De l'interprétation au cirque

Interpreting in the circus.

Hugues Hotier

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/edc/982>

DOI : 10.4000/edc.982

ISSN : 2101-0366

Éditeur

Université Lille-3

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2001

Pagination : 29-40

ISBN : 2-9514961-2-5

ISSN : 1270-6841

Référence électronique

Hugues Hotier, « De l'interprétation au cirque », *Études de communication* [En ligne], 24 | 2001, mis en ligne le 12 octobre 2009, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/edc/982> ; DOI : 10.4000/edc.982

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© Tous droits réservés

De l'interprétation au cirque

Interpreting in the circus.

Hugues Hotier

- 1 En 1770, un militaire anglais, réduit au chômage par une malencontreuse et provisoire absence de guerre, invente un spectacle dans lequel il associe les exercices équestres du manège et les numéros de force et d'adresse de la place publique. Certes, d'autres cavaliers en demi-solde présentaient des exercices équestres dans des pistes rondes évoquant celles du manège militaire. Mais le coup de génie de Philip Astley réside dans cette association. Acrobates, danseurs de cordes, montreurs d'animaux et autres jongleurs, spécialités dont on trouve la trace jusque dans l'Antiquité égyptienne, vont ainsi côtoyer les voltigeurs équestres. Très vite apparaîtra un personnage qui deviendra emblématique et qui, à l'origine, n'avait qu'une fonction de bouche-trou entre les reprises équestres, le clown conçu comme une caricature du paysan. On pourrait se demander en quoi le cirque a sa place dans la thématique de l'interprétation. Sans jouer sur les mots on peut considérer que les artistes sont des interprètes comme on le dit des comédiens ou des musiciens. Et encore. Ces derniers interprètent le texte ou la partition d'un autre, l'auteur ou le compositeur, alors que l'artiste du cirque rejoue chaque soir la partition dont il est l'auteur.
- 2 Mais on peut envisager un autre niveau de sens en matière d'interprétation lorsque le spectacle n'est plus seulement conçu comme un moyen de susciter des émotions chez le spectateur, lorsqu'il devient le vecteur d'une idéologie. On rejoint ici la problématique du scientifique qui souhaite porter à la connaissance d'un public large ce qui appartient au domaine étroit des spécialistes. La muséographie, qui recourt à une mise en scène pour rendre plus attractives les connaissances transmises, s'inscrit dans la même démarche.
- 3 On se propose ici de caractériser la prestation artistique du cirque en tant qu'interprétation productrice d'émotions avant d'examiner comment, à un autre niveau, le cirque peut interpréter, au sens de traduire et rendre accessibles, des concepts qui ressortissent à un autre univers et qu'il contribue à mettre à la portée du plus grand nombre.

Une interprétation productrice d'émotion

- 4 Le cirque dit moderne par opposition aux jeux du cirque de l'Antiquité romaine a vu le jour dans le deuxième moitié du XIXe siècle. Il y a deux décennies environ est apparu un « nouveau cirque » et le cirque moderne, ou cirque tout court, a été affublé, par les milieux de la culture, du qualificatif « traditionnel » que certains utiliseraient volontiers comme synonyme de ringard. J'ai, pour ma part, tenté de définir ce que j'ai appelé les règles du genre qui ont le mérite de caractériser le spectacle de cirque (Hotier, 1995) et il me semble qu'il serait plus réaliste de dire que, dans nombre de cas, le « nouveau cirque » est une forme nouvelle d'art du spectacle plutôt qu'un avatar du cirque tel que la tradition l'a fait évoluer. Soucieux d'éviter la polémique, je ne reviendrai pas sur cette distinction. Mais il me paraît important de donner au lecteur quelques repères quant aux arts et techniques du cirque. Ce que le spectateur vient admirer au cirque, c'est avant tout l'exaltation des corps, la magnification de l'effort. Ici s'accomplissent les prouesses, ici le dépassement de soi est considéré comme un des beaux arts. Contrairement au sport, qui lui aussi magnifie le corps, l'effort est ici mis en scène, spectacularisé. Il ne se voit pas, il se lit. Spectacle sportif, le numéro du cirque est fondé sur la prouesse au sens étymologique du mot, c'est à dire ce qui est réservé au preux, à l'être d'exception, au quasi demi-dieu, mais il est traité comme une séquence de spectacle, il est scénarisé, il est théâtralisé (Hotier, 1984). De ce point de vue, l'artiste de cirque fournit au spectateur une facilitation d'appréhension, une aide à la compréhension. En ce sens, il rend le spectateur intelligent. Il se passe sous le chapiteau des choses à proprement parler extraordinaires mais, en plus, elles sont rendues compréhensibles. Il ne faudrait pas croire que le cirque est un spectacle d'autant plus facile à avaler et à digérer qu'il a été pré-mâché comme c'est le cas pour cet autre spectacle sportif, ce sport-spectacle, qu'est le catch. Au catch, le bon porte sur lui tous les signes de la bonté, le méchant tous les signes du vice et l'arbitre tous les signes de l'incapacité à comprendre. Il est le glaive d'une justice aveugle et ne constate que les égarements d'une nature excédée d'être victime. On est ici dans une communication sémiotique de premier degré. La chevelure, la mimique, la gestuelle, la démarche, les vêtements, tout participe à la création d'un faisceau de présomptions qui qualifie ou disqualifie les protagonistes du jeu. Au cirque, les choses sont plus subtiles. L'homme n'affronte pas l'homme. C'est contre lui-même qu'il se bat pour se grandir, pour triompher des empêchements que la nature lui a créés autant que pour vaincre les obstacles que la vie sociale a mis sur son chemin. Ce qu'on lit sur son visage et sur son corps, c'est le dépassement, c'est le triomphe sur l'adversité, c'est la victoire de l'homme sur lui-même. Ce que les artistes, tous les artistes, y compris les clowns, offrent au public, c'est l'exemple d'une réussite fondée sur l'effort. Ils lui indiquent un chemin à suivre, une démarche possible, une solution envisageable. Ils exaltent la noblesse qui est en l'homme et montrent au spectateur que lui aussi peut se grandir. En ce sens, l'artiste de cirque est un éducateur. Mais sa pédagogie ressortit à la grandeur autant qu'elle touche au sublime. Jean Cocteau trouvait dans le spectacle de cirque la même intensité que dans la tragédie antique et l'on voit bien, déjà, que le spectacle du cirque ne saurait être considéré comme un pur divertissement, même si, de fait, ce sont des émotions simples qu'il procure au spectateur : peur, joie, admiration devant l'esthétique.
- 5 Un numéro de cirque est une construction dramatique qui trouve ses fondements dans la tradition aussi bien que dans la création. Par exemple, l'entrée clownesque¹ est

généralement une construction ternaire rappelant la démarche pédagogique : le clown, le blanc qui sait tout et qui est parfaitement à l'aise avec les pratiques sociales, incarne le maître ou le père. Il explique à l'auguste, le maladroit au costume trop grand et au nez rougi chez qui l'imaginaire l'emporte sur l'intelligence, une démarche ou un projet. Incapable d'abstraction, l'auguste ne peut se représenter ce qu'on lui décrit. Le clown devra donc, en un deuxième temps, recourir à une démonstration. Ensuite, bon gré mal gré – souvent, il est appelé à l'extérieur et sort de piste non sans avoir recommandé à son partenaire d'attendre son retour sans prendre quelque initiative que ce soit – il laissera la bride sur le cou à cet inadapté social. L'imagination de ce dernier modifiera et dénaturera la situation, faisant sauter le verrou des codes sociaux, et ce sera la catastrophe, la chute comique. Sous une forme différente, ce schéma pourrait s'appliquer à la production des trapézistes aussi bien qu'à celle des dompteurs. J'ai, dans un ouvrage intitulé *Signes du cirque* (Hotier, 1984), montré comment les numéros du cirque ressemblaient aux contes populaires et avec quelle facilité on pouvait leur appliquer la grille d'analyse de Vladimir Propp.

- 6 Dans la mesure où il interprète de manière récurrente et stéréotypée, pour des raisons relevant de l'efficacité ou de la sécurité, un numéro qu'il a conçu, l'artiste de cirque entre dans une catégorie que développent d'autres arts du spectacle, celle des auteurs-interprètes. Auteur, il conçoit des effets. Interprète, il les rend sensibles. Molière ou Ionesco mettent dans leur texte ce qu'il faut pour faire rire, attendrir, mettre mal à l'aise. Le metteur en scène et le comédien servent le texte tels qu'ils le comprennent et, par des techniques appropriées, qui sont spatiales, vocales, posturales, gestuelles, mimiques... et qu'ils maîtrisent parce qu'elles constituent un savoir-faire professionnel, provoquent chez le spectateur les émotions que le concepteur a définies et qu'il a mises dans le texte. La production de l'émotion est à double détente. Elle se situe dans le texte et dans l'interprétation du texte. Les choses ne sont pas différentes au cirque. Quand l'artiste conçoit son numéro, il définit une dominante qui sera le souvenir qu'il espère laisser au spectateur. Lequel résumera ledit numéro d'une phrase : « On a eu peur... », « On a bien ri... », « Comme c'était beau ! ». Parce qu'il est un créateur, un artiste au sens réel du terme, il apporte des nuances à cette dominante afin d'éviter un monolithisme qui ôterait toute humanité à son numéro : dans cette séquence de danger et de peur que constitue la présentation des fauves, il existe des moments de tendresse ou de drôlerie. Charge est à l'interprète, en l'occurrence la même personne, de faire passer au public les intentions que l'auteur a eues dès la conception du numéro. Ici interviendront les mimiques, les gestes, les mouvements du corps. C'est en ce sens qu'il est possible de parler des arts et techniques du cirque et non, comme on le fait la plupart du temps et d'une manière restrictive, simplement des arts du cirque. Voilà pour l'interprétation prise dans son sens courant, c'est-à-dire l'action ou la façon de représenter, de jouer une œuvre. Le cirque est un des lieux de l'interprétation telle que la conçoivent les arts du spectacle.
- 7 On a souligné au passage que le cirque n'était pas uniquement un divertissement purement esthétique mais qu'il exaltait des valeurs qui transparaissaient dans l'interprétation. On a employé l'expression démarche pédagogique. Entendons-nous : il ne s'agit pas d'une intention qu'on aurait définie de manière explicite. La victoire de l'homme sur lui-même est le fondement naturel du cirque. Elle est si consubstantielle du cirque qu'il semblerait impossible de le dissimuler. En ce sens, démarche est un mot malvenu car il évoque l'intentionnalité. Ici, on est dans le domaine de l'évidence. La beauté d'un enfant se voit sans qu'il ait besoin de l'exhiber alors que l'adulte, souvent,

devra recourir à des artifices pour la rendre apparente. Disons les choses simplement : le cirque est ce qu'il est et ce qu'il est c'est le lieu géométrique de la prouesse avec tout ce que cela suppose d'exceptionnelles qualités humaines.

Une mission éducative

- 8 Il est cependant des cas où le spectacle est conçu comme un moyen au service de fins qui lui sont plus ou moins étrangères. Ainsi parle-t-on de théâtre engagé, de chanson engagée ou, plus généralement, d'art engagé. Ce peut être le cas du cirque et l'on s'appuiera, pour illustrer ce détournement d'une forme d'expression artistique, sur l'exemple du *Cirque éducatif*, fondé en 1975, qui reçoit chaque année dans les régions Champagne-Ardenne et Nord-Pas de Calais, plus de cent mille spectateurs. Les promoteurs de cette manifestation se définissent comme des militants de la culture populaire et ils affichent très clairement que le cirque est un moyen plutôt qu'une fin pour leur mission éducative. En un quart de siècle, ils ont mis au point une pédagogie active fondée sur un principe simple : récupérer l'enthousiasme que le spectacle de cirque suscite chez les enfants pour enseigner à peu près toutes les matières, de l'expression écrite, graphique ou orale aux mathématiques en passant par la géographie ou l'éducation physique et sportive. Ils animent des stages dans le cadre des plans académiques de formation et élaborent des documents que les enseignants utilisent en classe. C'est un premier détournement et les enfants qui assistent au spectacle ne peuvent penser que cette sortie n'est qu'un prétexte et que ledit spectacle est à considérer comme un déclencheur pédagogique. Allant plus loin, l'Association *Cirque éducatif*², association à but non lucratif, a proposé au ministère de l'Éducation Nationale un projet intitulé « Cirque et remédiation » fondé sur le même principe mais avec un objectif plus ambitieux. Il s'agit de lutter contre l'exclusion en utilisant le cirque comme un moyen de pseudo-déscolarisation pour des adolescents, élèves de collège ou de lycée professionnel, en rupture avec l'école. En leur faisant monter et gérer une entreprise de cirque dont ils seraient à la fois les artistes, les metteurs en scène, les éclairagistes, les costumiers ou les décorateurs, les gestionnaires ou les chargés de communication, on peut traiter de manière attractive une grande partie des programmes et espérer revaloriser à leurs yeux les objectifs de l'école. C'est encore un détournement.
- 9 Il en est un autre, plus subtil et, si l'on peut dire, plus insidieux encore. Nous voulons parler des cas où le spectacle est conçu comme le vecteur d'idées qu'on pourrait qualifier, pardon pour le pléonasse, d'idéologiques sinon de politiques au sens noble du terme. Dans le cas évoqué ci-dessus, la démarche est séquentielle. Il existe un spectacle qu'on va voir avec l'enseignant. Certes, ce spectacle a été élaboré de telle sorte qu'il puisse être exploité par le professeur dans le cadre de sa mission éducative. Mais ce plus n'altère en rien la démarche artistique et le spectacle est l'objet de deux lectures : une première fondée sur la spontanéité des émotions, une seconde qui ressemble à une analyse a posteriori et dans laquelle l'intelligence prend le pas sur un affectif qui ne sert plus qu'à assurer la pérennité du souvenir. De plus, les deux lectures sont initiées et guidées par des personnes différentes, le concepteur et les artistes pour la première, le pédagogue pour la deuxième.
- 10 Quand le spectacle est le prétexte à la diffusion des idées et que celles-ci prennent le pas sur celui-là, la chose est différente et le risque est plus grand. Chacun se souvient de ces productions de l'art soviétique où l'endoctrinement était si grossier que l'œuvre avait de quoi faire honte à l'artiste. Les films qui présentent l'usine comme un paradis où l'ouvrier

vit un bonheur intense n'ont pas laissé un souvenir impérissable. Alors que d'autres ont su à la fois propager des idées politiques et offrir au spectateur les émotions et les plaisirs qu'on attend d'une œuvre d'art. Il est vrai qu'il serait injuste d'examiner une œuvre hors du contexte dans lequel elle a été produite. Il est probable que *Le chant des partisans* de Joseph Kessel et Maurice Druon a été, à sa création, perçu à la fois comme une vraie chanson et comme un message politique fort. La réception de l'art n'échappe pas à la pression du contexte.

- 11 Dans le cas du *Cirque éducatif*, l'idée est d'utiliser le spectacle pour mettre en lumière des valeurs, humaines et sociales, que le cirque porte en lui. Il ne s'agit pas d'en faire le porteur d'idées qui lui seraient étrangères mais bien de diriger le projecteur sur des composantes réelles du spectacle du cirque ou de la vie sociale de monde du cirque. Des valeurs qui sont constitutives de ce monde et de sa production. La chose est donc à la fois plus naturelle et plus aisée. Encore qu'il ne faudrait pas, par un explicite un peu trop visible, altérer l'objet du spectacle qui est purement esthétique. C'est donc dans l'implicite que s'opèrera cette transmission de valeurs et l'on comprend dès lors que le discours sera produit dans le non-verbal. Pour mieux me faire comprendre, j'aimerais prendre deux ou trois de ces valeurs et en exposer le traitement dans et par le spectacle. Lieu où s'accomplissent les prouesses, le cirque exalte le sens de l'effort et de la sincérité. On sait que les techniques de traitement du son auxquelles recourt l'industrie du disque permettent de mettre sur le marché un produit dans lequel la part du chanteur est souvent secondaire. Les voix sont traitées, modifiées, améliorées par les machines. Non seulement le produit est conçu et élaboré par le marketing et fabriqué par la technologie mais il est lancé par une campagne de publicité fondée sur un réseau commercial qui implique les stations de radio et les chaînes de télévision. Est-il besoin de préciser que l'acheteur du disque exige, quand il devient spectateur, de retrouver le même son et la même performance de la part de l'interprète et de son accompagnement. Quand cela n'est pas possible, on recourt au play-back. Il est des moments où le chanteur ne chante pas, même si le public se pâme de plaisir... en l'entendant. Au cirque, cette escroquerie n'est ni techniquement possible ni, de toute façon, dans les mœurs. Quand l'artiste monte au trapèze, il ne peut exécuter son numéro en play-back. Le risque est inhérent au cirque. Comme les cascadeurs, les artistes du cirque savent le calculer et le maîtriser. Ils savent jusqu'où ils peuvent aller, plus ou moins loin selon les individus et les situations, et ne vont pas au-delà. Mais ils ne trichent pas. On entre vraiment dans la cage au milieu des fauves et on court vraiment le risque du ridicule quand on exhibe le clown qu'on porte en soi. Si l'on ne triche pas c'est parce que le genre d'exercice ne s'y prête pas, c'est parce que l'on est un artisan et qu'on préfère « la belle ouvrage » au factice de la production industrielle. C'est aussi, et surtout, parce que le mode de vie des circassiens et la mentalité qui en découle, ou qui le génère, ne prédisposent pas à ce genre de pratiques. Comment s'y prendre, lorsqu'on dirige le *Cirque éducatif* et qu'on souhaite que le public prenne conscience du fait que le cirque est l'un des derniers lieux où l'homme exhibe ses possibilités physiques sans tricher, peut-être le dernier depuis que le dopage a envahi les stades et les terrains ? Il fut un temps où le présentateur soulignait par la parole ce que le spectateur pouvait voir, attirant l'attention sur le caractère exceptionnel de tel exercice. « Pour la première fois en France... », « Unique au monde... » sont des formules qui ont presque complètement disparu du discours des Monsieur Loyal³ qui, dans la piste, sont les détenteurs du verbe. On fait confiance à la sensibilité et à l'intelligence du public, à la puissance du non-verbal aussi. Autre exemple, le cosmopolitisme du cirque est une des valeurs de cette société de voyageurs où la nationalité n'a guère plus de sens que l'ethnie.

Dans ce monde où l'on ne se paie pas de mots, seules comptent l'aptitude et la compétence. Quand on prépare un spectacle et qu'on a besoin d'une trapéziste travaillant dans un style romantique, on se renseigne, on visite les entreprises de cirque, on fait jouer les réseaux. Quand on découvre cet oiseau rare qui exécute une véritable chorégraphie aérienne sur un nocturne de Chopin, on négocie le contrat. C'est tout. Peu importe que l'artiste soit kazakh, belge ou français. C'est ainsi que, dans la troupe qui anime le spectacle du *Cirque éducatif* 2001, les Français voisinent avec les Allemands, les Britanniques, les Bulgares, les Mongols et les Russes. On aimerait souligner cette ouverture auprès du public parce qu'on la considère comme exemplaire et parce qu'elle apporte un cinglant démenti aux slogans nationalistes. Mais comment faire sans altérer le spectacle ? On pourra, dans le programme-papier⁴, accompagner la photo de l'artiste d'un petit drapeau indiquant son origine. Mais on ne pourra en aucun cas recourir à un explicite qui définirait et soulignerait la valeur dont on aimerait faire prendre conscience. En fait, tout est au niveau du constat. C'est le principe de base de la communication qui prévaut ici : faire plutôt que dire afin que le destinataire dise ce qu'on souhaite qu'il dise.

- 12 Le discours premier est non verbal. Le discours verbal ne peut venir qu'ensuite. Je peux, lorsque, en compagnie des artistes, je rencontre des enfants après le spectacle, souligner l'honnêteté, le cosmopolitisme ou le sens de la famille qui sont des valeurs constitutives du monde du cirque. Mais cela ne se pourrait pendant le spectacle. Cependant, il est très probable que ces valeurs sont reçues par le public comme des connotations d'un spectacle dont la succession des numéros constituerait la dénotation. Cela est si vrai que, lors de la restitution en classe, les enfants racontent le spectacle auquel ils ont assisté en mentionnant un scénario qui existe dans l'esprit et dans la réalisation du concepteur-metteur en espace mais n'est jamais verbalisé. La puissance du non-verbal d'une part, la réceptivité du public au non-verbal d'autre part, sont supérieurs à ce qu'on imagine souvent.

Deux niveaux d'interprétation

- 13 En matière d'arts du spectacle, et le cirque en est un exemple probant, on peut distinguer deux niveaux d'interprétation. D'une part, l'artiste interprète son numéro. Comprenez qu'il le joue, l'exécute comme une partition ou qu'il le représente comme une pièce. C'est le sens le plus évident du mot interprétation et l'on évoque ici le plus souvent une interprétation individuelle. Même s'il s'agit d'une troupe ou d'un orchestre, il y a une unicité de l'interprétation. D'autre part, à un niveau plus global, des éléments divers, humains ou matériels, contribuent à délivrer des messages de nature plus idéologique. On est alors dans une problématique de traduction. A proprement parler, on change de culture puisqu'on passe du monde des idées au monde du spectacle, du monde de l'intellect au monde de l'émotion, du monde de la parole au monde du geste. Il s'agit donc non seulement de traduire des idées mais véritablement de passer d'un monde à un autre. Or, ce que les arts et techniques de la piste permettent de constater c'est la primauté du non-verbal. Les idées dont il est ici question s'en accommoderont sans difficulté. Probablement parce que ces messages idéologiques correspondent à des connotations, à des effets secondaires, tant la dénotation est évidente dans son exhibition. Il s'agit ici d'exprimer des idées dont le support habituel est la parole dans un contexte où la parole n'a pratiquement pas place. Non seulement l'idéologie semble incongrue dans un spectacle dont la définition est le pur divertissement mais encore la parole, qui en est

généralement le support, est quasiment interdite de séjour dans la piste du cirque. C'est donc d'une double traduction qu'il est ici question puisqu'il s'agit à la fois de changer de registre culturel et de support d'expression. Ainsi, c'est d'une manière insidieuse que le spectacle du cirque transmet son message fondamental, à la manière d'une communication subliminale. Et si la réceptivité du public est totale c'est que le cirque se présente d'abord comme un spectacle à lecture immédiate, un spectacle d'émotion, profondément sensoriel. Probablement sensuel. Dans la communication verbale, le concept exprimé peut s'accompagner de connotations affectives : le discours censé sensé et fonctionnel de l'homme politique peut générer chez le militant ou l'électeur une adhésion de type charismatique. C'est ce que tentent d'obtenir les candidats à la présidence de la république lors de leur ultime débat télévisé, à quelques heures du vote. Ici, la démarche est inverse : un spectacle qui s'adresse à l'affectif et dont l'objet est de générer des émotions peut provoquer une prise de conscience de nature intellectuelle. Ce n'est pas là le moindre paradoxe d'un mode d'expression qui s'obstine à résister aux modes sociaux et à la pression de ceux qui voudraient le dénaturer faute d'avoir compris l'extraordinaire pouvoir de communication qu'il détient.

BIBLIOGRAPHIE

- Dagenais, C., Mercier, C. & Rivard, J.,** (2000), *Cirque du monde, Guide à l'intention des instructeurs et des partenaires du programme*, Cirque du Soleil.
- Fabbri, J. & Sallée, A.,** (dir.), (1982), *Clowns et farceurs*, Bordas.
- Hotier, H.,** (1976), *Bonjour les clowns, défense et illustration de l'art clownesque*, Louis-Jean.
- Hotier, H.,** (1981), *Vocabulaire du cirque et du music-hall*, Maloine.
- Hotier, H.,** (1984), *Signes du cirque, approche sémiologique*, AISS-Université Libre de Bruxelles.
- Hotier, H.,** (1995), *Cirque, communication, culture*, Presses Universitaires de Bordeaux.
- Hotier, H.,** (2001), *Un cirque pour l'éducation*, L'Harmattan.
- Hotier, H. & Perron, A.-M.,** (1999), *Fichier pédagogique du Cirque éducatif*, Éditions Cirque éducatif.
- Py, C. & Ferenczi, C.,** (1987), *La fête foraine d'autrefois*, La manufacture.
- Simon, A.,** (1988), *La planète des clowns*, La manufacture.

NOTES

1. On distingue *l'entrée*, sorte de petite pièce d'une certaine durée combinant la comédie scénarisée et la musique, et la *reprise*, intermède court entre les numéros ainsi dénommée en raison des origines équestres du cirque.
2. Fondé en 1975, *Le Cirque éducatif* est un mouvement culturel et éducatif qui travaille en collaboration étroite avec l'Éducation Nationale. L'association à but non lucratif qui l'anime et le

produit est agréée au titre des associations complémentaires de l'Éducation Nationale. Elle propose un spectacle de cirque traditionnel qui sert de fondement à une pédagogie active, anime des stages de formation pour enseignants et produit des documents pour la classe. Ce spectacle a la particularité d'être construit autour d'un thème qui lui donne sa cohérence et de progresser au fil d'un scénario tantôt explicite, tantôt implicite. (Association Le Cirque éducatif : 203, avenue des alizés 59500 Douai et 4, rue Jacques Prévert 33140 Villenave d'Ornon).

3. Monsieur Loyal est le personnage en redingote et haut de forme qui se tient au bord de la piste et présente le spectacle. Il représente la direction du cirque. Ce nom est celui d'une dynastie qui a rempli cet emploi dans le cirque français. Dans les autres pays, on le désigne par sa fonction : maître de manège. Le programme vendu dans l'enceinte du cirque et qu'on appelle ainsi pour le différencier de l'ordre de passage des artistes dans la chronologie du spectacle.

4. Le programme vendu dans l'enceinte du cirque et qu'on appelle ainsi pour le différencier de l'ordre de passage des artistes dans la chronologie du spectacle.

RÉSUMÉS

Les promoteurs du Cirque éducatif n'ont jamais fait mystère de leur militantisme et ne cachent pas que le cirque est un excellent vecteur de valeurs humaines et sociales. Bref, le Cirque éducatif délivre un message dans la mesure où il montre aux enfants qu'il est possible de vivre et de travailler ensemble sans se soucier de la couleur de la peau ou de la religion (le cosmopolitisme est un des fondements du cirque) et où il affiche les notions de sincérité (pas de play-back au cirque), d'effort, de courage, etc... Le paradoxe est que le cirque est avant tout perçu comme une distraction. Effectivement, les animateurs du Cirque éducatif considèrent que le cirque est un lieu d'émotion plus que de réflexions, émotions largement supportées par la puissance du non-verbal. Il faut donc faire passer le message par induction sans nuire à la réception du spectacle.

The promoters of educational circus have never been mysterious about their being militants and do not conceal the fact that the circus is an excellent driving force for human and social values. In short, educational circus delivers a message in so far as it shows to children that it is possible to live and work together without taking care of skin colour or of religion (cosmopolitanism is one of the foundations of the circus), and it defends notions such as sincerity (no play-back in the circus), effort, courage, etc... paradoxally enough, the circus is perceived as entertainment before everything. As a matter of fact, activity leaders in educational circus feel that the circus is a place for emotions more than reflexions, emotions which are largely brought about by the power of the non-verbal. It is then necessary to carry the message across thanks to induction without harming the way the show is received.

INDEX

Keywords : performing art, circus, interpretation, semiology, education

Mots-clés : arts du spectacle, cirque, interprétation, sémiologie, éducation

AUTEUR

HUGUES HOTIER

Hugues Hotier est professeur en sciences de l'information et de la communication à l'Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3. Hugues Hotier considère aussi le Cirque éducatif comme un lieu de recherche, un véritable laboratoire où il peut à la fois observer et mener des expérimentations sur la réception des arts du spectacle. Il vient de publier son cinquième ouvrage sur la question : *Un cirque pour l'éducation* (L'Harmattan, janvier 2001). Autres ouvrages : *Bonjour les clowns, défense et illustration de l'art clownesque* (Éditions scientifiques et techniques Louis-Jean, 1975), *Le vocabulaire du cirque et du music-hall* (Maloine, 1982), *Signes du cirque, approche sémiologique* (Association Internationale de Sémiologie du Spectacle, Université Libre de Bruxelles, 1984), *Cirque, communication, culture* (Presses Universitaires de Bordeaux, 1995).