mises en scènes de géo Sandry pour le Cirque d'Hiver », in *Memento#4 Histoire de cirque aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, HorsLesMurs, oct. 2011.
- BARRÉ-MEINZER, Sylvestre, *Le Cirque classique un spectacle actuel*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- BOISSEAU, Rosita, « Extension du domaine de la prouesse » in *Arts de la piste* n° 36, octobre 2005,
- DAMKJAER, Camilla, « The Representation of gender », in KRALJ, Ivan (dir.), *Žene & cirkus. Women & circus*, Zagreb, Mala performerska scena, 2011.
- DAPORTO, Elena, « Le collectif, entreprendre ensemble », in *Arts de la piste* n° 17, juillet 2000.
- DARGENT, Françoise « Les Écoles s'adaptent » in *Stradda* n° 7, janvier 2008.
- DÉSILE, Patrick, « "Cet opéra de l'œil" Les pantomimes des cirques parisiens au XIX^e siècle », in *Memento#4 Histoire de cirque aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, HorsLesMurs, oct. 2011.

GABER, Floriane, GUY, Jean-Michel, « Le collectif à l'épreuve du pouvoir » in *Arts de la piste* n° 17, juillet 2000.

GARCIA, Marie-Carmen, *Artistes de cirque contemporain*, Paris, la Dispute, 2011.

GOUDARD, Philippe, *Le Cirque entre l'élan et la chute. Une esthétique du risque*, Montpellier, Espaces 34, 2010.

GUY, Jean-Michel, « Égos égaux. L'œuvre composite, métaphore sociale » in *Arts de la piste* n° 17, Juillet 2000

HIVERNAT, Pierre, « Le cirque (dé)complexé » in « Parle-moi de cirque ! » in *Stradda Dossier #9* [en ligne] URL : <http://www.circostrada.org/nos-publications/archives-97/?lang=fr>

LE GALLIC, Morgane, « Le court tient la forme », in *Stradda* n° 7, janvier 2008.

MALEVAL, Martine, *L'Émergence du nouveau cirque. 1968-1998*, Paris, L'Harmattan, 2010.

MAYMARD, Marika, « Cirque - Directrice [XIX^e-XXI^e siècle] » in FOUQUE, Antoinette, CALLE-GRUBER, Mireille, DIDIER, Béatrice, *Le Dictionnaire universel des créatrices*, Des femmes, Paris, 2013.

PENCENAT, Corinne, « Athlète, acteur, artiste ? » in WALLON, Emmanuel, HODAK, Caroline (dir.), *Le Cirque au risque de l'art*, Arles, Actes sud Papiers, 2013.

RENEVEY, Monica J., « Side-shows et ménageries » RENEVEY, Monica J., *Le grand livre du cirque*, Genève, Bibliothèque des arts, 1970.

ROBERT, Paul, *Le nouveau petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires le Robert, 2002.

NOTES

1. Ils maîtrisent souvent plusieurs disciplines de cirque, ont une pratique de la danse, du jeu d'acteur, jouent d'un voire de plusieurs instruments de musique et possèdent également des compétences techniques complémentaires indispensables à la pratique de certaines disciplines à l'infrastructure imposante et/ou aux tournées dans la rue ou sous chapiteau. Des compétences de gestionnaire (administration, production et diffusion de spectacle, gestion de personnel, voire comptabilité, etc.) viennent parfois compléter le tableau.

2. Voir Marika MAYMARD, « Cirque - Directrice [XIX^e-XXI^e siècle] » in Antoinette FOUQUE, Mireille CALLE-GRUBER, Béatrice DIDIER, *Le Dictionnaire universel des créatrices*, Des femmes, Paris, 2013, p. 966.

3. Sylvestre BARRÉ-MEINZER, *Le Cirque classique un spectacle actuel*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 68.

4. *Ibid.*, p. 69.

5. Voir Martine MALEVAL, *L'Émergence du nouveau cirque. 1968-1998*, Paris, L'Harmattan, 2010.

6. Créer sa compagnie reste un moyen pour un couple d'artistes de cirque de concilier une vie commune et une carrière artistique.

7. La famille est un motif récurrent dans les articles de journaux de ces spectacles, comme en témoignent les revues de presse. Revue de presse en ligne, Cirque Alphonse. Ressource numérique consultée le 14 novembre 2014. URL : www.cirquealfonse.com/files/presse.pdf

8. Marie Molliens a succédé à sa mère Fanny Molliens en tant que directrice artistique de la Compagnie Rasposo. Pascaline Hervé est depuis 2013 co-directrice avec Bertrand Benoit du Cirque du Dr Paradi, compagnie dont son père, Jean-Christophe Hervé et est l'un des co-fondateurs avec Régine Hamelin.

9. Il n'est pas rare que ces familles symboliques que forment les compagnies réinvestissent, représentent voire idéalisent les liens de la famille dans leurs mises en scène.
10. À ce sujet, voir Martine MALEVAL, *L'Émergence du nouveau cirque*, op. cit.
11. Nous pensons aux tournées du Cirque Bidon en roulottes tractées par des chevaux où a commencé le désormais légendaire Pierrot Bidon.
12. Banquine, barre russe, balançoire, trapèze volant, portés acrobatiques, etc. sont des disciplines qui se pratiquent en groupe. Elles demandent une grande écoute et une grande confiance entre les membres qui la pratiquent pour pouvoir exécuter quotidiennement les sauts les plus dangereux en limitant les risques de blessure et d'accident. Ces disciplines nouent des liens et une intimité particulière entre les membres de ces collectifs acrobatiques puisque les uns confient physiquement leur vie aux autres qui en portent (au sens propre) la responsabilité. Des compagnies telles que les Arts Sauts (trapèze volant), La Meute (balançoire et portés) ou La Grosse B (saut à la bascule) se sont constituées autour de la pratique de l'une de ces disciplines.
13. Le terme apparaît de façon récurrente dans un nombre important d'outils de communication des compagnies de cirque. Prêt-à-porter, le Petit travers, AOC ont accolé le terme même de « collectif » à leurs noms. L'attachement au groupe est lisible dans le nom du Cheptel Aleikoum ou de La Meute qui utilisent la métaphore animale pour exprimer les liens qui unissent les individus qui composent ces collectifs. Sur leur site web les cinq acrobates de La Meute insistent : « Nous voulons travailler à être ensemble et à le montrer. Dans La Meute, l'individu n'est pas roi. Il préfère la confiance aveugle à l'assurance tout risque. » (<http://www.cielameute.com/web/presentation-2><http://www.cielameute.com/web/presentation-2>, ressource numérique consultée le 27 octobre 2014.)
14. Elena DAPORTO, « Le collectif, entreprendre ensemble », in *Arts de la piste*, n° 17, 2000, p. 21.
15. Martine MALEVAL, *L'Émergence du nouveau cirque. 1968-1998*, op. cit., p. 23.
16. Id.
17. Id.
18. Id.
19. Nous distinguons nettement les rôles de « direction artistique » et de « metteur-euse en scène » dans la mesure où il est rare en cirque que les deux fonctions se confondent. Les premiers sont le plus souvent artistes au plateau et font appel à des metteurs en scène extérieurs. Nous détaillerons dans la sous-partie consacrée à « L'auteur au plateau et ses miroirs » cette répartition des rôles.
20. Quels sont les rapports de domination et de subordination opérants lorsqu'un-e directeur-ricer artistique engage un-e ou des porteur-euse-s dont il ou elle est dans le même temps le-a voltigeur-euse ?
21. Corinne PENCENAT, « Athlète, acteur, artiste ? » in Emmanuel WALLON, Caroline HODAK (dir.), *Le Cirque au risque de l'art*, Arles, Actes sud Papiers, 2013, p. 46.
22. Id.
23. Voir le dossier intitulé « Le retour du numéro » dans la revue *Stradda* n° 7, janvier 2008, p. 28-32.
24. Francis ROUGEMONT, directeur du Lido, Centre municipal des arts du cirque de Toulouse, cité par Françoise DARGENT, « Les Écoles s'adaptent » in *Stradda* n° 7, op. cit., p. 32.
25. Morgane LE GALLIC, « Le court tient la forme » in *Stradda* n° 7, op. cit., p. 29.
26. Sylvestre BARRÉ-MEINZER, *Le Cirque classique un spectacle actuel*, op. cit., p. 68.
27. Le Collectif Petit travers, 100 % Plastik, etc.
28. Nous pensons à la compagnie XY et à ses spectacles *Le Grand C* et *Il n'est pas encore minuit* qui comptent dix-sept porteurs et voltigeurs pour l'un et vingt-quatre pour l'autre, mais aussi à *Underman* du metteur en scène suédois Olle Strandberg où trois porteurs sont réunis pour un spectacle sans voltigeur, ce qui ne va pas d'emblée de soi au cirque tout comme constituer un trio de batterie en musique.

29. Néologisme utilisé dans le langage courant des circassiens pour désigner les personnes qui pratiquent la corde lisse.
30. Jean-Michel GUY, « Égos égaux. L'œuvre composite, métaphore sociale » in *Arts de la piste* n° 17, Juillet 2000, p. 16.
31. Mise en scène en star du grand écran, Marie Molliens vêtue de robes claires et légères se détache au milieu du groupe de porteurs sombrement vêtus au cœur duquel elle évolue ; James Thierrée trône littéralement au milieu de la cour qui semble habiter son monde intérieur, etc.
32. Malgré l'intention de mettre en scène une complémentarité entre le jongleur et la jongleuse, Aurélie Varrin ne cesse tout au long de *Forest*, de seconder Jérôme Thomas, allant jusqu'à jouer le rôle d'assistante lorsqu'elle lui prend sa veste, lui passe ses chaussures.
33. Rosita BOISSEAU, « Extension du domaine de la prouesse » in *Arts de la piste* n° 36, octobre 2005, p. 27.
34. Pierre HIVERNAT, « Le cirque (dé)complexé » in « Parle-moi de cirque ! » *Stradda Dossier* #9, p. 4. Ressource numérique consultée le 24 avril 2014. URL : <http://www.circostrada.org/nos-publications/archives-97/?lang=fr>
35. « Poétique » in Paul ROBERT [et al.], *Le nouveau petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires le Robert, 2002, p. 1988.
36. Voir les spectacles *Complicités* de La Bande de Zoufs, *Extrêmes* du Cirque Inextremiste ; le personnage de Ninie dans *À dada !!* du Cirque du Docteur Paradi, etc.
37. « Virtuosité » est composé de *virtus, utis* – terme lui-même dérivé de *vir, viri*, (homme) – dont le sens désigne le « caractère distinctif de l'homme » mais aussi les « qualités viriles », l'« énergie » mais aussi la « bravoure », le « courage » et la « vaillance » et du suffixe -ité.
38. Camilla DAMKJAER, « The Representation of gender », in Ivan KRALJ (dir.), *Žene & cirkus. Women & circus*, Zagreb, Mala performerska scena, 2011, p. 392. « J'étais totalement incapable d'imiter une façon féminine ou masculine de faire de la corde. ». *Ibid.*, p. 394. « Au point de croisement où le corps et la corde se rencontrent, une nouvelle carte du corps est créée, un nouveau genre-corde. ». Traduction de l'auteur.
39. Marie-Carmen GARCIA, *Artistes de cirque contemporain*, op. cit., p. 89.
40. *Ibid.*, p. 97.
41. *Id.*
42. *Ibid.*, p. 151.
43. Le cirque moderne a été initié au XVIII^e siècle par un ancien militaire anglais Philip Astley en pleine expansion de l'Europe coloniale.
44. Monica J. RENEVEY, « Side-shows et ménageries », in Monica J. RENEVEY, *Le grand livre du cirque*, Genève, Bibliothèque des arts, 1970, p. 402-403.
45. Parmi les interprètes en situation de handicap moteur, on compte plusieurs acrobates ayant perdu leur mobilité lors d'un accident.
46. Patrick DÉSILE, « "Cet opéra de l'œil" Les pantomimes des cirques parisiens au XIX^e siècle », in *Memento#4 Histoire de cirque au XIX^e et XX^e siècles*, Paris, HorsLesMurs, oct. 2011.
47. Clotilde ANGLEYS, « Opérettes de cirque à grand spectacle féérique et nautique : les mises en scènes de géo Sandry pour le Cirque d'Hiver », in *Memento#4 Histoire de cirque au XIX^e et XX^e siècles*, Paris, HorsLesMurs, oct. 2011, p. 20.

RÉSUMÉS

Les arts du cirque sont hétérogènes, ils rassemblent une grande diversité de disciplines, de formes et d'esthétiques. Cet article propose de démêler la façon dont se répartissent les rôles et les responsabilités sur les scènes circassiennes contemporaines, de repérer les rapports de force, les enjeux de pouvoir et les tensions qui s'exercent au sein de cette « grande famille », de mesurer l'influence sur la composition des formes mais aussi les conséquences en terme de représentations des identités sur les scènes circassiennes actuelles.

Circus shows are heterogeneous and hybrid, they mix a huge variety of practices, arts, forms or aesthetics. This article focuses on the division of roles and responsibilities laid on people acting on contemporary circus stages. It means to identify the balance and issues of power and the pressure at work within the “big circus family”, to assess their influence over the shaping of forms as well as their consequences in terms of identities on circus stages.

INDEX

Mots-clés : cirque contemporain, famille, autodistribution, interprète, identités

Keywords : contemporary circus, family, autodistribution, identity