



HAL
open science

Les écritures circassiennes : réflexion menée lors d'un stage en communication effectué à CIRCca

Adèle Duminy

► **To cite this version:**

Adèle Duminy. Les écritures circassiennes : réflexion menée lors d'un stage en communication effectué à CIRCca. Sciences de l'Homme et Société. 2014. dumas-01087469

HAL Id: dumas-01087469

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01087469v1>

Submitted on 26 Nov 2014

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

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

Adèle DUMINY

Université Stendhal | Grenoble 3

UFR Langage, Lettres et Arts du spectacle, Information et Communication

Master professionnel spécialité « Diffusion de la culture »

Mention « Lettres et Arts du Spectacle » | 2^e année | 2013-2014



CIRCÀ pôle national des arts du cirque

Stage effectué du 01/04/2014 au 25/07/2014

et du 25/08/2014 au 31/10/2014

Responsable de stage : Laure BAQUÉ

Directeur de mémoire : Claude-Henri BUFFARD



Table des matières

Introduction.....	4
Partie 1 : Présentation de la structure culturelle CIRCa et des missions de stage.....	6
Chap.1 : CIRCa, pôle national des arts du cirque.....	6
1. Auch : un berceau pour les arts du cirque.....	7
1.1. L'Abbé André de Lavenère Lussan.....	7
1.2. De CIRCA à Circuits.....	7
1.3. De Circuits à CIRCa.....	8
2. Le projet artistique et culturel de CIRCa.....	10
2.1. Un lieu de diffusion.....	10
2.1.1. La Saison culturelle.....	10
2.1.2. Le Festival.....	13
2.1.3. Midi-Pyrénées fait son cirque en Avignon.....	14
2.3. Un lieu de création.....	15
2.4. Un lieu de médiation culturelle.....	16
2.5. La cant'auch.....	17
3. L'identité visuelle de CIRCa et sa nouvelle charte graphique.....	18
3.1. L'évolution du logo.....	18
3.2. La brochure et ses déclinaisons graphiques.....	19
3.3. Le Festival du cirque actuel.....	20
Chap. 2 : Le descriptif des missions de stage.....	22
1. Le pôle communication de CIRCa.....	23
2. La rédaction des textes de présentation.....	24
3. La relecture via le nouveau logiciel FRESC.....	26
4. La présentation de saison.....	28
5. Dossier de presse, dossiers d'informations et feuilles de salle.....	30
6. Le dépliant du Focus Cirque.....	32
7. Les activités annexes à la structure.....	34
Partie 2 : Les écritures circassiennes.....	36
Chap. 1 : Écrire un spectacle de cirque contemporain.....	38
1. Qui est l'auteur ?.....	40
1.1. La valse des appellations.....	40
1.1.1. La dramaturgie circassienne.....	40
1.1.2. « Metteur en scène », « metteur en piste » ou « regard extérieur ».....	41
1.2. L'écriture à la table contre l'écriture au plateau.....	43
2. Une écriture des arts du cirque au pluriel.....	45
2.1. Une écriture référentielle.....	45
2.2. La tentation de la fiction.....	47
2.2.1. Le recours à la fable.....	47
2.2.2. Le personnage et le circassien.....	49
2.2.3. Une écriture poétique.....	50
2.4. Une écriture fondée sur l'agrès.....	51
2.5. La persistance d'une écriture du numéro et de la virtuosité.....	54
2.6. Une écriture transgénérique.....	56
2.6.1. La parole dans le cirque.....	57
2.6.2. Danse et cirque.....	58
2.6.3. Les grands penseurs et le cirque.....	59
2.7. Un métalangage.....	60

Chap. 2 : De l'écriture à la lecture du spectacle de cirque actuel.....	63
1. Des écritures, des lectures.....	64
1.1. Le public de cirque contemporain.....	64
1.1.1. La lecture des tutelles.....	65
1.1.2. Un langage populaire ?.....	66
1.1.3. Un cirque jeune public.....	67
1.2. La lecture du corps.....	69
1.2.1. La fascination pour le risque ou l'impossibilité du jeu.....	69
1.2.2. Le corps polysémique.....	71
2. Transmettre les écritures circassiennes.....	73
2.1. Les écoles.....	73
2.1.1. Des auteurs en herbe.....	73
2.1.2. La résistance à l'écrit.....	74
2.2. Les artistes.....	75
2.2.1. La conservation des œuvres de cirque.....	75
2.2.2. Les systèmes de notation dans le cirque.....	76
 Chap 3 : Écrire sur le cirque.....	 79
1. L'écriture communicationnelle des compagnies.....	80
1.1. Une écriture politique.....	80
1.2. Une écriture d'anticipation.....	82
1.3. Une écriture de la métaphore.....	83
2. L'écriture communicationnelle des structures de diffusion.....	85
2.1. La réalité des pratiques.....	85
2.1.1. Le recours au dossier des artistes.....	85
2.1.2. Une écriture ambiguë.....	86
2.1.3. L'étiquetage générique.....	87
2.2. L'idéal pacte de lecture entre les structures et leurs lecteurs.....	88
3. L'écriture journalistique sur le cirque actuel.....	91
3.1. Le critique de cirque contemporain.....	91
3.1.1. L'apprenti critique sur internet.....	91
3.1.2. Le critique professionnel.....	92
3.2. L'écriture théorique sur le cirque contemporain.....	93
3.3. Le vocabulaire du cirque contemporain à disposition du critique.....	95
3.4. La critique créative.....	96
3.5. La critique informative et prescriptive.....	97
 Conclusion.....	 100
 Bibliographie.....	 102
 Annexes.....	 104
Annexe n° 1 : Verso du dépliant de la Saison culturelle 2014-2015.....	104
Annexe n° 2 : Verso du dépliant du Festival du cirque actuel 2014.....	105
Annexe n° 3 : Exemple type de présentation de spectacle extrait de la brochure 2014-2015 délivrée par CIRCa.....	106
Annexe n° 4 : Avant-dernière version du dépliant du Focus Cirque 2014 recto et verso.....	107

Introduction

Depuis quelques années déjà, ma curiosité pour le cirque contemporain, jeune encore, ne cesse de croître devant l'incroyable hybridité des spectacles qui en portent l'estampille. C'est la remarquable mobilité de ses frontières génériques qui en fait un objet d'étude tout à la fois fascinant et insaisissable. Pour approfondir ma connaissance du genre j'ai donc tout naturellement projeté de faire mon stage à Auch, petite ville qui, à la faveur de la volonté d'un Abbé, s'est faite terre d'accueil pour ces arts du cirque naissants. En outre, CIRCa, à l'instar du cirque contemporain qu'elle défend, s'avère une structure en mutation puisqu'elle a évolué jusqu'à obtenir le statut de « pôle national des arts du cirque » et jusqu'à favoriser l'érection à Auch d'un équipement spécialement pensé pour le cirque : le Centre d'Innovation et de Recherche Circassien (CIRC).

C'est donc au cœur de ce berceau du cirque actuel, entourée par les artistes en résidence et par l'équipe de CIRCa, que je me suis tout d'abord interrogée sur la notion d'écriture dans le cirque contemporain. L'écriture traverse en effet le cirque en plusieurs points et pour ainsi dire embrasse ses contours poreux. Pour corporel que soit dans son essence le langage circassien, les questions soulevées autour des notions d'« auteur », d'« écriture de spectacle », de « trace » laissée par ces créations évanescences me sont apparues comme fondamentales dans l'évolution du cirque contemporain. En parcourant les écrits sur ces jeunes arts, j'ai constaté comme ce champ lexical de l'écriture tendait à gagner du terrain et j'ai donc souhaité en comprendre les usages. À quelles acceptions le terme « écriture » peut-il bien renvoyer dans des arts aussi manifestement empreints de corporéité ? La notion d' « écriture » permet-elle de mieux appréhender les processus de création à l'œuvre, la manière dont ils sont reçus par le public et la façon dont ils peuvent s'inscrire dans une démarche mémorielle de la trace ? En somme est-ce par le biais de cette notion que l'on peut mieux cerner le cirque contemporain ? L'écriture a donc été traitée selon plusieurs angles de vue de manière à traverser les arts du cirque de part en part, de leur création par des « auteurs » jusqu'à leur réception par des amateurs et des professionnels qui en rendent compte, le « lisent » pour produire ensuite une nouvelle écriture.

La première partie sera donc consacrée à la présentation de la structure au sein de laquelle j'ai effectué mon stage et des missions qui m'y ont été confiées. Dans la seconde partie, j'envisagerai la question de l'écriture dans les arts du cirque en

m'intéressant dans un premier temps aux créations des spectacles. Après avoir démontré la pertinence du terme dans le domaine de la création, il s'agira de comprendre comment ces spectacles sont « lus » par les spectateurs et comment ils peuvent éventuellement être figés dans le temps par le truchement de l'écrit. Enfin, il sera question d'autres types d'écritures, qui prennent pour objet le cirque, et qui en préparent voire qui en modifient la lecture auprès des spectateurs : les écritures communicative et journalistique sur le cirque.

À terme l'idée est de mieux déceler ce qui fait la spécificité du langage circassien pour être capable, le cas échéant, de mieux en rendre compte. La notion d'écriture semble à même d'éclairer quelque peu le nuage terminologique qui trouble parfois l'appréhension des arts du cirque.

Partie 1 :

Présentation de la structure culturelle CIRCca et des missions de stage

Chap.1 : CIRCca, pôle national des arts du cirque

L'histoire de CIRCca s'avère particulièrement riche en ce qu'elle accompagne l'émergence des arts du cirque. La structure se place donc du côté de l'innovation et de la recherche avec un nouvel équipement, le CIRC, et un nouveau statut de « pôle national des arts du cirque ». Ces changements profonds entraînent bien sûr un rééquilibrage constant des missions de chacun et du projet global porté par l'équipe. Ce sont ces enjeux qui rendent un passage en ces lieux particulièrement intéressant.

1. Auch : un berceau pour les arts du cirque

1.1. L'Abbé André de Lavenère Lussan

Aussi étrange que cela puisse paraître, l'histoire du cirque à Auch est liée à celle d'un Abbé : l'Abbé André de Lavenère Lussan. En effet, en 1975, il décide de mettre en place un spectacle de cirque avec les élèves de 6^e du collège Sainte Marie d'Auch. À l'époque, seules trois écoles en France enseignent le cirque à des enfants ne venant pas des familles traditionnelles de cirque (École Annie Fratellini, Percé Circus et Cadet's Circus).

Les élèves de l'Abbé progressent au fil des années et acquièrent quelques techniques de base. Mais bientôt l'Abbé veut aller plus loin et faire appel au savoir des grandes familles circassiennes, qui concentrent encore la plus grande partie des connaissances.

Ainsi lorsque le cirque d'Achille Zavatta s'installe pour l'hiver à Auch en 1986, l'Abbé prend conseil auprès de ce grand nom du cirque traditionnel. À 40 ans, l'Abbé va même jusqu'à débiter un stage chez Annie Fratellini pour se perfectionner. En 1979 le Pop Circus initié par l'Abbé passe de troupe informelle au statut de véritable association loi 1901.

Depuis, le Pop Circus a fait l'acquisition de nouveaux locaux et reste entièrement tourné vers l'apprentissage. De nombreux circassiens aujourd'hui professionnels ont fait leurs débuts en ces lieux.

1.2. De CIRCA à Circuits

En 1986, alors qu'Achille Zavatta est présent à Auch, la Jeune Chambre Économique d'Auch, qui cherche à mettre en œuvre un projet innovant et porteur d'intérêt à la fois social, économique et culturel, oriente sa réflexion sur le cirque.

La Jeune Chambre Économique s'attache alors le soutien de la Ville d'Auch pour créer un lieu de rencontre qui puisse fédérer les Écoles de Cirque en France de manière à favoriser l'émergence d'un Cirque Nouveau. C'est ainsi que l'association « Concours International du Rayonnement du Cirque d'Avenir » (CIRCA) est créée et trouve son premier partenaire privé : le centre E. Leclerc d'Auch. Puis viennent les partenaires institutionnels en 1989 avec le Centre National des Arts du Cirque (CNAC) et la Fédération Française des Écoles de Cirque (FFEC). Circa trouve également le soutien

du Ministère de la Culture, ce qui permet en 1990 de réaliser une première ébauche de Festival National. Au fil des années, les rencontres sous plusieurs chapiteaux installés à Auch prennent de l'ampleur. Les écoles, venues de toute la France, deviennent fidèles au Festival.

De 1991 à 1995, le Festival est donc centré sur la formation et le croisement des pédagogies encadrées par la FFEC, par l'École Nationale des Arts du Cirque de Rosny-sous-Bois (ENACR) et par le CNAC.

En 1996, le Festival s'ouvre aux jeunes compagnies professionnelles. Dès lors, sa reconnaissance ne cesse de croître. CIRCA signe alors une convention triennale avec la DRAC Midi-Pyrénées - Ministère de la Culture et de la Communication, le Conseil Régional Midi-Pyrénées, le Conseil Général du Gers et la Ville d'Auch. C'est alors que CIRCA se met à développer des actions tout au long de l'année et à apporter son soutien à la création et à la diffusion des arts du cirque via l'accueil de compagnies en résidence de création, la diffusion de spectacles de cirque dans le cadre de la Saison Culturelle de la Ville et dans le Département du Gers.

En 2001, CIRCA et la Saison culturelle de la Ville d'Auch fusionnent leurs activités sous une même structure associative dénommée Circuits. Circuits est en charge du Festival CIRCA et d'une saison annuelle. Dans le cadre de l'Année des Arts du Cirque, Circuits est reconnu comme l'un des principaux « Pôle Arts du Cirque » en France et reçoit le label « scène conventionnée pour les arts du cirque ».

1.3. De Circuits à CIRCa

En 2007, alors que le Festival CIRCA fête ses 20 ans, le projet mené par Circuits de mettre en place un Centre de Recherche et d'Innovation Circassienne (CIRC) voit le jour permettant ainsi l'obtention du label « Pôle d'Excellence Rurale ». Il s'agit alors de réfléchir à l'implantation de ce nouvel équipement dédié à la création circassienne. L'année suivante, Franck Montaugé, nouveau Maire de la Ville, propose de situer le CIRC dans la Caserne Espagne, au cœur de la ville.

En 2010, l'équipe et le conseil d'administration de Circuits réfléchissent au nouveau projet artistique et culturel que pourra porter le futur équipement. Au même moment, le Ministère de la Culture crée le label Pôle National des Arts du Cirque, label que Circuits obtient en 2011 en changeant d'appellation pour CIRCa, pôle national des arts du cirque. Le sigle CIRCa ne signifie plus « Concours International

du Rayonnement du Cirque d'Avenir » comme cela a été le cas de 1986 à 2001 mais « Centre de Recherche et d'Innovation Circassienne Auch ». En 2011, les travaux démarrent et en 2012, l'équipe peut s'installer dans le nouvel équipement.

Du point de vue de l'architecture, le site du CIRC est remarquable. Il offre à la Ville Basse d'Auch un réel regain de vie, d'autant plus que la même année, le Ciné 32 s'est implanté juste en face. On notera que les projets ont été menés de façon concertée ce qui explique l'harmonie manifeste qui existe entre les deux structures.



Situé sur le site désaffecté de la caserne Espagne, le Centre d'Innovation et de Recherche Circassien accueille des logements pour des compagnies en résidence, des ateliers, une grande salle de répétition et un chapiteau neuf de 700 places, appelé le Dôme de Gascogne. Il s'agit d'une structure de bois lamellé couverte d'une double toile qui assure des conditions thermiques confortables.

Dotée de ce nouvel équipement et de ce nouveau label, l'équipe de CIRC*a*, dirigée par Marc Fouilland, cherche maintenant à honorer les termes du projet culturel et artistique ambitieux qui lui a permis d'opérer sa mue.

2. Le projet artistique et culturel de CIRCa

Avant d'emménager dans les nouveaux locaux du CIRC, l'équipe de CIRCa a retravaillé le projet artistique et culturel du nouvel équipement sur la période de 2012 à 2015. Ce projet tente bien sûr de répondre aux nouvelles missions qui ont été conférées à CIRCa par le truchement de son statut nouvellement acquis de « pôle national des arts du cirque ». Il faut aussi noter que cet équipement est municipal et qu'à ce titre, il accueille des manifestations portées par diverses associations et incarne ainsi sur l'ensemble du territoire la vie culturelle et artistique d'Auch.

2.1. Un lieu de diffusion

La première mission de l'équipement est bien sûr de programmer des spectacles qui puissent répondre à une exigence de démocratisation culturelle, objectif partagé par les différents équipements nationaux, tous labels confondus.

Dans le cas de CIRCa, on peut distinguer différents objectifs de diffusion selon qu'il s'agit de la programmation de la Saison culturelle ou de celle du Festival du cirque actuel.

2.1.1. La Saison culturelle

La diffusion est bien sûr la part la plus visible de l'action menée par un équipement. Elle fait ainsi référence pour une population qui l'observe d'un œil critique y cherchant les preuves d'une main tendue, d'une forte exigence, de la cohérence d'une identité culturelle...

Dans le Gers et à Auch en particulier, la diffusion artistique de CIRCa constitue la principale offre de spectacle vivant. Les festivals mono ou pluridisciplinaires sont nombreux sur le département mais ils interviennent surtout en période estivale à un moment où la Saison culturelle de CIRCa s'achève.

Cette Saison culturelle se veut avant tout pluridisciplinaire, rompant ainsi avec l'image monodisciplinaire que les habitants de la ville accolent à l'équipement. Marc Fouilland, le directeur de CIRCa, assume seul les choix de programmation et cherche à représenter les différents arts vivants : danse, musique, théâtre et arts du cirque bien sûr. Il privilégie néanmoins des propositions transversales qui se jouent des étiquettes génériques. En 2014-2015, on trouvera entre autres une version d'*Histoire du soldat* par

la compagnie Arcal qui mêle la danse, le jeu, le fil de fer (le soldat est d'abord juché sur un fil) et la musique de l'ensemble orchestral TM+. De même, la nouvelle création de Guy Alloucherie (coutumier des incursions dans les arts du cirque), *Aimer si fort...*, adapte des extraits du texte d'Angelica Lidell, *La Maison de la force*, dans un langage composite fait de jeu, de danse et de cirque.

Quant aux propositions circassiennes, elles se font rares sur la Saison puisque le mois d'octobre, avec son Festival, leur est entièrement dédié. On observe également que la musique est très présente et se veut attractive via la venue chaque année d'une « tête d'affiche ». La Saison dernière, il s'agissait de Grand corps malade. Cette année, ce sera Thomas Fersen, ce qui génère quelques doutes de la part de l'équipe qui estime qu'il ne s'agit pas là d'un chanteur susceptible de remporter la même adhésion populaire.

Du côté du théâtre, les œuvres patrimoniales sont représentées (*L'École des femmes*, dans une mise en scène de Philippe Adrien) comme les écritures davantage contemporaines (*Contractions*, pièce mise en scène par Anne Théron sur un texte de Mike Bartlett, jeune dramaturge anglais).

La danse ne représente quant à elle que deux propositions sur les trente-six spectacles, exception faite des formes transversales qui puisent en partie leur logique dans le langage chorégraphique. *Promenade obligatoire* de la compagnie Par terre et les deux *solis* de danse de la compagnie YMA constituent donc un panorama de cette discipline très resserrée, d'autant plus que ces deux compagnies de danse contemporaine s'abreuvent en grande partie de danse hip-hop.

On peut également s'arrêter sur une proposition assez représentative de la tendance participative des structures culturelles soucieuses de démocratie culturelle. Autrement dit, plutôt que d'apporter une certaine exigence artistique au public local (ce que l'on identifie comme la démocratisation culturelle) il s'agirait plutôt de répondre à un goût présumé du public identifié. En l'occurrence avec la proposition *Atlas*, on cherche à répondre à une envie de proximité et d'action du public lui-même sur le spectacle, rompant ainsi avec la position traditionnellement « passive » de réception. En effet, ici, cent habitants de la commune entrent en scène et participent donc, en amont de la création, à des séances de répétition qui demandent un réel investissement tant d'un point de vue horaire que d'un point de vue créatif. Le discours s'appuie sur une volonté de représentation du tissu social d'un territoire donné puisque chacun des cent participants énonce sur scène sa profession. Le risque est bien sûr de ne faire apparaître que les membres du réseau actif des associations et bénévoles qui collaborent avec le

projet mené par CIRCa.

Enfin, CIRCa a créé un temps fort jeune public intitulé « Pirouette circaouette ». Cet événement vient clore la Saison culturelle en se déroulant d'avril à mai.



En 2015, il s'agira de la troisième édition de ce temps fort et l'on peut d'ores et déjà observer que la programmation tend à s'étoffer sur le plan du nombre de spectacles. Des propositions de spectacles sur le temps scolaire étaient déjà accessibles auparavant mais CIRCa a souhaité concentrer cette action dans le temps et ouvrir les spectacles aux habitants de la ville et du département.

« Les spectacles en temps scolaire sont toujours proposés prioritairement aux écoles d'Auch mais dans le cadre de projets et de périodes recentrées autour de deux temps forts : le Festival du cirque actuel et un temps fort jeune public au printemps. »¹

Ainsi, l'offre de spectacle de Pirouette circaouette comporte des séances entièrement dédiées au public scolaire et d'autres ouvertes à tous hors temps scolaire. Sur les cinq propositions de l'édition 2015, trois sont des spectacles relevant principalement de disciplines circassiennes. La finalité affichée est celle de la formation du jeune spectateur : « Il s'agit pour nous de permettre à un jeune d'accéder aux lieux de spectacles et aux sensations de spectateur, mais aussi aux codes de la représentation. »²

On pourra regretter à cet égard la multiplication des séances scolaires qui ne permettent pas de se familiariser tout à fait avec les codes de la représentation et surtout de la réception tant il est différent d'assister à un spectacle entouré par un public entièrement « captif », qui plus est composé de ses camarades de classe, que d'être intégré à un public composite. Un tel public constitue un « modèle » de comportements auquel il est bon de se confronter pour constituer une expérience de spectateur qui ne soit pas trop artificielle. On notera par ailleurs que la plupart des artistes redoute la confrontation avec un public entièrement composé de scolaires pour des raisons apparemment évidentes.

Il n'en demeure pas moins que CIRCa intègre à ses missions, et ce de façon visiblement active, la formation du jeune spectateur. Et cette dynamique d'école du spectateur paraît remarquablement bien identifiée par les Auscitains, très friands de ce type de proposition.

1 *Projet artistique et culturel de CIRCa 2012-2015* [en ligne], <http://www.circa.auch.fr/index.php?option=com_content&view=article&id=69&Itemid=471> (Page consultée le 15/05/2014)

2 Ibid.

On observe donc dans l'ensemble de cette programmation³ une volonté de répondre aux exigences reconnues par un établissement culturel de service public qui se doit de rayonner sur l'ensemble de son territoire. Un territoire circonscrit au département du Gers pour ce qui est de la Saison culturelle mais largement plus étendu pour ce qui est du Festival, reconnu nationalement et internationalement comme un tremplin pour le cirque actuel.

2.1.2. Le Festival

Les enjeux du Festival du cirque actuel, qui intervient chaque année au moment des vacances de la Toussaint, sont très différents de ceux que l'on a identifiés plus haut concernant la Saison culturelle. Il s'agit là de renouer avec la nature profonde de CIRCA qui œuvre depuis longtemps déjà à la reconnaissance et à la diffusion d'une écriture circassienne contemporaine en perpétuel renouvellement.

« Tous dans le Gers ! », semble dire chaque automne la grande famille du cirque en France. Cette année encore, le festival Circa rassemble à Auch du 21 au 30 octobre près de trois cents « professionnels » venus de l'Europe entière, tous programmeurs ou directeurs de festivals venus faire leur marché au fil des vingt-deux spectacles proposés. Des œuvres majoritairement neuves, c'est-à-dire de l'année tout au plus, créées en France, et un peu ailleurs (Suède, États-Unis, Grande-Bretagne).⁴

Les propos d'Emmanuelle Bouchez, évoquant ici l'édition 2011 pour *Télérama*, rendent compte du rayonnement de cet événement qui fait figure de vitrine pour les compagnies de cirque contemporain. En effet, la présence de nombreux programmeurs peut décider de la survie ou de l'arrêt d'une création, ce qui place le directeur de CIRCA dans une situation pour le moins délicate vis-à-vis de certaines compagnies.

Cependant, avant d'être ce rendez-vous reconnu de diffusion de spectacles, le Festival était un temps de rencontres pédagogiques⁵. C'est seulement en 1996 que le Festival s'ouvre à de jeunes compagnies circassiennes professionnelles. Ainsi l'identité du Festival reste fortement marquée par les écoles de cirque qui viennent chaque année présenter leurs spectacles. Le Centre National des Arts du Cirque (CNAC) et l'école du Lido, basée à Toulouse, sont ainsi présentes, ce qui constitue un appui considérable pour les promotions de jeunes circassiens en passe de devenir professionnels.

En outre, de nombreux ateliers et rencontres sont organisés qui représentent une

3 Voir annexe n° 1 : verso du dépliant de la Saison culturelle 2014-2015

4 BOUCHEZ Emmanuelle, « Qu'est-ce que c'est que ce cirque ? » [en ligne], 27/10/2011, <<http://www.telerama.fr/scenes/qu-est-ce-que-c-est-que-ce-cirque,74485.php>> (Page consultée le 22/05/2014)

5 Voir Partie 1 – chap. 1 – 1.2. De CIRCA à Circuits

part importante de l'activité du Festival. Car CIRCa entend compter dans les réflexions qui se construisent autour de l'évolution des arts du cirque et c'est là l'un des enjeux de cet événement. Parallèlement, il s'agit pour la structure de programmer des spectacles qui illustrent la vitalité et le renouveau des arts du cirque à l'échelle nationale et internationale. Une autre manifestation, plus modeste, vise à favoriser le rayonnement du cirque régional vers le territoire national et international : l'opération « Midi-Pyrénées fait son cirque en Avignon ».

2.1.3. Midi-Pyrénées fait son cirque en Avignon

Depuis 2007, CIRCa collabore avec la Grainerie, fabrique des arts du cirque de Balma, et le Lido, centre des arts du cirque de Toulouse, pour encourager la diffusion de compagnies de cirque originaires de la région Midi-Pyrénées à l'échelle nationale et internationale. Pour ce faire, les trois principales structures de la filière cirque de la région s'implantent en Avignon pendant son Festival de juillet pour proposer les spectacles de jeunes compagnies circassiennes prometteuses.

Exclusivement consacré aux arts du cirque, l'espace Vincent-de-Paul à Avignon héberge des compagnies de cirque de Midi-Pyrénées depuis 2007. Ceci a engendré des partenariats avec d'autres régions ou pays et a ainsi confirmé la pertinence de cette opération sur le plan de sa visibilité. En effet, en 2012, environ 600 programmeurs sont venus sur le site pour repérer des spectacles. Cette opération, qui nécessite une forte implication de CIRCa qui en est le producteur délégué, rentre dans ses missions de soutien à la diffusion des compagnies régionales, favorisant leur émergence et leur visibilité au-delà du territoire.⁶

Sur le site de l'Île Piot, sous chapiteaux et dans un gymnase du Lycée Vincent de Paul, une dizaine de compagnies circassiennes se produisent donc durant un peu plus de deux semaines. Cela implique une forte mobilisation de l'équipe de CIRCa dont une bonne partie se délocalise en Avignon sur cette période. Il faut dire que ce temps fort dévolu au cirque est remarquablement bien identifié des festivaliers car il constitue pour eux une interruption rafraîchissante dans le marathon théâtral engagé. Et bien sûr c'est là une occasion pour CIRCa de valoriser son aptitude à collaborer avec les autres structures phares de la filière cirque. Par ailleurs, elle y gagne une reconnaissance qui dépasse les frontières du territoire gersois et appuie encore davantage son assise comme structure fondatrice dans la diffusion des arts du cirque. Et parallèlement à cette mission de diffusion, on pourra noter que la structure s'engage activement dans le soutien à la création via un développement de l'accueil des compagnies en résidence sur le site du

⁶ *Projet artistique et culturel de CIRCa 2012-2015* [en ligne], <http://www.circa.auch.fr/index.php?option=com_content&view=article&id=69&Itemid=471> (Page consultée le 15/05/2014)

CIRC particulièrement intense.

2.3. Un lieu de création

En dehors de sa programmation, CIRCa est un lieu d'accueil pour les compagnies qui bénéficient de conditions de travail remarquables. Non seulement la salle de répétition et le studio offrent les caractéristiques adéquates aux différentes disciplines circassiennes, mais les logements font partie de la structure, ce qui est apprécié des artistes qui gagnent ainsi un temps considérable.

Par ailleurs, de nombreuses compagnies circassiennes travaillant sous chapiteau sont accueillies puisque les terrains du CIRC le permettent. Si CIRCa diffuse des spectacles pluridisciplinaires à l'année, elle se destine quasiment exclusivement à la discipline circassienne quand il s'agit de résidences d'artistes.

Cet accueil se double, le cas échéant, d'un soutien financier à la création, mission qu'impose une structure culturelle dite de diffusion et de production.

Tout projet artistique qui bénéficie d'un soutien de CIRCa est désormais appréhendé et étudié en interne préalablement par la direction artistique et la production, dans son contenu et sa viabilité, en discussion avec les porteurs de projets. CIRCa privilégie les projets sous chapiteau, les projets avec des équipes nombreuses, les projets permettant la rencontre d'artistes de différentes nationalités.⁷

Ainsi CIRCa connaît au moins une douzaine de périodes de résidence par saison. Ces périodes s'achèvent le plus souvent par une restitution sans que cela soit imposé aux compagnies. Ces « sorties de résidence », en partie en vertu de leur gratuité, attirent un public fidèle. Elles sont également l'occasion de donner une vision plus exhaustive de la structure et de montrer au public que l'activité continue en dehors de la Saison culturelle. Elles donnent également la possibilité de saisir au moins partiellement l'essence du travail de création par cette appréhension d'une étape de travail.

On peut ajouter en ce sens que CIRCa élargit cette mission d'accueil d'artistes, couplée à un désir de visibilité desdits artistes, au département via le projet des Nomades, implanté à Cazaubon, commune du nord-ouest du Gers. CIRCa y a ainsi installé un chapiteau du 5 avril au 11 mai 2014. Cet espace a été mis à disposition des acteurs locaux pour le mois d'avril et est ensuite devenu un lieu d'accueil de résidence pour trois artistes circassiens au mois de mai. Ce laboratoire de recherche se conclura par un deuxième temps d'accueil en 2015. Des rencontres avec le public local sont

7 Ibid.

organisées par le biais de présentations publiques.

Là encore, ces restitutions servent une autre mission importante de la structure en direction des publics qui découvrent ce qui fait la richesse d'un langage circassien en perpétuelle recherche.

2.4. Un lieu de médiation culturelle

Le projet de CIRCa se tourne évidemment vers l'élargissement des publics et ce par le biais de l'éducation artistique notamment. En effet, dès que possible, l'équipe des relations publiques élabore avec les compagnies en résidence des temps de rencontre avec les publics scolaires ou non scolaires.

Dans le cadre du travail avec les établissements scolaires, les actions menées prennent différentes formes : mise en place d'ateliers de pratiques artistiques, formation de relais (enseignants, animateurs...), développement de partenariats avec les associations et le milieu scolaire dans le cadre des dispositifs d'éducation artistique et culturelle (classe option, ateliers de pratiques artistiques, enseignement art du cirque, jumelage, etc.).

Sans entrer dans le détail de ces actions, qui sont fort nombreuses, on peut noter l'existence du partenariat passé avec le lycée Le Garros depuis deux ans pour mettre en place une option « arts du cirque » destinée aux élèves de la filière littéraire. À la rentrée 2014, l'option connaîtra ses premiers élèves de terminales, qui doivent donc être préparés aux épreuves du baccalauréat, séparées entre épreuves pratique et théorique. CIRCa est à l'initiative de ce projet et collabore donc activement au suivi des élèves en la personne de Laure Baqué, secrétaire générale de la structure.

CIRCa contribue ainsi à former les enseignants de l'option, qui n'avaient qu'une connaissance partielle de l'histoire du cirque actuel. Un partenariat a ainsi été passé également avec l'école de cirque du Pop Circus, dont on a établi l'histoire plus haut⁸, pour ce qui est de l'enseignement pratique, que les enseignants d'EPS du lycée Le Garros ne pouvaient pleinement assumer.

Parallèlement, un soutien aux pratiques amateurs est également déployé en partenariat avec les écoles du département du Gers et l'ADDA 32⁹. Un grand nombre

8 Voir Partie 1 – Chap 1 – 1.1. L'Abbé André de Lavenère Lussan

9 Créée en 1974 à l'initiative du Ministère de la culture et du département du Gers, l'Association Départementale pour le Développement des Arts est une association loi 1901 régie par une convention entre le Conseil Général du Gers et le Ministère de la culture (DRAC Midi-Pyrénées).

d'actions communes est mis en place, notamment lors de Pirouette circaouette, via l'organisation d'ateliers.

On peut noter aussi, entre autres actions, que des visites du CIRC sont accessibles à tous sur simple demande. Il est tout à fait possible pour un groupe de quatre personnes de se voir proposer une visite, ce qui favorise le sentiment d'accessibilité des lieux, de même que l'implantation dans les locaux d'un restaurant.

2.5. La cant'auch

Au sein de l'équipement géré par CIRCa, on trouve le restaurant La cant'auch qui est géré quant à lui par une société coopérative d'intérêt collectif (SCIC) permettant l'insertion professionnelle. La salle de restauration est installée dans le hall d'accueil du CIRC. Des tarifs préférentiels sont pratiqués pour les



membres de l'équipe de CIRCa, qui mangent régulièrement dans ce restaurant proposant une cuisine locale extrêmement appréciée des travailleurs alentour, nombreux à s'y restaurer. La cant'auch assure également les repas des compagnies présentes en résidence ce qui permet d'opérer ce brassage que toute structure culturelle appelle de ses vœux. Pour beaucoup, le restaurant est une manière de franchir le seuil du nouvel équipement qu'est le CIRC.

Cependant, les images de la cant'auch et de CIRCa peuvent se télescoper dans l'esprit des Auscitains. De même, les différentes activités menées de front par CIRCa brouillent parfois la lisibilité du projet mené pour les habitants de la ville. En outre, l'installation du CIRC en Ville Basse est encore récente et par là même suscite encore quelques interrogations. Dans ces conditions, la visibilité de la structure doit être interrogée et c'est là le rôle de la communication que de tenter de dissiper les zones floues qui subsistent.

3. L'identité visuelle de CIRCa et sa nouvelle charte graphique

En 2011, une année avant le déménagement effectif des bureaux dans les nouveaux locaux, CIRCa a commandé au studio NP une nouvelle charte graphique. De cette manière, la nouvelle identité visuelle de CIRCa pouvait précéder le changement de lieu dans l'esprit des Auscitains.

Sans entrer dans le détail des polices, des mises en page et des animations de documents prescrits par le studio NP, on peut s'arrêter quelques instants sur l'évolution du logo qui incarne particulièrement bien la nouvelle identité visuelle de la structure.

3.1. L'évolution du logo



Il est possible de faire une lecture politique de ce nouveau logo qui remplace le bleu de la précédente version par un rouge dit « de Gascogne », le même, à peu de choses près, que l'on retrouve dans le logo de la ville d'Auch. En outre, le a minuscule reprend également la typographie du logo de la ville. Une manière pour la structure d'affirmer son statut d'équipement municipal tout en prolongeant l'identité déployée dans les logos précédents. La spirale, qui reprend le soleil, dans une version toutefois plus dynamique, renvoie au chapiteau vu du ciel et l'orange, dans une teinte différente, répond à celui du logo Circuits.

D'une manière générale, on constate que l'évolution graphique du logo se met au diapason de l'évolution du statut de la structure. Le passage au statut de « pôle national des arts du cirque » appelait un travail graphique plus cohérent, notamment dans sa lisibilité.

Par ailleurs, les activités de nature différente menées par la structure se trouvent exprimées par un code couleur décliné au sein du logo initial.



Ainsi, le festival de cirque actuel est associé au violet, couleur qui sera reprise dans les différents supports de communication réalisés à l'occasion de cet événement. Sur le même mode, la saison culturelle est associée au beige et les nomades au vert. Enfin, le temps fort jeune public, qui connaîtra sa troisième édition en 2015, possède son propre logo qui vient s'associer à celui de la saison culturelle. La police d'écriture d'esthétique manuscrite renvoie directement bien sûr au cahier d'écolier et à cette écriture encore tremblée et chancelante qu'on y rencontre. Le rose, quant à lui, cherche clairement à convoquer l'enfance.

Cette charte graphique a trois ans aujourd'hui et l'équipe de manière générale semble en avoir assimilé les principes. Cependant, au sein du pôle communication, le beige de la saison ne fait pas l'unanimité et est le plus souvent détourné pour ne pas dire ignoré au profit d'autres couleurs. Que l'on observe le verso du dépliant de Saison et l'on peinera à en retrouver la trace¹⁰.

3.2. La brochure et ses déclinaisons graphiques

La brochure, présentant la saison culturelle et le festival de cirque actuel dans des textes plus amples, répond quant à elle à un graphisme totalement différent. La première de couverture reprend ainsi une photographie réalisée par la Cridacompy, associée à CIRC*a* dans le cadre d'un Parcours d'Accompagnement de Circassiens Singuliers (PACS). Cette compagnie franco-catalane implantée à Toulouse propose ainsi chaque mois une photographie à CIRC*a* qui, à terme, organisera une exposition. En parallèle, le pôle communication de CIRC*a* choisit une de ces photographies en noir et blanc pour illustrer sa brochure de saison, photographie qui se retrouve de même en belle position dans le hall d'accueil de la structure.

Cette démarche se veut un contrepoint à l'identité visuelle décrite plus haut et une manière d'embrasser, sur un mode différent, les différentes activités assumées par CIRC*a*. Reste à déterminer si ce contrepoint ne présente pas un risque de brouillage



Affiche de la saison 2014-2015 de CIRC*a* qui embrasse l'identité générale de la structure, Festival et Saison culturelle compris

¹⁰ Voir annexe n° 1

pour une structure qui mène effectivement de front de nombreuses activités.

De même, cette image fondatrice se voit accompagnée d'un slogan. « Ici on est ailleurs ! » était celui de la saison 2013-2014. « Maintenant ou jamais ! » devient celui de la saison 2014-2015. Ce slogan s'ajoute ainsi aux différents discours présents dans les supports de communication. La question est de savoir comment ce message est reçu par les personnes qui fréquentent le lieu. Il semblerait que cette forme d' « accroche » soit le plus souvent ignorée par le grand public...

3.3. Le Festival du cirque actuel



Notons enfin que le visuel du festival est réalisé depuis de nombreuses années par le même artiste, Seb Cazes, illustrateur et créateur de films d'animation, assurant ainsi une continuité et une reconnaissance visuelle de cet événement particulier au sein de la structure. En effet, le trait de l'illustrateur (voir ci-contre) est reconnaissable et emporte l'adhésion des habitués du Festival qui nourrissent une certain attachement à ce visuel. C'est la raison pour laquelle la décision de s'attacher les services d'un nouvel illustrateur est différée chaque année.

Ainsi CIRCa cherche encore à délimiter les contours de son identité visuelle globale, ce qui semble parfaitement naturel pour une structure qui s'est récemment transformée en profondeur par son nouveau statut et par son installation dans un nouvel équipement. L'équipe de la structure est consciente de ce flou et réfléchit régulièrement à la manière de le dissiper.

C'est aussi grâce à ces changements récents et aux réajustements permanents que cela suppose que le fait d'intégrer l'équipe de CIRCa s'avère réellement riche. Là où l'on pourrait penser que le fait d'accéder à ce nouvel équipement a entraîné un resserrement indéfectible des liens entre les différents membres de l'équipe, il se trouve que ces liens

ont pu se distendre au contraire pour certains. Il faut dire que le projet est d'autant plus ambitieux qu'il demande un investissement que d'aucuns jugent trop important. Il faut maintenant trouver un équilibre dans le fonctionnement des équipes au sein de ce lieu, qui demeure réellement enthousiasmant pour ceux qui le traversent, artistes comme membres permanents ou temporaires de l'équipe.

Chap. 2 : Le descriptif des missions de stage

En acquérant une dimension artistique le nouveau cirque s'est positionné sur le champ de la conquête de nouvelles esthétiques et de nouveaux propos. Un art interdit en soi tout conservatisme. C'est pourquoi les structures qui s'en réclament ont la lourde tâche d'en accompagner l'émergence auprès de publics qui restent parfois attachés à une vieille image d'Épinal faite de clinquant et de quête virtuose. En découvrant moi-même les spectacles de ce cirque émergent au fil de ma fréquentation des arts vivants dans des salles de diffusion généralistes ou dans des festivals, je me suis interrogée sur les projets menés par les différents pôles nationaux des arts du cirque qui occupent le territoire français. Au cœur de ce réseau, on trouve CIRC*a* qui présente l'intérêt de programmer un Festival de cirque actuel dont la renommée n'est plus à démontrer et une Saison culturelle pluridisciplinaire. C'est cette diversité de contenus artistiques qui a motivé mon choix dans un premier temps. Le cirque contemporain suscite en effet ma curiosité depuis quelques années mais il n'entame en rien mon appétit pour les autres arts vivants au contraire. S'intéresser aux arts du cirque suppose de cultiver ses appétences pour les autres formes artistiques qui nourrissent en profondeur ses mutations.

En outre, mon choix s'est porté sur CIRC*a* pour des raisons pratiques de calendrier. J'avais en effet entamé une collaboration avec la MC2: Grenoble – où j'ai effectué mon stage l'année dernière – fondée sur la rédaction de certains des textes de la brochure 2014-2015. Ainsi j'ai pu me consacrer à cette activité de janvier à mars 2014 puisque le stage à CIRC*a* ne débutait qu'au début du mois d'avril. Cet avantage entraîne néanmoins un inconvénient. La rédaction du présent mémoire ne pourra embrasser la globalité de mon stage qui ne s'achève qu'à la fin du Festival, à savoir à la fin octobre 2014. Toutefois, mes missions d'avril à juillet ont été suffisamment complètes et diverses pour prétendre en rendre compte dès maintenant alors qu'il me reste deux mois de stage à effectuer. En terme de communication, domaine dans lequel s'inscrit mon travail, les enjeux se situent surtout en amont des manifestations. C'est donc cette première période d'activité dont je vais rendre compte ici.

1. Le pôle communication de CIRCa

Pour débiter, il me semble nécessaire d'évoquer mon arrivée dans la structure à un moment où l'équipe de communication vivait une transformation importante. En effet, la personne chargée de la communication quittait son poste la semaine même de ma venue. Cette période de flottement a engendré un rééquilibrage des missions de chacun et bien sûr une charge de travail supplémentaire pour tous. En outre, le commencement de mon stage, au début du mois d'avril, coïncide avec une période clef pour la communication puisqu'il s'agit d'élaborer les différents supports de communication du Festival et de la Saison culturelle.

Cela étant dit, l'équipe de communication se constitue de Laure Baqué, secrétaire générale de la structure, qui est à la tête du pôle public dans son acception la plus large. Elle supervise ainsi les relations avec les publics, l'accueil billetterie et la communication. Natacha Fantini remplit des missions de communication (actualité du site internet, newsletters, feuilles de salle, facebook...) et des missions de billetterie, aidée en cela par Tiphaine Rozes, qui occupe un poste entièrement dévolu à l'accueil du public et à la billetterie. En l'absence d'une personne occupant le poste de chargé de communication, Natacha et Laure étaient mes principales interlocutrices mais toutes deux étaient très occupées. Il a donc fallu gagner rapidement une grande autonomie de travail.

Au début du mois de juin, soit deux mois après mon arrivée dans la structure, Émilie Fouque a été recrutée sur un profil d'attachée à la communication, maquettiste. Une redistribution des missions de chacun a donc été réalisée à ce moment-là. Pour moi, c'était l'occasion d'observer une arrivée en poste avec toutes les composantes humaines et professionnelles que cela implique.

2. La rédaction des textes de présentation

Les deux premiers mois de stage ont été dévolus quasiment intégralement à la rédaction des textes de présentation des spectacles programmés dans le cadre du Festival de cirque actuel (à savoir dix-huit spectacles) et dans la cadre de la Saison culturelle (trente-six spectacles). Ces textes prennent deux formats : l'un court dédié aux dépliants Festival et Saison, l'autre plus long, dédié à la brochure.

Pour ce qui est du format court, le nombre de signes varie de trois cents à quatre cents signes¹¹, ce qui s'avère redoutablement contraignant en terme de brièveté. Le format long destiné à la brochure est à peine plus important (autour de six cents signes) puisqu'il faut également intégrer dans l'espace de la page¹² la distribution du spectacle et les mentions obligatoires (coproductions, soutiens, etc.), éléments qui n'apparaissent pas dans les dépliants.

Laure Baqué et Hélène Lopez, en remplacement d'un congé maternité aux relations publiques, ont pris en charge quelques-uns des textes du dépliant de la Saison.

J'ai donc étudié de la manière la plus consciencieuse possible les dossiers des compagnies. Pour la plupart, ces dossiers étaient déjà arrivés jusqu'à la structure lors du début de ce travail. Quand ce n'était pas le cas, je secondais Laure Baqué pour assurer un travail de relance auprès des compagnies. Il en était de même pour les photographies et autres éléments nécessaires à l'élaboration du dépliant (âge requis, durée, etc.). Parallèlement, je renseignais un tableau récapitulatif de ces différentes données, tableau qui permettrait ensuite à Typhaine Rozes de paramétrer le logiciel de billetterie Rodrigue afin de lancer les abonnements en juin.

La principale difficulté réside bien sûr dans la nécessité du texte court. Je pense que le copier-coller n'est pas la solution et, de toute façon, paraît exclu dans la mesure où le format impose de faire la synthèse des éléments de communication. Lesquels sont fournis par des compagnies qui ont le loisir de développer leur discours à l'envi dans des dossiers non contraints par un nombre de signes donné. Il est donc important de saisir les points essentiels qui font l'identité d'un spectacle en glanant dans les dossiers et sur internet des éléments d'information, l'idéal étant de multiplier les sources. Cependant, une seconde difficulté s'ajoute, celle des délais, très courts là encore. En l'occurrence, tous les textes devaient être transmis aux graphistes à la fin du mois d'avril. Ainsi,

11 Voir annexe n° 2 : verso du dépliant du Festival du cirque actuel 2014

12 Voir annexe n° 3 : exemple type de présentation de spectacle extrait de la brochure 2014-2015 délivrée par CIRCa

certaines jours, je pouvais rédiger jusqu'à cinq textes en format court.

La composition de ces textes était entièrement laissée à mon appréciation. Toutefois, les contenus passaient par une double relecture, effectuée par Laure Baqué puis pas Marc Fouillant, directeur de CIRCa. Sans son aval, le contenu rédactionnel ne pouvait être transmis aux graphistes des studios NP, ce qui va de soi. Il faut noter que les compagnies ne sont pas consultées quant à ces textes sauf si elles en font la demande, ce qui est rarement le cas. Les délais ne permettraient pas cet échange supplémentaire avec les compagnies, ce qui est regrettable selon moi car cela permettrait d'ajuster ensemble certaines formulations ou détails mal perçus dans des dossiers réalisés très en amont de la création des spectacles, quand il s'agit de nouvelles créations bien entendu.

Je laisserai volontiers de côté les critères que j'ai appliqués à la rédaction des textes du dépliant Festival, intégralement dévolus au cirque, pour reprendre cette question dans la deuxième partie de ce mémoire. Cependant, de manière générale, qu'il s'agisse d'un spectacle de cirque ou d'un spectacle dédié à une autre discipline, le constat est le même. Tout est question de dosage dans le contenu entre ce qui a trait à l'information et ce qui a trait à la séduction. Pour ma part, j'estime que cette seconde composante doit se faire la plus discrète possible de façon à engager avec son interlocuteur, spectateur potentiel, une relation de confiance et de respect. En rédigeant un texte de présentation, c'est l'autorité de la structure que j'engage, ce que je ne prends pas à la légère. Je m'interdis donc tout discours que je qualifierais de « publicitaire » car j'estime que l'incitation culturelle ne saurait se résumer à la vente d'aspirateurs, pour prendre un exemple parmi tant d'autres.

3. La relecture via le nouveau logiciel FRESC

Les graphistes du Studio NP ont fait l'acquisition d'un nouveau logiciel nommé FRESC qui permet de suivre le déroulé des corrections via une plate-forme internet. Après les relectures, dont Laure Baqué et moi nous sommes chargées, j'ai intégré les différentes corrections repérées dans ce logiciel. Le premier intérêt est de ne pas avoir à se déplacer jusqu'au bureau des graphistes entre chaque phase de correction ou de multiplier les échanges de courriels qui présentent le risque de la confusion. Ici, il suffit de sélectionner la zone sur laquelle on veut intervenir et d'y adjoindre un commentaire. L'avantage réside dans le fait que ce commentaire peut être très long, ce qui serait impossible si l'on passait par une correction papier. De même, la discussion peut s'engager par le biais d'un système de conversation comparable à celui que l'on retrouve sur Facebook par exemple.

Toutefois, j'ai eu la désagréable surprise de remarquer que les corrections, une fois intégrées, disparaissaient tout à fait sous un onglet « tâches effectuées », dont le détail n'était pas accessible. En conclusion, le passage par une correction sur papier avec le recensement des différents points à revoir reste nécessaire pour pouvoir vérifier que ces points ont bien été pris en compte. En outre, les différentes versions des documents s'accumulaient sur le logiciel sans précision quant à leur ordre ce qui devenait un véritable casse-tête. Autrement dit, le logiciel présente des avantages certains mais mériterait encore quelques ajustements, ce qui est prévu. Il s'agit d'un outil qui peut en effet s'avérer très efficace.

Cependant, nous avons été confrontés à une autre difficulté, de calendrier cette fois. En effet, alors que le fichier avait été transmis du graphiste à l'imprimeur, il a fallu joindre ce dernier pour lui demander de ne pas lancer le travail d'impression du dépliant Festival. L'un des spectacles ne devait plus se jouer en salle, comme cela avait été décidé, mais en extérieur. Cette décision a entraîné entre Marc Fouilland, le directeur de CIRCa, et la compagnie des discussions qui se sont étendues sur plus d'une semaine, ce qui a provoqué un retard considérable sur la réalisation du dépliant Festival. En outre, ce changement a permis à Marc Fouilland de programmer un nouveau spectacle, qui avait dû être abandonné, ce qui demandait d'intervenir sur le chemin de fer du dépliant. Ainsi, les corrections sur FRESC devaient reprendre, imposant aux graphistes de se dégager un temps supplémentaire. Lors de la présentation de saison au public du 3 juin, seul le dépliant de la Saison était donc réalisé. Dès le lendemain de cette présentation, les

rendez-vous étaient pris pour les abonnements et le public réclamait, à juste titre, un document qui puisse les guider dans leur choix des spectacles du Festival. Car il faut préciser que les abonnements englobent au choix les spectacles de la Saison et ceux du Festival.

Comme j'avais déjà rédigé les textes plus longs dédiés à la brochure, j'ai réalisé un document sur Word qui reprenait tous les textes de présentation, les distributions et mentions et l'ai imprimé pour qu'il puisse être consultable à l'accueil billetterie. Mais le public a réclamé de pouvoir emporter ce document pour pouvoir réfléchir à domicile à la composition de leur abonnement, ce qui paraît là encore légitime. J'ai donc composé un nouveau document davantage concentré pour que l'impression n'en soit pas trop importante, ce qui a permis de patienter jusqu'à la réalisation du dépliant Festival en lui-même.

Il faut cependant noter que pour ne pas multiplier les frais de routage par deux, les deux déliants devaient partir ensemble. La direction avait d'abord pris le parti de faire arriver ces deux documents dans les boîtes aux lettres au plus tôt, à savoir dans la deuxième partie du mois de juin, c'est-à-dire quelque dix jours avant la fermeture estivale de la billetterie. Mais après réflexion, le directeur Marc Fouilland a opté pour un envoi plus tardif encore, en septembre, de manière à susciter un regain d'intérêt après août et à relancer les abonnements.

Je ne saurais dire à quel point ce retard peut influencer la décision des spectateurs potentiels mais il est certain que les fidèles abonnés de CIRC*a* aiment faire leur choix très tôt. Pour ceux-là, le risque n'est pas grand de les voir reporter indéfiniment leur prise d'abonnement jusqu'à l'oubli tant l'ouverture de Saison constitue un temps incontournable. Ce retard peut sans doute constituer un danger plus grand pour un public plus volatile, qui ne se rend pas chaque année à la présentation de saison.

4. La présentation de saison

La présentation de saison de CIRCa intervient très tôt, cette année le 3 juin. Ce choix est motivé par l'impossibilité de prendre les abonnements en juillet étant donné que la billetterie se déplace en Avignon pour l'opération Midi-Pyrénées fait son cirque en Avignon¹³. Ainsi, les abonnements peuvent se dérouler pendant un mois avant la fermeture estivale et la reprise de septembre.

Cette présentation de saison est un événement remarquablement suivi par un noyau d'habitues des lieux qui comptent les nombreux bénévoles intervenant tout au long de l'année au sein de la structure et de manière plus intense pendant le Festival du cirque actuel. Ainsi, cette année, il y avait entre deux cents et deux cent cinquante personnes, qui se déplacent également car elles savent que chaque année, cette présentation prend des formes différentes. En effet, l'équipe de CIRCa a fait le pari, il y a quelques années de cela, de rompre avec la forme traditionnelle de la présentation de saison, à savoir le directeur de la structure qui présente tous les spectacles en un monologue souvent bien monotone. En 2013, par exemple, la présentation se faisait sur un mode déambulatoire, laissant découvrir au public les différents espaces du cirque : la salle de répétition, le patio, le dôme, etc. Cette année, l'idée était d'abord celle du cabaret. Il était alors question d'entrecouper la présentation des spectacles par des intermèdes chantés, joués... Mais le temps a manqué pour aller au bout de cette idée. Cependant le dispositif initial est resté : des tables étaient ainsi disposées en étoile sous le dôme de Gascogne. Ces tables pouvaient accueillir jusqu'à cent quatre-vingts personnes environ. Une petite cinquantaine de personnes s'est donc installée sur les gradins du dôme.

Comme on l'a vu plus haut, chaque année, la saison s'accompagne d'un slogan qui s'affiche sur la brochure. Après « Ici on est ailleurs ! », il s'agit cette année de « Maintenant ou jamais ! ». C'est cette dernière thématique qui a guidé le déroulé de la présentation de saison, qui se faisait à plusieurs voix. En moyenne, nous présentions quatre à six spectacles, la consigne étant de ne pas dépasser la minute. Il était important de se contraindre à une heure et demie de présentation car la sortie de résidence de la compagnie Les Philébulistes se donnait dans la salle de répétition peu après.

Ainsi, des intermèdes venaient ponctuer les interventions sur le thème de ce « Maintenant ou jamais ! » que chacun des membres de l'équipe participant à la

13 Voir Partie 1 – Chap. 1 – 2.1.3. Midi-Pyrénées fait son cirque en Avignon

présentation a pu interpréter comme il l'entendait, sur le mode de l'humour, de l'engagement, de la poésie... Il faut dire que c'est lors de la répétition générale le jour même que nous avons découvert les contributions de chacun. L'ensemble était donc très « bigarré » mais cela avait le mérite d'être vivant et de rompre avec la monotonie qui accompagne habituellement ce genre d'exercice. Par ailleurs, il était agréable de travailler ensemble à la réalisation de cette soirée car il n'est pas toujours commode de croiser les autres pôles, dont le pôle technique pour ne citer que celui-ci.

Enfin, je pense qu'il est bénéfique pour chacun de s'impliquer dans l'élaboration de cette soirée car c'est là l'occasion de s'accaparer la nouvelle Saison que l'équipe au complet devra ensuite défendre. Avant cette présentation, nous avons pris le temps d'un petit échange avec le pôle public pour que je puisse leur présenter les spectacles. Car il faut préciser qu'habituellement la rédaction des textes se fait à plusieurs mains, ce qui est ressenti comme l'occasion de se familiariser avec les spectacles. Mais en l'absence de chargé de communication, chacun a été davantage pris ailleurs. C'est la raison pour laquelle j'ai rédigé la plupart des textes et c'est aussi pourquoi j'avais une connaissance plus approfondie de la programmation du festival comme de la saison. Je crois qu'après la présentation de saison les choses se sont sensiblement rééquilibrées.

5. Dossier de presse, dossiers d'informations et feuilles de salle

À côté des missions de rédaction et de suivi de la chaîne graphique, je concevais le dossier de presse du Festival. Une première version de ce dossier devait être terminée au lendemain de la présentation de saison pour être transmise à Olivier Saksik, attaché de presse pour le Festival. Il est important pour la structure de conserver une couverture médiatique suffisante. Cela n'influe pas sur la fréquentation du Festival mais plutôt sur son image. Les événements dédiés au cirque contemporain se multiplient désormais en France et si l'ancienneté du Festival d'Auch est reconnue, elle n'en garantit par pour autant un prestige éternel. C'est pourquoi CIRCca fait appel à un attaché de presse.

Ainsi, j'ai placé dans cette première version du dossier de presse les descriptifs des spectacles déjà conçus pour la brochure, l'éditorial de Marc Fouilland et quelques informations qu'avait réclamées Olivier Saksik : les dates de tournées des compagnies par exemple. J'ai également ajouté des compléments d'information sur certains points importants de cette édition comme le Focus Cirque, les dix ans de Territoire de Cirque et l'opération Circus Work Ahead !

Le contenu était déjà établi. Il s'agissait donc de réunir les différentes informations à ma disposition et surtout de les mettre en forme en respectant la charte graphique de CIRCca. J'ai ainsi utilisé les couleurs récurrentes de la structure, à savoir le rouge gascon, l'orange et le violet, et les polices de caractères Harabara et Myriad Pro. J'ai tenté d'une manière générale de rester proche de l'esprit du dossier de presse réalisé l'année précédente par la chargée de communication alors en poste en apportant néanmoins quelques modifications. J'ai notamment réalisé une table des matières qui permet de naviguer à l'intérieur du document, ce qui est bien sûr inutile dans la version papier du document, mais qui s'avère commode dans sa version numérique. Il faut dire que les informations répertoriées sont nombreuses et s'étoffaient au fur et à mesure que l'on avançait dans le temps. Des rendez-vous avec les écoles se précisaient, des rencontres avec les professionnels étaient décidées...

De manière concomitante, à partir de juin, alors que le travail sur les dépliants était achevé, j'ai pu réinvestir mon temps dans l'élaboration de la plaquette de saison qui ne partait à l'impression qu'à la fin juillet. Ainsi, j'achevais de rédiger les textes de présentation dans leur version longue et, cette fois, puisque le temps le permettait, je faisais relire les textes aux compagnies. En réalité ce qui importe le plus en général pour les compagnies c'est la justesse de la distribution et des mentions obligatoires, ce qui est

naturel étant donné que s'y trouvent réunis les différents soutiens et coproductions. Il est donc nécessaire que les compagnies en vérifient la teneur car bien souvent la source que j'utilisais pour établir ces mentions était un dossier envoyé par ces mêmes compagnies bien longtemps auparavant ce qui laissait attendre maints remaniements.

Cependant, au début du mois de juin, Émilie Fouque, nouvellement recrutée, a repris le suivi de la plaquette de saison avec les graphistes et l'élaboration du dossier de presse. Quant à moi, j'ai débuté la réalisation des feuilles de salle et des dossiers d'informations qui accompagnent les spectacles de la Saison. Pour élaborer feuilles de salle et dossiers d'informations, j'ai utilisé le logiciel Microsoft Office Publisher, un logiciel de mise en page d'utilisation plus simple qu'In Design. Les feuilles de salle du Festival sont validées par les compagnies de cirque actuel qui contrôlent particulièrement les documents qui les concernent puisque nombreux sont les professionnels qui manipulent lesdits documents. Les dossiers d'informations quant à eux sont placés en téléchargement sur le site et en consultation à l'accueil dans le hall de CIRCca. Ces dossiers sont très appréciés du public qui cherche là les informations qu'il ne peut trouver dans les textes du dépliant et de la plaquette, excessivement courts. Ces dossiers demandent surtout un travail de mise en page puisqu'il s'agit de reprendre la documentation fournie par la compagnie et de la présenter en suivant une mise en page familière à l'esprit de CIRCca. J'ai donc réfléchi à une nouvelle mise en page qui reprenne la logique graphique de l'affiche et du dépliant de la saison.

Et enfin, on m'a confié à partir de la mi-juin la responsabilité d'un nouveau document : un dépliant sur le Focus Cirque dont il s'agissait de suivre la chaîne graphique.

6. Le dépliant du Focus Cirque

En avril 2012, l'Institut français, en partenariat avec la Ville de Toulouse et la Région Midi-Pyrénées, a organisé pour la première fois un Focus Cirque du 17 au 21 octobre à destination de professionnels étrangers de manière à leur faire découvrir la scène artistique française. Ce Focus s'articule autour du Festival CIRCa comme on l'observe dans le choix des dates. Mais d'autres partenaires, théâtres et lieux de cirque toulousains, participent à l'opération : le Lido, le Théâtre Garonne, la Grainerie, les Théâtres Sorano-Jules Julien, l'Usine, Odysud et le Théâtre National de Toulouse-Midi-Pyrénées.

L'Institut français propose ainsi à un groupe de programmeurs étrangers un parcours constitué de vingt-et-un spectacles de cirque contemporain programmés chez les partenaires de l'opération. Ce Focus Cirque, qui en est donc à sa troisième édition, n'était pas connu du grand public jusqu'alors. Cependant Marc Fouilland, le directeur de CIRCa, a décidé de communiquer à propos de cette opération au-delà des seuls professionnels. Il faut bien voir que le partenaire principal est CIRCa et que la structure pourrait donc bénéficier du prestige attaché à ce genre d'opération internationale. Ainsi, Marc Fouilland a décidé de l'élaboration d'un dépliant, sur le même format que celui conçu pour la Saison culturelle, dévolu entièrement à ce Focus Cirque. Il en a fait la proposition à l'Institut français et aux différents partenaires. Mais excepté une participation financière symbolique des partenaires, ce document a été entièrement réalisé par les soins de CIRCa en collaboration avec les studios NP. Ainsi, cette nouvelle charge de travail n'ayant pas été anticipée, j'ai eu la charge de suivre le projet, relayant en cela Anne-Lise Lisicki, chargée des projets internationaux à CIRCa.

J'ai donc repris cette mission en commençant par constituer un nouveau chemin de fer pour les graphistes. J'ai ensuite réuni tous les documents nécessaires à l'élaboration de ce dépliant : photos, textes avec nombre de signes requis, logos des partenaires, éditorial, etc.

À ce jour, le dépliant n'est pas encore imprimé. Mais lors de mon départ à la fin août, le document¹⁴ ne supposait plus qu'une dernière relecture dont s'est acquittée Laure Baqué. Son impression est prévue pour la rentrée de septembre. Il circulera donc à côté de celui du Festival ce qui interdisait de répondre à la même organisation et au même code couleur. En discussion avec les studios NP, nous avons donc pensé la nouvelle

14 Voir annexe n° 4 : avant-dernière version du dépliant du Focus Cirque 2014, recto et verso

ligne à suivre qui reprendrait les codes de l'Institut français via la couleur bleue par exemple. Nul doute en tout cas que CIRCa espère par ce biais réactiver sa renommée en matière d'exemplarité de programmation circassienne. Si des programmeurs étrangers viennent ici prendre le pouls de la création circassienne française, c'est bien qu'elle est pleine de vitalité à CIRCa...

7. Les activités annexes à la structure

Finalement, il me paraît important d'évoquer certaines des activités annexes que j'ai poursuivies en parallèle de mon stage. Tout d'abord, j'ai continué à collaborer avec la MC2: Grenoble après le stage effectué dans cette structure en 2013. J'ai ainsi rédigé dix-neuf des textes de la brochure de saison 2014-2015. Au commencement de mon stage à CIRCa, cette tâche n'était pas achevée ce qui mettait réellement en exergue la différence de perception des deux structures quant à l'importance des textes de présentation de spectacle.

D'octobre 2013 à mars 2014, j'avais également engagé une activité de correspondante au *Dauphiné libéré*. Je leur proposais des sujets culturels que la rédaction refusait, ce cas de figure étant rare, ou qu'elle acceptait en me précisant le nombre de signes requis. Je dois dire que j'apprécie énormément cette activité qui m'a permis de mener des interviews réellement enrichissantes et de travailler mon écriture critique quand cela était possible.

Ainsi quand je suis arrivée à Auch, j'ai contacté le bureau auscitain de la *Dépêche du Midi*. J'ai donc poursuivi mon activité de correspondante culturelle sur le même mode. Il n'était pas possible de faire des articles critiques car le nombre de représentations est toujours trop restreint dans une ville de la dimension d'Auch. La finalité des journaux régionaux, en terme culturel, est d'annoncer un événement, non de le commenter une fois celui-ci passé, dans la plupart des cas. J'ai donc pris le parti de proposer essentiellement des entretiens avec des artistes. Cela m'a permis de rencontrer des circassiens en résidence à CIRCa et surtout d'obtenir d'eux des réponses à des questions que je pouvais me poser sur la manière de créer dans le cirque contemporain.

Cependant, il faut reconnaître qu'il m'est arrivé d'être mal à l'aise avec cette « double casquette » de « journaliste » et de stagiaire car mes articles sur la structure étaient attendus pour ne pas dire sollicités... Toute proportion gardée, j'avais parfois le sentiment de verser dans une forme d'auto-censure qui découlait de cette situation dans laquelle je m'étais moi-même placée. Mais cela m'a permis de poursuivre cette écriture, qui pour assujettie qu'elle soit aux codes de la presse quotidienne régionale, n'en est pas moins véritablement constructive. Elle me permet d'offrir un rafraîchissant contrepoint à l'écriture proprement communicative même s'il faut bien admettre que les deux écritures, dans ce type de presse en tout cas, présentent des finalités voisines. Il est intéressant cependant de jouer discrètement avec ces bornes. En cela, l'exercice de

l'interview peut être savoureux car le jeu de questions peut amener l'interlocuteur dans des domaines que l'on ne se serait pas permis d'aborder soi-même.

Enfin, les échanges avec les artistes ont nourri ma réflexion sur la notion d'écriture circassienne puisque eux-mêmes sont confrontés de manière patente à cette écriture autour de laquelle ils gravitent sans savoir toujours la nommer tant elle paraît insaisissable dans ses acceptions. D'où l'intérêt de se pencher sur cette écriture circassienne pour tenter d'en dessiner les contours, de la circonscrire par l'étude.

Le stage et les activités annexes se sont ainsi parfaitement complétés. J'ai pu enrichir mon expérience de la communication via le stage grâce aux responsabilités que l'on m'a confiées. J'ai notamment approfondi ma connaissance de la chaîne graphique en entretenant des relations directes avec l'agence de communication des studios NP. Par ailleurs j'ai abondamment écrit mais il faut dire qu'en cette matière, le temps et le volume accordés à l'exercice a pu générer chez moi quelques frustrations. En effet je n'ai pu appliquer l'ensemble des règles que nécessite, selon moi, l'élaboration de textes de présentation de qualité. Il me paraît dommage que l'on accorde si peu d'importance à ce type de texte, estimant sans doute qu'il prend peu de part dans le choix du public. En tout cas, la manière même dont est estimée cette écriture a pu nourrir ma réflexion sur la façon dont on écrit sur le cirque, thématique abordée dans la partie réflexive du présent mémoire.

Partie 2 : Les écritures circassiennes

On peut dater l'émergence d'un nouveau cirque en France aux années 1975-1985. Cette décennie voit le déclin, déjà annoncé plus tôt, du cirque traditionnel et la naissance d'un cirque qui entend s'extraire du seul divertissement. Les artistes ne viennent plus uniquement des grandes familles traditionnelles mais sont issus du théâtre, de la danse, des arts de la rue ou des écoles de cirque, qui se développent alors et révolutionnent tout à fait la transmission des savoirs en matière de techniques circassiennes. Notons également qu'en 1979 les arts du cirque quittent le ministère de l'Agriculture auquel ils étaient rattachés pour rejoindre celui de la Culture. Un premier pas vers la reconnaissance. En outre, le nouveau cirque se débarrasse des oripeaux du cirque traditionnel en abandonnant la ménagerie, associée aux images les plus éculées de ce cirque devenu moribond. Mais son émancipation passe surtout par l'abandon de la logique du numéro et de la recherche exclusive de l'exploit.

Pour s'affranchir de la succession hétéroclite des numéros, certains artistes circassiens ont d'abord resserré leur pratique sur une seule discipline. Aussi les Arts Sauts proposèrent-ils des spectacles entièrement dévolus à la voltige aérienne. Le nouveau cirque apparaît donc partiellement en abandonnant la pluridisciplinarité propre au cirque traditionnel. Cependant, les disciplines circassiennes se côtoient toujours dans d'autres propositions mais plutôt que d'exister les unes à côté des autres par le truchement des numéros, elles interagissent au sein d'un seul et même spectacle. On préférera donc parler d'interdisciplinarité plutôt que de pluridisciplinarité. À cette pluralité de disciplines s'ajoute une grande porosité générique puisque le langage circassien s'abreuve à tous les autres arts vivants. Cette première phase d'expérimentation donnera naissance à ce que l'on nomme dorénavant le cirque contemporain, ou cirque actuel, qui prend le relais du nouveau cirque à la fin des années 1980 et qui ne cesse de se battre pour gagner ses lettres de noblesse. On parle d'ailleurs désormais d'« arts du cirque », signe que ce processus de légitimation porte ses fruits. En outre, l'appellation permet de discriminer l'art et le lieu.

Le cirque est un espace circulaire dans lequel on présente des arts, pas seulement les « arts du cirque » mais des arts en général. On pourrait y présenter du butô ou tout autre art. Ensuite, on peut parler des « arts du cirque » dans lesquels se trouvent notamment le jonglage et l'acrobatie, mais qui peuvent être présentés aussi ailleurs, dans un théâtre, en

situation frontale, ou dans la rue.¹⁵

Jérôme Thomas, artiste jongleur, pose ainsi une frontière terminologique pertinente entre le « cirque » et les « arts du cirque ». On notera la mise au pluriel de cet art en mouvement, qui résiste aux dénominations trop rigides et répond également aux titres d' « arts de la piste » (avec le problème que pose le terme « piste » étant donné que le cirque ne s'y joue pas exclusivement) ou de « cirque d'auteur ». Le cirque contemporain semble alors atteindre le faîte de la reconnaissance puisque lui est prêtée une écriture propre et à ses auteurs un regard sur le monde, une manière de le dire inhérente à leur art. Mais qu'entend-on par écriture quand les arts du cirque sont le langage du corps et du mouvement par excellence ? Existe-t-il réellement une écriture qui soit propre aux arts du cirque ? Et surtout comment lire cette écriture et en rendre compte ?

Pour répondre à ces questions, je tenterai d'abord de définir la notion d'écriture circassienne, en déterminant ses caractéristiques, ses récurrences. Puis il sera question de la réception de cette écriture, autrement dit de la manière dont elle est lue, puis éventuellement transmise pour en préserver la mémoire. Et enfin j'aborderai la question d'une écriture liée à celle purement créative, une écriture qui tente de promouvoir ou d'appréhender le langage à l'œuvre dans le spectacle. Il s'agira alors de traiter la question d'une écriture de médiation qui fait la jonction entre le cirque contemporain et son public tant dans le discours communicationnel qui précède le spectacle que dans le discours journalistique critique.

15 CARASSO Jean-Gabriel et LALLIAS Jean-Claude, *Jérôme Thomas, Jongleur d'âme : Entretien avec Jérôme Thomas*, Paris, Actes Sud Papiers / CNAC, 2010, p. 43

Chap 1 : Écrire un spectacle de cirque contemporain

Il s'agit d'abord de savoir ce que l'on entend par « écriture » dans le cas précis d'un spectacle de cirque contemporain. Cet art vivant, encore jeune, cherche à asseoir sa légitimité. Cette entreprise passe par une dissociation nette avec le cirque traditionnel, lequel est entièrement assujéti à une logique de succession de numéros mono-disciplinaires dédiés à la démonstration de la prouesse physique et du risque encouru. Le nouveau cirque et le cirque contemporain à sa suite se sont éloignés de ce schéma en construisant des spectacles fondés sur une cohérence qui vient se substituer à l'éclatement inhérent au spectacle de cirque traditionnel. Tout l'enjeu est de savoir si cette cohérence permet à l'ensemble de constituer un tout tourné non plus vers l'exploit ostentatoire mais plutôt vers un projet plus ambitieux : donner sens à la technique circassienne, faire en sorte que la virtuosité ne soit pas sa propre finalité. C'est dans cette acception que le terme d' « écriture » apparaît. Ce vocable est ainsi le plus souvent employé pour jauger de la solidité du liant qui fédère les différentes composantes d'un spectacle de cirque contemporain. Pierre Judée de la Combe décrit ainsi l'apparition de la notion d'écriture concernant le nouveau cirque :

Les prouesses, les techniques, qu'il ne s'agissait surtout pas de brader, devenaient alors des éléments mis au service d'un tout, dont les lignes de force étaient tracées par une histoire, par une atmosphère, par un regard porté sur le monde, ou même par une réflexion approfondie et, au sens plein du terme, matérielle, sur le sens et la portée des gestes et des virtuosités propres à la piste. Une écriture, ou un projet d'écriture, s'est alors mis à ordonner, à orienter les moments nécessairement hétérogènes de la performance de cirque.¹⁶

On peut donc noter que le terme d' « écriture » est à entendre dans un sens métaphorique, comme le signale Barbara Métais-Chastanier :

Le terme d'écriture y est employé dans une perspective dégagée de son ancrage purement textuel, souvent au pluriel d'ailleurs (on parle des « écritures contemporaines »), pour désigner l'organisation du sens et un agencement signifiant des multiples éléments qui composent un spectacle (corps, agrès, textes, musiques, lumières, objets, scénographies, etc.).¹⁷

En ce sens, certains préfèrent au terme d'écriture, trop attaché à l'idée d'un

16 DE LA COMBE Pierre Judée, *Les écritures artistiques : Un regard sur le cirque*, Actes du séminaire tenu dans le cadre de CIRCA, festival de cirque actuel, à Auch (Abbaye de Flaran), Châlons-en-Champagne, Centre National des Arts du Cirque, Novembre 1998, p. 8

17 MÉTAIS-CHASTANIER Barbara, «Écriture(s) du cirque : une dramaturgie ?» [En ligne], 08/05/2014, <<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2308>> (Page consultée le 20/06/2014)

préalable littéraire ou rhétorique, des termes plus neutres comme « montage », « cheminement » ou « processus d'élaboration ».

Mais le recours diversifié au terme d' « écriture », employé au singulier ou au pluriel, semble répondre à d'autres enjeux si l'on envisage l'apparition de cette dénomination au sein du processus de reconnaissance engagé par les arts du cirque. On peut se reporter en cela aux propos de Michel Simonot¹⁸, cités par Barbara Métais-Chastanier, qui signalent que l'emploi du terme « écriture » revient à évaluer une démarche de création plutôt qu'à la décrire. Ainsi l'on convoquera les « écritures » lorsqu'il s'agira d'estimer la qualité d'une œuvre artistique. Si l'on peine à identifier une « écriture » au cœur d'un spectacle, sa qualité en sera irrémédiablement contestée. Que l'on songe à la reconnaissance du rôle du réalisateur au cinéma et l'on verra que cela coïncide avec l'apparition des concepts de « caméra stylo » ou de « cinéma d'auteur ». Michel Simonot voit là une façon d'en revenir à une hiérarchie des genres qui placerait le théâtre et le littéraire dans une position de parangon à l'aune duquel viendraient s'étager les autres arts, si tant est qu'on puisse y repérer une écriture.

En outre, au sein même des arts avec « écritures », on pourrait distinguer deux familles ainsi que le suggère Barbara Métais-Chastanier. La première aurait recours à une écriture fondée sur l'alphabet et l'autre non. Pour cette deuxième famille, le terme « écriture », employé métaphoriquement, « désignerait donc une forme d'agencement, un travail de composition, une entreprise immanente de mise en route du sens alors que l'écriture alphabétique – précisément parce qu'elle est un sens mis en signe – renvoie toujours à un au-delà d'elle-même (de la même manière que la peinture figurative fait signe vers le réel alors que la peinture non-figurative déplie des lignes de force dans un plan d'immanence). »¹⁹

Le fait que le langage circassien ne puisse être mimétique semble circonscrire le terme d' « écriture » en ôtant de son acception tout ce qui a trait à sa fonction vectorielle. Dès lors, il est permis de se demander si l'écriture circassienne est un simple liant rendant possible l'articulation de composants disparates ou si elle permet, comme l'écriture alphabétique, de transmettre, d'aller au-delà d'elle-même. Pour tenter de trancher, il faut tout d'abord identifier les « auteurs » du cirque contemporain et s'arrêter sur ce qui constitue leur « écriture ».

18 Ibid.

19 Ibid.

1. Qui est l'auteur ?

1.1. La valse des appellations

À la notion d' « écriture » répond celle d' « auteur ». Mais dans le cas du cirque contemporain, il est difficile d'identifier le ou les auteurs du spectacle. Et la distribution n'aide pas à y parvenir tant les termes diffèrent d'une création à l'autre, ne renvoyant pas forcément à la même acception. Le plus souvent, on fait une distinction entre les interprètes circassiens, le « metteur en scène » ou « metteur en piste » et/ou le « regard extérieur » et/ou le « dramaturge ». Ce dernier terme commence à apparaître, de façon pour le moment discrète, au générique des spectacles de cirque contemporain. Il s'agit de savoir à quoi il fait référence.

1.1.1. La dramaturgie circassienne

Dans la langue classique, le dramaturge était un auteur de texte de théâtre, texte destiné à être ensuite porté à la scène une fois ses lacunes comblées. On peut d'ores et déjà évacuer cette première définition pour ce qui concerne le cirque contemporain puisque la matière textuelle, même si elle peut intervenir, ne peut constituer le squelette d'un art vivant fondé sur le corps. On pourrait plutôt se reporter à la définition de la « dramaturgie » que Barbara Métais-Chastanier emprunte à Eugenio Barba : « agencement d'actions (*drama-ergon*), composition d'un ensemble d'éléments signifiants au service d'une forme qui relèverait aussi bien du « tissage » que de « la mise en œuvre des actions »²⁰.

Celui qui écrit – ou tisse une trame à partir de matériaux composites, ou bien encore met en œuvre les actions – peut donc aussi bien être le « dramaturge » du spectacle que son « metteur en scène » ou « metteur en piste ». La terminologie reste encore vacillante et certaines réalités débordent largement les acceptions étriquées que l'on prête encore à certains termes.

Ainsi il paraît préférable de suivre la conception élargie du terme « dramaturgie » que proposait Bernard Dort en 1986 : « un état d'esprit », « une pratique transversale. Non une activité en soi. »²¹ Et Barbara Métais-Chastanier de rebondir sur cette notion.

Et c'est cette dramaturgie qu'il faut, sous peine d'embourbement, s'attacher à sortir à tout prix du fossé de la narration ou de la fable, afin de se donner les moyens de penser celle qui

20 Ibid.

21 DORT Bernard, « L'État d'esprit dramaturgique », *Théâtre/Public*, n°67, 1986, p. 10

serait propre aux arts du cirque – dans l'immanence de son exercice – une dramaturgie pleine, existante, à l'épreuve des faits, des corps et des agrès, et pas seulement un succédané de dramaturgie théâtrale ou chorégraphique adapté, bon gré mal gré, aux spécificités d'une autre discipline.²²

Le terme « dramaturgie », dans cette acception large, peut être appréhendé comme l'exact synonyme de la notion d'« écriture » que le présent mémoire cherche à définir. On voit bien que le cirque contemporain admet ces concepts mais les plie à sa réalité. Certains préfèrent à ces termes transgénériques des vocables plus précis de manière à isoler ce qui fait la spécificité du cirque contemporain. C'est la raison pour laquelle on trouve des défenseurs de l'appellation « metteur en piste » pour attribuer aux arts du cirque un vocabulaire qui ne soit pas artificiellement emprunté au théâtre tout en renvoyant à des réalités absolument dissemblables.

1.1.2. « Metteur en scène », « metteur en piste » ou « regard extérieur »

Avant toute chose, il faut dire qu'il n'est pas rare que les metteurs en scène de spectacles de cirque contemporain ne soient pas eux-mêmes issus du cirque. À cet égard, un spectacle semble aujourd'hui plus qu'aucun autre avoir ouvert la voie vers une esthétique circassienne renouvelée. Sa mise en scène était assurée, en 1995, par le chorégraphe Josef Nadj qui, avec les étudiants du Centre National des Arts du Cirque (CNAC), proposait *Le Cri du caméléon*. Ainsi c'est par le regard d'un chorégraphe que l'esthétique circassienne s'est enrichie. C'est donc en s'ouvrant à d'autres genres que le cirque contemporain fait progresser son propos artistique. Mais dans un même temps il prend le risque de se diluer et de perdre ce qui pourrait constituer son identité propre. Jérôme Thomas plaide ainsi pour l'utilisation du terme « metteur en piste », une manière de marquer l'appartenance à un domaine artistique donné, celui du cirque.

La notion de « mise en piste » confirme la spécialisation du domaine. L'apparition de ce nouveau concept est une brèche ouverte sur la reconnaissance des « auteurs de cirque ». [...] La mise en piste, c'est pour moi la capacité à distinguer le poète du technicien. C'est avant tout un contrat moral passé entre l'artiste, le poète et la société.²³

Cependant, on est à nouveau confronté au problème de la « piste » étant entendu que le cirque contemporain peut se jouer frontalement sur la scène des théâtres par exemple. Mais surtout, au-delà de ce souci de terminologie, qui peut sembler

22 MÉTAIS-CHASTANIER Barbara, «Écriture(s) du cirque : une dramaturgie ?» [En ligne], 08/05/2014, <<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2308>> (Page consultée le 20/06/2014)

23 CARASSO Jean-Gabriel et LALLIAS Jean-Claude, *Jérôme Thomas, Jongleur d'âme : Entretien avec Jérôme Thomas*, Paris, Actes Sud Papiers / CNAC, 2010, p. 54

secondaire, la véritable difficulté réside dans le fait qu'il est pratiquement impossible pour le spectateur de jauger la participation exacte du « metteur en scène » ou « metteur en piste » dans la conception du spectacle. En somme, il est bien délicat de dire qui est en charge de l'écriture. Chaque cas est différent. Mais ce qui semble certain c'est qu'il serait bien hâtif d'attribuer au metteur en scène la responsabilité entière de l'écriture comme en témoigne les propos exemplaires à cet égard de Guy Alloucherie.

Mon expérience avec le cirque c'est le travail avec la 9^e promotion du CNAC, qui a abouti au spectacle de l'année dernière, *C'est pour toi que je fais ça !* En ce qui concerne l'écriture, elle résulte d'un travail qui a été mené pendant des mois, avec Riké pour la musique, avec une chorégraphe, Marie Letellier, et avec les acrobates. Je dirais que je suis un usurpateur parce qu'en signant la mise en scène, j'ai mis en avant quelque chose qui, en fait, est la combinaison des années de travail des acrobates. Quand je suis arrivé, il y avait déjà la moitié du travail qui était écrit [...] ensuite le travail de Riké, de Marie, et bien sûr le mien, a consisté à faire en sorte que tous ces matériaux s'unissent.²⁴

Propos corroborés par Julien Candy, de la Compagnie La Faux Populaire - Le Mort aux Dents, qui parle ici de son dernier spectacle, *Le Cirque Misère*. À la question de savoir quel a été le rôle de Paola Rizza, qui est créditée à la mise en scène, il répond :

Elle est intervenue sur le tard parce qu'il y a beaucoup de petites trouvailles techniques qu'il a fallu mettre en place... Le temps de manipuler les agrès nouveaux, de trouver toutes les pistes que ça ouvre, d'en fermer certaines pour pouvoir créer des numéros, ça prend beaucoup de temps. Du coup, son travail est arrivé assez tard pour réorganiser tout ça.²⁵

Ces témoignages ne sont pas isolés et rendent compte de ce qu'est le rôle du metteur en scène le plus souvent. Il intervient bien en aval du travail de création et pointe les défauts de cohérence du spectacle. Il oriente vers de nouvelles articulations, tente d'apporter à la création cette unité que cherche à toute force le spectacle de cirque encore si souvent accusé de morcellement, ultime anathème pour cet art vivant en perpétuelle réflexion. Si l'on estime que l'écriture est justement ce ciment qui colmate les brèches subsistant entre des matériaux disparates, alors on pourra accepter de prêter au metteur en scène de spectacle de cirque contemporain la responsabilité de l'écriture. Mais si l'on décèle dans cette écriture – ou dramaturgie – un sens davantage plein, comme on cherchera à le démontrer bientôt, alors on mesure la pertinence de l'expression « regard extérieur » à laquelle ont recours de nombreuses compagnies. Que

24 DE LA COMBE Pierre Judée, *Les écritures artistiques : Un regard sur le cirque*, Actes du séminaire tenu dans le cadre de CIRCA, festival de cirque actuel, à Auch (Abbaye de Flaran), Châlons-en-Champagne, Centre National des Arts du Cirque, Novembre 1998, p. 16

25 Propos recueillis par moi-même lors d'une interview de Julien Candy pour *La Dépêche du Midi*, « Le cirque est un acte de vérité », 03/05/2014

le « regard extérieur » ou « metteur en scène » vienne du cirque, de la danse ou du théâtre, il est donc le plus souvent aux manettes en fin de création. Il agit alors sur une écriture qui existe déjà bel et bien. Bien sûr son degré d'influence sur cette écriture reste fortement aléatoire d'un spectacle à l'autre et l'on ne peut espérer deviner cela en parcourant la distribution. Cela est d'autant plus vrai que plusieurs écoles existent en terme d'écriture préalable de spectacle.

1.2. L'écriture à la table contre l'écriture au plateau

Deux grandes démarches semblent émerger quand il s'agit de construire un spectacle de cirque contemporain : l'écriture à la table, qui interviendrait avant le travail au présent de la scène, et l'écriture au plateau qui procéderait de l'immanence du travail pratique de création. Bien entendu, ces deux écritures ne s'excluent pas. Et l'on peut également noter que ce ne sont pas là des méthodes propres au cirque contemporain. Le théâtre, en voyant l'hégémonie du texte s'amoinrir, a développé cette écriture au plateau davantage fondée sur l'improvisation. Cependant, au théâtre, la démarche qui consiste à porter à la scène un texte préalablement écrit reste dominante. Ce n'est pas le cas du cirque où le canevas des actions et la manière de leur donner sens ne sont que rarement établis avant le travail de création avec les interprètes du spectacle. Cela est d'autant plus évident lorsque les interprètes circassiens travaillent ensemble pour la première fois ou lorsqu'il s'agit de découvrir un nouvel agrès, pour ne citer que ces deux exemples. Dans ces deux cas de figure, la confrontation des techniques de chacun et l'exploration pratique des possibilités de l'agrès empêchera tout simplement que le travail soit trop avancé en amont. La dramaturgie s'apparentera donc à une écriture au plateau.

L'écriture au plateau domine également dans le cas de compagnies qui revendiquent une écriture collective comme c'est le cas pour la compagnie XY que j'ai pu observer en répétition. Ici l'exploration des différentes figures acrobatiques est la condition de l'écriture. Les vingt-deux acrobates tentent d'abord de créer un langage acrobatique original qui s'appuie sur le nombre. C'est au fil de ce travail d'expérimentation que s'écrit le spectacle de façon collective. Pour autant, le travail à la table est également présent mais il intervient à différents moments de la création et procède essentiellement de cette première phase de travail au plateau.

Mais pour d'autres artistes circassiens, l'écriture à la table constitue un point de

départ incontournable. Il peut se comparer à un travail de recherche qui viendrait irriguer la création à venir. Alice Allart explique ainsi sa démarche :

Ma première inspiration est littéraire ou historique. Je pars de la littérature, d'un personnage historique. Je fais des recherches théoriques et sur papier pour trouver ensuite la corporéité du personnage. Je ne cherche pas à restituer la vie ou la narration propre à cette vie, mais à trouver le sentiment clef ou la figure propre à cette existence. Le but n'est pas de retraduire mais de trouver l'équivalent en image ou en symbole de ce personnage. La recherche sur l'agrès vient après la recherche théorique et sur papier, et ce n'est qu'après, à la toute fin, que la technique arrive.²⁶

On voit bien que même lorsque l'écriture à la table est fondatrice de la dramaturgie à venir, elle ne peut prétendre à l'exhaustivité. La pratique au présent de la scène viendra inéluctablement infléchir ce premier travail. Ces deux démarches viennent donc forcément se compléter. La différence d'une compagnie à l'autre tient surtout à la proportion et à l'ordonnement de ces deux écritures. Mais cette réflexion témoigne dans tous les cas de figure de l'émergence d'une syntaxe circassienne mobile, évidemment fortement ancrée dans le langage des corps. Reste à établir si cette syntaxe permet de construire une écriture qui peut aller au-delà du simple liant et relier ainsi l'artiste circassien, le public et le monde.

26 MÉTAIS-CHASTANIER Barbara, «Écriture(s) du cirque : une dramaturgie ?» [En ligne], 08/05/2014, <<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2308>> (Page consultée le 20/06/2014)

2. Une écriture des arts du cirque au pluriel

Le plus souvent, on accuse les arts du cirque de proposer des spectacles présentant une « carence dramaturgique ». Ce reproche récurrent s'appuie en premier lieu sur ce fameux découpage en numéros que l'on estime trop présent dans une écriture qui reste soumise à la montée en virtuosité. Cette écriture serait plus de l'ordre d'un montage factice subordonné à l'émerveillement ou à l'effroi face au risque encouru et à la performance engagée.

Cependant, de tels spectacles, s'ils existent bel et bien dans le cirque contemporain, ne dominent pas le langage circassien actuel qui, outre qu'il s'enrichit des autres arts vivants, tente de dépasser ses limites en s'octroyant les caractéristiques d'une écriture pleine. Pour ce faire, ce langage tient compte de son environnement – plutôt que de se resserrer sur une logique de l'exploit – et s'en inspire pour donner à en voir le reflet à un spectateur dont il se targue dorénavant d'orienter le regard, voire d'influencer le point de vue. Mais ces écritures circassiennes sont plurielles et s'organisent autour de dramaturgies dont les fondements diffèrent profondément d'une compagnie à l'autre. Sans prétendre dessiner des groupes ou écoles en matière de dramaturgie circassienne, il paraît donc intéressant de tenter d'identifier ces différentes écritures cherchant à établir un rapport triangulaire entre leur environnement, leur art et leur public. Il ne faudra bien sûr pas perdre de vue ce qui fait la spécificité du langage circassien qui travaille des éléments tout à fait composites.

2.1. Une écriture référentielle

Ce qui sans doute représente le mieux un langage, c'est sa capacité à dire le monde. C'est ce que l'on pourrait reconnaître comme la « fonction référentielle » du langage pour reprendre la terminologie de Roman Jakobson. Le geste circassien ne peut pourtant pas être absolument mimétique dans le sens où il ne peut se fonder sur l'imitation ou la codification du monde représenté²⁷. Par essence, le geste circassien procède de l'impensable corporel. Cependant, ce geste s'adjoit d'autres éléments de composition avec lesquels il formera une écriture qui peut évoquer le monde sans pour autant le singer, ce qui reste le propre d'une certaine forme de théâtre naturaliste.

Le jongleur Jérôme Thomas puise ainsi dans une forme d'ethnologie la matière de

27 Définition établie par Patrice Pavis dans l'ouvrage :
PAVIS Patrice, *L'analyse des spectacles*, 2^e édition, Paris, Armand Colin, 2012, p. 135

certains de ses spectacles comme *Quipos* ou *Amani Ya Bwana*.

J'ai utilisé parfois une manière un peu ethnologique de travailler, par exemple pour *Quipos*, le premier spectacle de la compagnie, qui était une étude sur les Incas. Les quipos sont des barres en bois sur lesquelles les Incas installaient des cordelettes tressées, de couleur et de longueur différentes, qu'ils arrivaient à lire comme un langage. Je me suis inspiré de cela pour ce spectacle, dans lequel il n'y avait évidemment aucun Inca mais une dimension très exotique, avec des costumes en serpillières dans un monde de cordes évoquant un peu la forêt vierge. *Amani Ya Bwana* était un spectacle d'acrobatie pure à partir de sculptures réalisées par des dieux Kenyans dans les villages sur de l'ébène ou du baobab, représentant des hommes montés les uns sur les autres. En fait c'est une véritable carte d'identité du village qui indique par ses codes et ses signes son histoire. On y trouve tous les accidents de parcours de la communauté : la grand-mère mangée par le lion, la mauvaise récolte, mais aussi une philosophie de la vie et de la mort, de l'échelle sociale. [...] Il s'agissait à chaque fois d'une recherche dramaturgique, de nourritures spirituelles ou esthétiques qui construisaient la démarche de création.²⁸

On voit bien que l'ethnologie est ici entendue comme matériau de base de l'écriture du spectacle. Cela étant dit, le public reçoit bel et bien une image – certes profondément digérée et métamorphosée – des mœurs de ces communautés lointaines, mœurs qui se confondent avec l'étrangeté fondatrice du geste jonglé ou acrobatique, pour ce qui est de ces deux spectacles. Les arts du cirque peuvent donc servir de filtre transformant entre le spectateur et le monde comme si la fonction référentielle du langage circassien ne pouvait jouer la transparence pour être forcément trouble.

Pour autant, certaines créations ayant recours au langage circassien témoignent d'un désir de transmission moins opaque. On peut reconnaître des consonances sociales dans certains spectacles qui ambitionnent de délivrer un discours sur le monde et ce en vue de transformer le regard du public sur son environnement immédiat. Une façon d'inviter la fonction conative du langage au cœur de l'écriture circassienne. C'est le cas de *Tour Babel*, une création de l'Atelier du Plateau (Paris) associé à la Fabrique des Petites Utopies (Grenoble). Il s'agit là d'une sorte de conte urbain dont la scénographie évolue au fur et à mesure du spectacle pour évoquer la vie des cités puis la construction d'une tour convoquant le mythe babylonien. Cependant, les numéros aériens sur le fil, la corde et le mât sont associés au jeu des comédiens, le spectacle en appelant explicitement au théâtre autant qu'au cirque. Cette écriture particulièrement référentielle est donc surtout présente par le biais du recours au théâtre.

Malgré tout de tels discours existent dans des spectacles moins transgénériques c'est-à-dire authentiquement circassiens. La compagnie XY revendique ainsi jusque dans son nom une mise en avant des rapports entre les deux sexes dans ses spectacles.

28 CARASSO Jean-Gabriel et LALLIAS Jean-Claude, *Jérôme Thomas, Jongleur d'âme : Entretien avec Jérôme Thomas*, Paris, Actes Sud Papiers / CNAC, 2010, p. 43-44

Et en effet, dans *Le Grand C*, on observe clairement une redistribution des cartes engagées entre les interprètes féminins et masculins. Six femmes et dix hommes opèrent des déclinaisons infinies sur les portés et la voltige acrobatiques en inversant dès que faire se peut les rôles traditionnels. En effet, les voltigeuses au corps fluide peuvent endosser le rôle de porteuse quand les porteurs au corps de colosse peuvent se voir érigés en haut de colonnes humaines, donnant ainsi à leur silhouette massive une certaine fragilité. Ainsi, le corps sexué des circassiens se pare d'un discours qui dépasse le seul exploit physique, pourtant très présent dans l'écriture de cette compagnie.

Dans un même esprit et de manière encore plus affirmée, en amont de la création en tout cas, la compagnie du Poivre Rose, qui travaille encore actuellement à l'élaboration de son premier spectacle, exprime ainsi le désir de faire écho aux débats de société qui ont eu cours dernièrement concernant les genres.

Dès la phase initiale du projet, nous avons eu cette envie forte d'aborder le sujet des hommes et des femmes. Depuis nos racines les plus primitives, cette dissemblance nous rassemble et nous oppose, nous trouble et nous fascine. Cette antithèse de nos sexes, originelle et inhérente à nos corps, nous est encore fondamentalement incomprise et motive pourtant nos comportements des plus intimes aux plus ridicules. En cette période de l'éclatement de tous les tabous, nous voulons susciter une réflexion auprès du public, lui donner l'occasion de questionner une série de stéréotypes et d'*a priori* à travers le langage acrobatique.²⁹

On pourrait multiplier les exemples d'artistes de cirque mettant ainsi leur technique au service d'un propos dépassant largement la quête de l'exploit. Toutefois ces tentatives ne sont pas toutes transparentes aux yeux du spectateur surtout si la création répugne à tisser une dramaturgie de la fable qui soutiendrait le discours.

2.2. La tentation de la fiction

2.2.1. Le recours à la fable

Lorsque l'on se demande comment fédérer un ensemble de numéros, le recours à la fable s'impose d'abord naturellement. L'écriture circassienne regarde alors vers une dramaturgie nettement théâtrale qui serait à même de la libérer de son irréductible fragmentation. Une démarche commode qui a très tôt fait son apparition dans le cirque traditionnel à travers la pantomime.

Tout au long du XIX^e siècle, la dramaturgie séquentielle du cirque coexiste avec des dramaturgies hybrides, fortement théâtralisées, qui « racontent une histoire » en usant de

29 Dossier de présentation du spectacle *Le Poivre Rose* daté de mars 2014

prouesses et d'animaux. [...] L'exemple de la pantomime de cirque montre bien que la théâtralité n'est pas une caractéristique propre au cirque contemporain, et que ce qui le différencie du cirque « traditionnel » réside moins dans la théâtralité en soi que dans la forme que celle-ci prend, à savoir sa dramaturgie (éloignée autant de la linéarité narrative pantomimique que de la suite de numéros hétérogènes du cirque originel).³⁰

Comme le note ici Ariane Martinez, l'inscription d'un fil narratif dans l'écriture circassienne n'est le plus souvent que partielle puisque cette écriture ne peut se faire mimétique. On assiste ainsi parfois à des tentatives maladroites de fictionnalisation qui se résument à un entrelacs de temps joués et de numéros sans que soient reliées ces deux matières imperméables l'une à l'autre. C'est pourquoi le recours à la fiction demeure discret.

Contrairement à ce qui est parfois dit, la présence d'un « fil narratif » ou d'une « histoire racontée » est rare dans le cirque contemporain ; même lorsqu'il s'agit de spectacles inspirés d'ouvrages littéraires, l'adaptation en est libre et ne retrace pas l'intrigue de l'œuvre écrite mais évoque plutôt un univers, comme dans *Filao*, où les Colporteurs s'interrogeaient sur *Le Baron perché* d'Italo Calvino, à partir du fil et des arts aériens.³¹

En effet, le spectacle de cirque, déjà inféodé qu'il est à sa logique du numéro, n'a pas intérêt à remplacer cet assujettissement par un autre, qui en outre, l'éloignerait de sa nature première. Cependant, la fable n'est pas forcément une ligne fictive qui avance sans accroc d'une situation initiale à une situation finale en passant par quelques péripéties servies par une panoplie bien établie de personnages. L'argument peut être plus éclaté, répondant en cela aux fragments de l'écriture circassienne.

Incontournable de ce point de vue est *Le Cri du caméléon*, manifeste en acte d'une nouvelle dramaturgie, celle du cirque contemporain, fiction-bazar, sans queue ni tête qui déploie un monde chaotique et inquiétant où les prouesses des interprètes deviennent autant de comportements bizarres, de tocs menaçants, de manies protocolaires et virtuoses. Josef Nadj, et c'est là son génie, a mis cul par-dessus tête la cosmogonie circassienne faisant de l'exception (la performance) la règle elle-même, s'appuyant sur son étrangeté pour déplier les conséquences de l'univers qu'elle déploie : la règle, c'est qu'il n'y a pas de règle dès lors que le hors-norme devient le point fictif à partir duquel contempler toute chose. Alors ce qui fait corps, musculature, cohérence à l'intérieur du spectacle, c'est moins chaque élément pris séparément – chorégraphie, jonglage, acrobaties, etc. – que la façon dont chacun parvient, pêle-mêle, à devenir signe d'un monde-fiction, à participer à l'élaboration de ce cosmos (qui vaut plus que la somme de ses parties) : la souplesse ou l'agilité n'est plus performance d'un corps rompu à l'exercice d'une discipline remarquable mais matière plus ou moins rigide, élastique, étonnante, monstrueuse, et comportement emprunté à un monde régi par d'autres règles.³²

30 MARTINEZ Ariane, « La dramaturgie du cirque contemporain français : quelques pistes théâtrales » [en ligne], <<http://dramaturgieducirque.blog4ever.com/article-de-ariane-martinez-la-dramaturgie-du-cirque-contemporain-francaisqueles-pistes-theatrales>> (Page consultée le 20/01/2014)

31 Ibid.

32 MÉTAIS-CHASTANIER Barbara, « Écriture(s) du cirque : une dramaturgie ? » [En ligne], 08/05/2014, <<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2308>> (Page consultée le 20/06/2014)

On ne peut reprocher au spectacle l'éclatement constitutif du « monde-fiction » qu'il met lui-même en branle. La fonction référentielle est ainsi absolument déformée puisqu'il ne s'agit plus de rendre compte du monde tel qu'il existe mais d'en créer un nouveau avec des matériaux propres au langage circassien. De même dans ces nouveaux mondes la notion de « personnage » est à revoir.

2.2.2. Le personnage et le circassien

Dans le cirque contemporain, il ne s'agit pas d'un personnage qui assume une place donnée dans l'avancée de la fiction mais plutôt d'une figure qui interagit forcément avec la performance qu'exécute le circassien. Johann Le Guillerm incarne cette rencontre de l'étrangeté inhérente aux univers qu'il construit et de cette figure de dompteur d'objets improbables. Le « rôle » qu'il endosse à chacune de ses créations s'inspire profondément de sa personnalité et de ce qu'il cherche à dire sur le monde tout en faisant écho à des figures lointaines de saltimbanque dans leur dimension extraordinaire, hors du cadre de la société dominante.

En outre, dans le cirque contemporain, la notion de collectif occupe souvent une part importante du propos tenu ce qui empêche que se démarquent véritablement des entités indépendantes, exception faite des spectacles en solo bien entendu. L'écriture se faisant souvent sur un mode collectif, elle fait la part belle à cet esprit collectif jusque dans l'élaboration des interactions entre les personnages. Ariane Martinez y voit une résurgence de la notion de « chœur » qui existait dans le cirque traditionnel.

Selon Henry Thétard (1947), historien du cirque, le chœur était incarné dans le cirque traditionnel par la « barrière » : les artistes, lorsqu'ils n'effectuaient pas leurs numéros, se postaient à l'entrée du cirque, pour donner des coups de main, ranger et monter le matériel, prêts à réagir en cas de problème. En outre, les circassiens constituant la barrière faisaient aussi figure de spectateurs internes, connaisseurs du danger, qui alertent le public en cas de péril, exacerbant ainsi ses émotions. Le cirque contemporain reprend en quelque sorte cette fonction ancienne en la transformant : l'artiste polyvalent, parfois machiniste, parfois musicien, parfois spectateur, est souvent en piste, et ne cesse que rarement de participer au spectacle, même lorsqu'il n'est pas au centre des regards.³³

On voit encore comment chacune des fonctions essentielles à la technique circassienne – le fait d'assurer les autres circassiens, de changer un élément de décor, d'apporter un nouvel agrès... – devient partie prenante de l'écriture en intégrant chacun à l'élaboration de cet univers bigarré qui interdit le plus souvent la starification. Les

33 MARTINEZ Ariane, « La dramaturgie du cirque contemporain français : quelques pistes théâtrales » [en ligne], <<http://dramaturgieducirque.blog4ever.com/article-de-ariane-martinez-la-dramaturgie-du-cirque-contemporain-francaisqueles-pistes-theatrales>> (Page consultée le 20/01/2014)

artistes de cirque, d'ailleurs, ne sont pas connus du grand public. Seuls les noms de compagnie sont connus et encore. Cela est notamment dû au fait que les interprètes ne se coulent pas dans des personnages bien identifiables mais qu'au contraire ils restent finalement assez proches de ce qu'ils sont sur la scène : un acrobate, un voltigeur, un jongleur, un spécialiste du mât chinois...

Dans le cirque contemporain, la narration n'inféode donc pas le reste des composantes de l'écriture. Le corps, dans ses déplacements, ne trace pas une fable dont la lecture faciliterait la compréhension globale du spectateur. Le plus souvent, l'univers construit est bien fictif mais rarement assimilable à une fable en bonne et due forme. La fonction référentielle du langage est donc souvent mise en défaut au profit de sa fonction poétique.

2.2.3. Une écriture poétique

Ce qui construit donc le spectacle comme un ensemble solidaire, c'est bien souvent la force d'un univers, que l'on peut qualifier de « monde-fictif » puisque s'y dessinent des micro-fictions fantaisistes non reliées par un fil narratif préétabli. Mais ce qui donne sa force à ces mondes fictifs c'est bel et bien la poésie que génère cet ensemble. Et l'on peut entendre le terme « poésie » dans le sens élaboré par Roman Jakobson. La fonction poétique du langage se concentre sur le code, met en relief sa matérialité et sa beauté propre en dehors de toute référence au message transmis. Transposée aux arts du cirque, cette définition s'avère bien sûr tout à fait opérante puisqu'il s'agit de toute façon d'un art avant d'être un langage et à ce titre, il va de soi que son identité poétique demeure prédominante. Les gestes et les interactions des corps entre eux ou avec de quelconques agrès ont une finalité poétique avant toute chose. Ce langage corporel se donne à apprécier pour soi de façon irréductible, ce qu'exprime Tsirihaka de la compagnie Mosjoukine dans les propos suivants :

Au-delà de la technique, il s'agit de trouver quels sont la profondeur et le sens en soi d'un salto sans lui faire dire des choses qui ne le concernent pas, comme un extrait d'une pièce de Shakespeare par exemple. Le cirque parle de lui-même : il faut juste lui faire dire ce qu'il est.³⁴

Cependant l'on parle volontiers de « poésie » pour commenter les spectacles de cirque dans un tout autre sens, faute d'un terme plus adapté, pour qualifier le parti pris

34 BOISSEAU Rosita, « Reprise : le collectif Ivan Mosjoukine à Paris » [en ligne], 27/09/2012, <http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/09/27/cirque-toujours_1766963_3246.html> (Page consultée le 11/06/2014)

graphique ou esthétique qui se dégage d'un spectacle via la musique, les costumes, la lumière, etc. On a alors recours à des termes empruntés à la peinture : « tableau », « fresque »... Dans ce cas, l'on fait souvent référence à un cirque qui recrée des mondes sensibles renvoyant à un imaginaire commun, parfois dirigé vers l'enfance.

Ainsi les acrobates de la compagnie XY, dans *Le Grand C*, paraissent obéir à une logique de la gratuité du geste (en cela profondément poétique au sens de Jakobson) mais, lorsque le tableau est achevé, il n'est pas sans évoquer une certaine réalité fantasmée. Seize acrobates sont en piste qui opèrent des portés évoquant des constructions gommant les frontières entre les différents corps. Les corps agglomérés peuvent renvoyer à un totem, devant lequel se réunissent les autres corps, des tours, des remparts, des boîtes à musique, etc. Le corps se fait donc matière dans ces tableaux vivants dont on observe l'élaboration minutieuse. C'est ce travail et son accomplissement en tableaux divers que l'on qualifie de « poétique » puisqu'il met l'accent sur la beauté des gestes et sur leur accomplissement mais l'on pourra également remarquer que cette poésie n'est pas sans être associée à ces mondes-fictions dont on parlait plus haut. Le processus de métaphorisation des corps et de leurs interactions confère au langage circassien cette double nature. Serti de toutes les composantes de la scène, le geste circassien se donne à voir le plus souvent comme un élément de comparaison dans un système allégorique qui devient le fondement de la plupart des spectacles de cirque contemporain. Là où s'envole un corps, se devine une libération. Là où se déploie lentement le corps d'un contorsionniste, une naissance...

C'est aussi cette manière d'activer ce travail allégorique qui contribue à donner une cohérence à une certaine écriture circassienne partagée entre des fonctions poétique et référentielle. Mais en dépit de cet imaginaire dont s'auréolent les arts du cirque, la technique reste au cœur de l'écriture. Elle en est la condition première.

2.4. Une écriture fondée sur l'agrès

Le terme « agrès » est emprunté directement au vocabulaire de la gymnastique. Dans le cirque il englobe tous les objets avec lesquels les corps des circassiens interagissent : corde, trampoline, mât chinois, trapèze volant, roue Cyr... Mais certains entendent le vocable dans une acception élargie. Jean-Pierre Marcos, directeur du Cirque Jules Verne d'Amiens propose ainsi la définition suivante :

On peut considérer que tout élément extérieur au corps d'un artiste de cirque, qui a vocation à lui permettre de faire une figure ou un numéro, constitue ce qu'on appelle un agrès ; une ligne de lumière peut être considérée comme un agrès, dans la mesure où un doigt, une main, un corps tente de prendre appui sur cette ligne de lumière pour produire un effet physique.³⁵

D'autres vont encore plus loin en considérant que le sol est l'agrès de l'acrobate ou du contorsionniste ou que le corps lui-même peut être l'agrès d'un autre corps. Ainsi il paraît évident que toute écriture circassienne procède d'un travail avec l'agrès. Il s'agit donc invariablement de ce que l'on pourrait nommer une dramaturgie de l'agrès. Les circassiens sont forcément limités dans leur écriture à l'appréhension de leur technique. Bien sûr ils pourront infléchir cette première ligne technique par le truchement de multiples facteurs tels que la lumière, la scénographie, le jeu, etc. Cependant, ce sera toujours par rapport à ce matériau premier qu'est la technique de cirque englobant forcément le rapport à l'agrès, dans son acception la plus large, ou à l'objet que s'écrira le spectacle fondé sur un enchaînement de mouvements.

Cela est d'autant plus vrai qu'apparaissent dans le paysage du cirque contemporain de nouveaux agrès imposant une phase d'expérimentation qui gagne forcément l'écriture. Maxime Bourdon, qui a fondé la Compagnie Les Philébulistes, travaille ainsi avec de nouveaux agrès dont il doit appréhender les possibilités.

Dans l'ancien spectacle *Arcane*, l'objet était fondateur de l'univers artistique. Tout était parti de lui. C'était un objet qui était mobile sur lequel on n'exerçait pas un énorme contrôle. Donc c'était beaucoup un travail d'écoute, d'équilibre... Les contingences ont très vite dessiné le fil artistique.³⁶

On voit bien ici que l'agrès n'est plus un simple outil au même titre que le reste des constituants du spectacle, il en est le régisseur. En d'autres termes, dans ces cas de figure, l'agrès manipule davantage le circassien que le circassien ne manipule l'agrès.

Johann Le Guillerm ne dit pas autre chose lorsqu'il évoque ainsi son travail avec les objets.

L'objet ou la matière utilisés sont la source même du spectacle, ils sont à l'origine du processus, puisque mon objet matérialise mon idée. Et dans la réalisation de ce qui deviendra mon agrès, l'idée de départ peut s'infléchir, voire être contrariée par la réalité de ce que l'objet peut faire ou pas. L'objet contraint le numéro et a le pouvoir d'en changer la nature même.³⁷

35 BORDENAVE Julie, « AGRÈS : JOUET, INSTRUMENT, EXTENSION DE SOI ? » [en ligne], 01/07/2011, <<http://www.territoiresdecirque.com/site.php?rub=3&id=218005>> (Page consultée le 28/01/2014)

36 BOURDON Maxime, propos recueillis par moi-même pour *La Dépêche du Midi*, « CIRCa annonce sa prochaine saison en voltige », 02/06/2014

37 LE GUILLERM Johann, « Mécaniques, systèmes, objets, matières », Entretien réalisé par Anne

Cette forme d'écriture par l'agrès est donc déterminée par les possibilités de ce dernier. On peut également remarquer que le passage par l'appréhension d'un agrès ou d'un objet nouveau peut entamer la virtuosité technique inhérente au langage circassien. On peut prendre pour exemple le spectacle *Le Vol du Rempart* de la Compagnie Mauvais coton qui s'appuie essentiellement sur un nouvel agrès : le mât culbuto, consistant en un mât fiché dans un socle en forme de demi-sphère. Le volume du socle génère des mouvements de bascule à chaque fois que les circassiens se saisissent du mât. Mais cet agrès interdit la précision et entraîne une marge d'aléatoire qui se transmet à l'écriture du spectacle dont l'appréhension devient flottante. De même toute la scénographie se voit orientée vers l'assimilation de cet agrès.

En effet, l'agrès tend à intégrer de plus en plus la scénographie des spectacles circassiens comme le reconnaît Mathurin Bolze qui évoque ici son spectacle *Du Goudron et des Plumes*.

C'est autour du décor que s'articule la dramaturgie du spectacle. C'est un véhicule. Et dans ce mouvement se trouve la dynamique de nos relations. C'est une dramaturgie à l'épreuve des faits, une histoire à écrire ensemble, à travers l'expérience de ce lieu et de ses potentialités.³⁸

L'on pourra bien sûr regretter que certains spectacles orientent exclusivement leur propos vers la maîtrise d'un nouvel agrès jusqu'à sembler répondre à une sorte de démonstration de maîtrise d'ingénierie. Les compagnies qui travaillent particulièrement sur ces nouveaux agrès s'en défendent et plaident plutôt pour un renouveau des langages. C'est le cas de Maxime Bourdon qui évoque ici la création de son deuxième agrès, une structure gigantesque permettant aux deux porteurs de voltige aérienne qui se font face de tourner sur eux-mêmes.

Quand j'ai créé la compagnie en 2007, il y avait l'envie de donner aux aériens une teneur artistique beaucoup plus puissante. Ça sous-entendait qu'il fallait toucher aux agrès et au concept artistique qui gravite autour de l'aérien en général. Sur cette nouvelle structure, le fait que le porteur tourne à 360° entraîne une voltige spécifique qui va emprunter à différentes disciplines aériennes et qui va permettre de créer de nouvelles figures.³⁹

L'idée préalable n'est donc pas de créer de nouvelles contraintes mais bel et bien d'ouvrir l'éventail des possibilités. Cependant, le cirque reste une écriture déterminée par

Quentin [en ligne], 01/07/2011, <<http://www.territoiresdecirque.fr/site.php?rub=3&id=218612>> (Page consultée le 10/04/2014)

38 BOLZE Mathurin, « Note d'intention – Propos », Dossier de présentation du spectacle *Du Goudron et Des Plumes*, 2010

39 BOURDON Maxime, propos recueillis par moi-même pour *La Dépêche du Midi*, « CIRCa annonce sa prochaine saison en voltige », 02/06/2014

les contraintes. Et l'on pourrait élargir le propos aux scènes pratiquées par le cirque et en premier lieu à la piste.

Pour moi, le cirque ça risque le circulaire, ça reste toujours une mise en danger. Vous rentrez sur piste, il n'y a plus moyen de sortir. On vous voit de dos, de $\frac{3}{4}$, de face, de profil. Et on accepte cette convention. Alors qu'au théâtre, vous rentrez sur le plateau, et on vous dit : « surtout ne jouez pas de dos... ». Le théâtre c'est le lieu de la convention, on va vous raconter des sonnettes, on ne joue que sur un axe. Le cirque est un acte de vérité.⁴⁰

Les propos de Julien Candy sont assez exemplaires de ce retour au chapiteau et à la piste circulaire opéré par de nombreuses jeunes compagnies qui souhaitent revenir à ce qu'ils estiment être la nature profonde du cirque. La piste implique alors une écriture particulière puisqu'il s'agit de n'entraîner aucune frustration chez le public. Ainsi, l'écriture en circulaire est souvent marquée par la répétition de manière à démultiplier les angles de vue. De même, la scène en frontal et la rue, où peut également se jouer le cirque, possèdent leurs propres contraintes qui elles aussi conditionneront l'écriture.

Maxime Bourdon résume ainsi les contraintes de jeu auxquelles il a été confronté pour écrire son nouveau spectacle, *Hallali ou La 5^e de Beethov'*, dédié à la rue.

Parmi les contraintes, il y avait la distance avec le public. Ça induit un certain type de jeu et de dramaturgie, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de place pour le jeu psychologique. Donc la dramaturgie est davantage liée à une gestion des personnes dans la structure.⁴¹

L'écriture circassienne est donc forcément une écriture de la contrainte, imposée par l'agrès, l'objet, le lieu, les limites mêmes du corps... C'est en composant à partir de ces contraintes, plus ou moins prégnantes, que se libèrent les possibilités d'écriture. Cependant, une contrainte transcende toutes ces contingences attachées aux spécialités de chacun et aux agrès et objets qui gravitent autour de ces disciplines. Il s'agit de l'existence irréductible du numéro.

2.5. La persistance d'une écriture du numéro et de la virtuosité

Le numéro, c'est l'unité de base du spectacle de cirque, sa forme originelle de présentation en une série d'éléments autonomes juxtaposés, un enchâssement de segments propres qui, s'il relance l'attention et l'écoute par des effets d'interruption, peut aussi donner au spectateur le sentiment d'assister à un catalogue de toutes les prouesses possibles. Si la construction en numéro a fait les frais des déplacements introduits par le nouveau cirque,

40 Propos recueillis par moi-même pour *La Dépêche du Midi*, « Le cirque est un acte de vérité », 03/05/2014

41 Propos recueillis par moi-même pour *La Dépêche du Midi*, « CIRC'a annonce sa prochaine saison en voltige », 02/06/2014

elle subsiste néanmoins dans la persistance de creux ou de parenthèses qui sont comme autant de temps faibles ou inoccupés après des saillances remarquables ou virtuoses, pages blanches qui ponctuent les spectacles et rappellent de l'intérieur les intermittences de la composition. [...] Il ne s'agit nullement de faire ici l'apologie du continu en renvoyant la discontinuité au hors-champ de la dramaturgie (Brecht, lui-même, a suffisamment travaillé sur le terrain de la discontinuité et du montage pour nous éviter ce genre d'approximations rapides), mais de la pointer comme défaillance dès lors qu'elle n'est pas assumée ou pensée comme telle. Ce n'est pas la discontinuité en soi qui témoigne d'une carence dramaturgique mais la façon dont elle ne parvient pas à faire sens et s'impose comme étant le produit d'un morcellement plus subi que voulu.⁴²

Barbara Métais-Chastanier décrit ici parfaitement ce qu'elle nomme une « dramaturgie du numéro ». Il est intéressant de noter que ces deux termes « dramaturgie » et « numéro » ne s'excluent pas. Il existe en effet des écritures qui prennent le parti d'agencer la création sur cette unité du numéro, assumée comme telle. Matej et Petr Forman, dans leur spectacle *Obludarium*, s'inscrivent ainsi dans la logique du cabaret forain, morcelé par essence. Cependant, la succession des numéros, loin d'aboutir à un effet liste, fouille les frontières de la norme via cet écho récurrent aux monstres de foire exhibés jadis.

Par ailleurs, ce morcellement constitutif de l'écriture s'accompagne bien souvent d'une écriture de l'exploit qui s'organise sur une logique du crescendo, laquelle était bien sûr le socle du cirque traditionnel. Barbara Métais-Chastanier décrit ainsi cette « dramaturgie de la virtuosité ».

Cette dramaturgie de la prouesse, relativement malmenée par les artistes du nouveau cirque et du cirque contemporain (parce qu'effacée ou interrogée), repose sur la capitalisation du suspense et de l'attention : l'interprète mesure la valeur de la prise de risque et de l'exposition à l'accident du point de vue des effets qu'il entend produire. Cette dramaturgie est entièrement adossée à la projection des réactions du spectateur, construite sur un crescendo où se côtoient la possibilité de la chute, la présence de la mort, la fragilité et les qualités proprement surhumaines de l'interprète. La prouesse n'est pas seulement un élément d'identification du genre, le signe attendu d'une discipline, elle est aussi ce à travers quoi s'agence un spectacle ou un numéro, une force de composition, en bref une dramaturgie, minimale, mais une dramaturgie tout de même, puisqu'elle rythme une attente et instaure un battement entre des temps de saillance.⁴³

Un spectacle comme *Le Vide*, proposé par Fragan Gehlker et Alexis Auffray, répond à cette logique d'écriture minimale. Fragan Gehlker revendique une forme d'épure dans le spectacle, une manière de renvoyer frontalement le spectateur au risque encouru et à la dimension absurde qui se rattache à l'activité circassienne. Les cordes qui permettent son ascension se détachent en effet les unes à la suite des autres le

42 MÉTAIS-CHASTANIER Barbara, «Écriture(s) du cirque : une dramaturgie ?» [En ligne], 08/05/2014, <<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2308>> (Page consultée le 20/06/2014)

43 Ibid.

confrontant sans cesse au risque de la chute. Une façon de pointer du doigt la caducité du geste circassien tout en s'adonnant à l'ostentation de l'exploit propre au cirque traditionnel.

De manière générale, la quête de virtuosité n'a jamais déserté le nouveau cirque et à sa suite le cirque contemporain. Le plus souvent, on repère un retardement dans le déploiement de la virtuosité, un temps plus étendu pour installer une atmosphère que l'on revendique comme faisant partie intégrante du spectacle, à juste titre. Cependant, les spectacles de cirque jouant sur l'humour ont encore bien souvent recours à une vieille astuce circassienne consistant à rater une première fois une figure pour mieux en faire mesurer la difficulté à un public ébahi. Dans le cirque traditionnel, le clown avait d'abord cette charge dans les spectacles de cirque équestre. Il échouait lamentablement dans la réalisation de son numéro quand l'écuyer passait sa figure avec la plus grande aisance. Ce procédé éculé demeure particulièrement vivace dans le cirque contemporain qui réclame encore l'admiration d'un public invité tacitement à applaudir les interprètes à la fin voire au milieu d'un numéro, ce qui signale bien un découpage de l'écriture.

Malgré tout, l'achèvement de l'exploit n'est pas le seul élément à être porté à l'attention du public dans le cirque contemporain. La mise en œuvre de l'exploit est largement exploitée dans la mise en place d'une dramaturgie, ce qui témoigne d'une attention particulière portée aux gestes et aux déplacements dans leur ensemble, pas seulement ceux dont la finalité est ostensiblement rattachée à l'exécution d'une prouesse. En cela, on reconnaît l'apport des autres arts vivants au nouveau cirque qui est naît sur l'éclatement de ses frontières.

2.6. Une écriture transgénérique

Les écoles de cirque qui forment les professionnels construisent leur cursus sur un enseignement largement pluridisciplinaire. Les cours de danse et de théâtre, notamment, côtoient les cours de pure pratique circassienne. Il n'est pas rare en outre d'observer dans le parcours des artistes circassiens des détours par des cursus dédiés aux genres les plus variés. Le cirque contemporain est en effet par essence « impur » d'où la difficulté rencontrée dès qu'il s'agit d'en circonscrire les limites, d'en extraire les caractéristiques fondamentales. Sans chercher à établir une liste exhaustive des emprunts à tel ou tel genre, ce qui serait proprement impossible, je me bornerai à donner quelques exemples de la manière dont l'écriture de certains spectacles s'abreuve à la source d'autres genres,

donnant ainsi à la pratique circassienne un relief différent.

Un exemple intéressant d'emprunt est le cas particulier de la compagnie BurenCirque qui, comme son nom l'indique, travaille avec l'artiste plasticien Daniel Buren. L'alliance du cirque et des arts plastiques débouche ici sur une écriture de l'ordre de l'installation plastique vivante. Le corps du circassien fait écho de manière plastique à l'œuvre au sein de laquelle il évolue. La pratique circassienne s'inscrit dans les installations de Daniel Buren. Elle est donc profondément habitée par son environnement immédiat. Elle s'écrit en fonction de cet environnement comme si les œuvres de l'artiste plasticien devenaient un agrès supplémentaire avec lequel composer.

2.6.1. La parole dans le cirque

Originellement le cirque est un langage du corps qui entretient avec la parole des rapports d'abord entravés par la loi d'interdiction qui le frappe. « Depuis 1660 en Angleterre et 1701 en France, le droit à la parole est sévèrement réglementé et seuls quelques théâtres privilégiés ont accès aux dialogues et détiennent parfois jusqu'à l'exclusivité du monologue. »⁴⁴

Le théâtre et le cirque connaissent alors une rivalité économique qui a motivé cette réglementation. Cependant, cette interdiction est aussi à l'origine du développement d'une écriture particulière qui cherche à contourner son absence de parole par un langage singulier. La pantomime, les figures des écuyers, les mimiques des clowns ont dû construire un langage qui discriminait alors nettement le cirque du théâtre.

Encore aujourd'hui, la prise de parole ne va pas de soi dans un spectacle de cirque. Il s'agit de la penser à l'aune de l'intégralité d'une création où le geste est roi. Gérard Fasoli évoque ainsi son expérience dans le spectacle *Human*. Il est crédité en tant que « scénographe et conseiller cirque » au générique.

Dans *Human*, Antoine Raimondi fait un grand monologue sur son statut d'assisté social, juché sur une tournette. Non seulement son équilibre est instable, mais on lui a aussi donné des actions à effectuer pour obtenir des impulsions justes sur le texte. Si on l'avait mis au milieu du plateau en position de récitant, n'ayant pas la technique de comédien, il n'aurait pas forcément trouvé l'état de corps juste... Quand un circassien débarque avec nous sans expérience préalable de jeu, il faut trouver cette véricité sur l'état de corps. Ça vient sur des appuis, des impulsions, des contractions musculaires.⁴⁵

44 JACOB Pascal, *Le Cirque, Du théâtre équestre aux arts de la piste*, Paris, Larousse, 2002, p. 25

45 Propos recueillis par BORDENAVE Julie, « DES CIRCASSIENS AU SERVICE D'UN PROPOS » [en ligne], 06/03/2008, <<http://www.territoiresdecirque.com/site.php?rub=3&id=203997>> (Page consultée le 09/07/2014)

Autrement dit la grammaire corporelle doit rester première. Idéalement, la parole en prend les plis pour mieux faire sourdre l'interprétation du texte par le corps extraordinaire du circassien. On observe en effet certaines tentatives de jeu malheureuses où la parole ne surgit que dans des moments où les circassiens ne pratiquent pas leur discipline, ce qui s'apparente trop souvent à des temps morts. En outre, l'écriture semble stratifiée, comme incapable d'amalgamer ces différentes couches.

Cependant, les interpénétrations entre théâtre et cirque sont désormais légion et délivrent parfois des spectacles extrêmement aboutis du point de vue de l'écriture. Mais ces créations sont à tel point marquées par l'hybridité qu'il est parfois difficile de les rattacher au cirque plus qu'à une autre étiquette générique.

2.6.2. Danse et cirque

De manière générale, contrairement à une idée reçue, l'emprunt le plus courant n'est sans doute pas celui fait au théâtre mais plutôt celui fait à la danse, genre cerné par des problématiques communes. En effet, avant l'arrivée du nouveau cirque, la nouvelle danse a marqué une scission comparable avec la danse classique tant elle a voulu s'affranchir elle aussi de la prouesse et de la virtuosité technique. En outre, à l'instar du geste circassien, le geste dansé n'est pas mimétique, il ne relève pas de l'imitation du monde représenté même si l'on a vu les gestes du quotidien investir de plus en plus la danse contemporaine. Le rapport à la musique est également fondamental dans les deux genres. Vécue parfois comme une béquille inutile, exagérant artificiellement les effets, la musique est parfois utilisée à contre-emploi ou d'autres fois tout à fait évincée chez les plus intransigeants qui donnent à entendre les souffles et les contacts avec le sol. D'autres poussent à l'extrême la présence de la musique en invitant sur le plateau des musiciens à jouer, tissant alors avec eux une écriture hybride accolée à la partition musicale.

Dans la liste non exhaustive des points communs entre danse et cirque, il y a encore cette même aspiration à la représentation des corps dans leurs différences, jouant ainsi sur les silhouettes jusque dans le propos qui soutient le spectacle.

Enfin, la danse hip-hop offre de nombreuses passerelles avec le cirque contemporain. Les artistes passent volontiers de l'un à l'autre. Dans les deux cas, le rapport à l'exploit est interrogé et la légitimité gagnée est encore récente.

Le langage chorégraphique est ainsi largement identifiable dans les spectacles et contribue à faire du moindre geste un composant du spectacle dans son entier, évitant par là même l'effet catalogue qui s'attache à la présence des numéros. C'est particulièrement vrai dans ce que l'on appelle la danse acrobatique, comme celle que peuvent pratiquer Matias Pilet et Alexandre Fournier, dirigés tous deux par le chorégraphe Radhouane El Meddeb dans *Nos limites*. Ici les portés acrobatiques au sol sont entravés puisque les deux acrobates reproduisent en partie le travail entamé avec leur ancien professeur Fabrice Champion, ancien voltigeur des Arts Sauts devenu tétraplégique suite à un accident. En dépit de son handicap, l'homme souhaitait revenir à l'acrobatie avec Matias Pilet et Alexandre Fournier ce qui a engendré une écriture inédite de la contrainte fondée sur les échanges du trio. Après le décès de Fabrice Champion, ses deux élèves ont décidé de poursuivre l'aventure d'où la transcription de ce travail dans le spectacle installant par là même un rapport à l'exploit différé vers les limites qu'impose le handicap. Au-delà de l'écriture chorégraphique à l'œuvre, on repère une nouvelle fonction du langage en creux : la fonction conative, celle qui tente d'agir sur le destinataire. Il est bien évident que toute création se propose d'agir d'une façon ou d'une autre sur le public, au moins par le biais de l'émotion artistique, mais ici cette finalité devient davantage patente puisqu'il s'agit d'une écriture de l'hommage qui charrie avec elle une réflexion sur le souvenir, le dépassement du handicap, les limites du corps...

2.6.3. Les grands penseurs et le cirque

Cette fonction conative est encore plus largement assumée chez la compagnie CircaTsuica qui revendique, dans l'écriture de sa nouvelle création *Maintenant ou Jamais*, la lecture des travaux de Noam Chomsky et d'Edward Herman (*La fabrication du consentement*), de Normand Baillargeon (*Petit cours d'autodéfense intellectuelle*), d'Edward Bernays (*Propaganda*) et de Franck Lepage (*Les conférences gesticulées*).

Ces différentes œuvres tentent d'expliquer comment l'on peut créer et utiliser de la propagande grand public via la publicité et les médias, ou comment l'on peut s'en protéger... Notre souhait est d'amener le public à nous suivre et à nous soutenir. Mais jusqu'où ? Jusqu'à un point où ils seront obligés de se poser des questions, de douter de l'endroit où nous les aurons emmenés, embrigadés malgré eux. Et c'est là que la musique rejoint la propagande : une même scène ne prendra pas le même sens si elle est accompagnée de musique dynamique, dramatique ou enjouée. Donner au spectateur l'impression d'influencer le cours de la pièce... alors que ce sont les artistes qui manipulent l'audience.⁴⁶

46 Dossier de présentation du spectacle *Maintenant ou Jamais*, de la compagnie Circa Tsuica, 2014

Le discours est clair, il s'agit de faire du cirque un activateur des consciences en entrelaçant son écriture avec celle d'éminents penseurs.

Johann Le Guillerm en appelle quant à lui à Gilles Deleuze et à Félix Guattari, pour construire sa théorie du rhizome, « modèle dans lequel l'organisation des éléments ne suit pas une ligne de subordination hiérarchique, mais où tout élément peut affecter ou influencer tout autre, peu importe sa position, puisqu'un rhizome n'a pas de centre. Tout le processus du projet *Attraction* que mène Johann Le Guillerm est organisé en rhizome, une pensée sans début, ni fin, sans hiérarchie, sans tronc de connaissances partagées, contre les notions du savoir (ou « déterritorialisation »)... »⁴⁷

C'est ainsi que l'artiste se propose de faire découvrir au spectateur de nouveaux mondes, une autre façon de vouloir « dessiller » les consciences via l'écriture circassienne.

On peut citer un dernier exemple en la personne de Fragan Gehlker qui, avec *Le Vide*, revendique l'influence du *Mythe de Sisyphe* d'Albert Camus. L'absurdité décrite par Albert Camus y est ainsi vue comme l'allégorie non plus de l'humanité dans son ensemble mais plutôt comme celle particulière du circassien engagé dans une vie vouée à la répétition des mêmes gestes. L'écriture du spectacle, en passant par l'écriture de l'écrivain philosophe, revient donc sur elle-même. Car comme toute écriture artistique, le cirque contemporain est en proie à une écriture réflexive d'autant plus que ce jeune genre peine lui-même à se définir.

2.7. Un métalangage

L'écriture circassienne se penche souvent sur elle-même, regarde d'où elle vient, moque ses travers. En effet la propension du cirque à l'auto-référentialité passe bien souvent par une écriture de la parodie et de la dérision. Dans le cirque contemporain, on trouve ainsi régulièrement des traces de parodie qui s'exercent à l'endroit du cirque traditionnel. On ridiculise ainsi les costumes, le décorum et bien entendu le domptage, autrement dit tout ce qui fait l'apanage du cirque traditionnel, pour mieux s'en dissocier sans doute. Mais on interroge également les caractéristiques qui transcendent la scission entre cirques traditionnel et contemporain comme la notion d'effort ou la persistance du numéro. Ainsi la compagnie Ivan Mosjoukine utilise-t-elle le terme « numéro », tant décrié dans le cirque contemporain, au sens propre puisque son spectacle *De nos jours*

47 QUENTIN Anne, « Un ordre dans le chaos », *Stradda* n°24, 04/2012, p. 18

[Notes on the circus] consiste en l'enchaînement de saynètes numérotées. Au sein de ces saynètes, de multiples thématiques sont abordées dont des références explicites au cirque dans ce qu'il a de plus trivial à savoir l'effort qu'il coûte à ceux qui le pratiquent.

Et c'est quand la parole devient métadiscours qu'elle fait mouche : une note sur « le fait de tenir en équilibre » verbalise l'état physique de l'acrobate sur les mains ; le malaise de la cordeliste en équilibre précaire sur son agrès fait écho à la diffusion sonore du discours de Jean Cocteau à l'Académie française en 1955 : « Vous comprenez ma crainte d'avoir à me maintenir [...] dans une position inconmode, feignant l'aisance, puisque [...] notre travail doit toujours effacer notre travail et n'afficher jamais la grimace dénonciatrice des efforts qu'il nous coûte. »⁴⁸

Julie Bordenave évoque ici cette écriture qui met tout à la fois en exergue l'effort et le ridicule qui s'attache à cet effort. On peut attribuer cette dramaturgie à un certain refus du spectaculaire qui passe par une exhibition des limites humaines du circassien dont on va donner à entendre la respiration ou dont on va montrer la transpiration.

Cette désacralisation de l'exploit s'accompagne également d'une réflexion plus ample sur le mode de vie embrassé par les compagnies. L'itinérance, la fragilité et la brièveté des carrières, la vie en collectif, la précarité deviennent des thèmes dont s'empare l'écriture. Cette vie à la marge qui nécessite de la part de ceux qui s'y adonnent ensemble une certaine cohésion est sans doute le premier élément d'inspiration qui transparait dans des spectacles qui célèbrent le collectif ou qui au contraire interrogent ses failles. L'écriture circassienne se nourrit alors de la fonction expressive du langage ou encore se pare d'une finalité autobiographique sans pour autant demeurer aut centrée. Car ce qui est suggéré, bien souvent, c'est que cette vie dédiée au cirque n'est que le reflet amplifié de nos propres vies comportant elles aussi leur lot d'efforts vains, d'élan vers l'envol, de frustrations impossibles à dépasser. « Quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. », semble dire l'artiste de cirque contemporain, faisant sien les mots de Victor Hugo.

Le balayage, certes partiel, des modes de dramaturgie existant dans le cirque contemporain semble légitimer l'utilisation du terme « écriture » dans un sens moins restreint que celui de simple ciment servant à agglomérer des fragments épars. En effet, on voit bien que les écritures circassiennes puisent dans leur environnement immédiat comme plus lointain une matière qui alimente des spectacles dépassant largement la

48 BORDENAVE Julie, « Le magique et le ridicule », *Stradda* n° 24, 04/2012, p. 20

seule finalité virtuose. Par ailleurs, ces créations tentent d'agir sur le spectateur, ce qui montre là encore qu'il s'agit d'un véritable mode d'expression qu'il faut distinguer du simple divertissement.

Toutefois, on notera qu'il paraît impossible d'isoler un mode d'écriture qui serait la condition nécessaire à l'élaboration d'un spectacle de cirque contemporain. Ces écritures sont plurielles. Celles que l'on a pu recenser s'excluent parfois, se complètent d'autres fois. Elles sont quelques fois transversales dans le sens où elles peuvent emprunter leur logique à d'autres genres ou sont au contraire propres aux arts du cirque. Dans tous les cas, j'ai fait le choix de laisser de côté ce qui relève des conditions concrètes de la mise en scène dans son acception générale (lumière, univers sonore, projection vidéo, costume, etc.) car ces éléments sont susceptibles d'intervenir dans tous spectacles vivants et, par conséquent, n'apporteraient pas de précisions supplémentaires quant aux singularités des écritures circassiennes.

Finalement, on a pu voir que ces diverses écritures s'appuyaient en partie sur les théories de Roman Jakobson et en cela se présentaient bien comme une forme de langage. Les fonctions performative (incluse dans la fonction conative) et phatique n'ont pourtant pas été évoquées. Cependant, le spectacle vivant comporte nécessairement une dimension performative puisqu'il implique une présence et un comportement adapté de la part du spectateur. L'écriture créative conditionne un mode de réaction. La réussite d'une figure déclenche des salves d'applaudissements par exemple. Enfin, on peut associer la fonction phatique au liant social que génère automatiquement le spectacle vivant. Et l'on attribue tout particulièrement au spectacle de cirque ce type de vertu. C'est pourquoi je me pencherai maintenant sur la réception de ces spectacles car s'il existe bel et bien des écritures du cirque contemporain, il en résulte inéluctablement une ou des lectures.

Chap. 2 : De l'écriture à la lecture du spectacle de cirque actuel

Cerner l'écriture circassienne – entreprise délicate on l'a vu –, c'est aussi en appréhender la lecture ce qui est autrement plus complexe puisque le public est bien sûr composé d'une multiplicité d'individus singuliers. À des écritures plurielles vont donc répondre des lectures plurielles suivant une logique exponentielle. Néanmoins, comme précédemment, je tenterai d'isoler quelques constantes dans la réception d'un spectacle de cirque actuel en ne cherchant pas à atteindre une exhaustivité illusoire.

On peut d'ores et déjà dire que la lecture d'un spectacle de cirque, comme pour tout art vivant, est un acte qui ne permet pas le va-et-vient comme cela est possible pour la lecture d'un roman par exemple. Cette lecture est donc soumise à l'oubli comme le spectacle est frappé du sceau de l'éphémère. Il s'agira donc d'aborder la question de la transmission de l'écriture circassienne, et partant de sa lecture sur le long terme. La notion de répertoire dans le cirque contemporain tend à se développer et fait l'objet de réflexions importantes.

1. Des écritures, des lectures

1.1. Le public de cirque contemporain

Sans chercher à établir un profil type du public de cirque contemporain, il est important de noter qu'il ne s'apparente pas à celui du cirque traditionnel, essentiellement familial et se rendant au spectacle dans une quête exclusive de divertissement.

Dans son renouvellement des écritures, le cirque a recomposé son public. Dans une étude datant de 2001 et se concentrant sur le public présent sur le site de la Villette à Paris, on peut lire :

Les données recueillies par le ministère de la Culture sur la fréquentation du cirque révèlent une augmentation récente de cette pratique. [...] Les deux tiers, voire pour certaines pièces les trois quarts de ces spectateurs ne viennent pas accompagnés d'enfants, mais avant tout entre amis (de 30 à 40 % d'entre eux) ou en couple (de 20 à 40 % selon les spectacles).⁴⁹

Il faut noter par ailleurs que la fréquentation des spectacles de cirque a nettement augmenté après 2001, année dédiée aux arts du cirque en France. Une synthèse sur le sujet réalisée par Territoires de cirque en 2008 confirme que les modes de sorties demeurent plus amicaux que familiaux.

Il semblerait que les mutations esthétiques et scénographiques du genre circassien aient également entraîné une mutation du public du cirque : de nettement familial, il est progressivement devenu une sortie entre amis. 32% des spectateurs du Cirque-Théâtre d'Elbeuf ainsi que 40 % de ceux du festival CIRCa à Auch viennent ainsi en couple ou entre amis (44 % des spectateurs du Cirque-Théâtre d'Elbeuf et 27,6 % de ceux du festival auscitain continuent cependant de venir en famille).⁵⁰

La même étude fait le constat d'un certain rajeunissement des publics. À cela s'ajoute une mixité sociale inégalée dans les autres catégories du spectacle vivant.

Certaines caractéristiques sociologiques se dégagent de l'analyse des publics des arts du cirque : on constate en effet d'une part que le public du cirque est plus hétérogène (en terme de catégories socioprofessionnelles et de générations) que celui de l'opéra, du cinéma et du théâtre, et d'autre part que, dans le public du cirque contemporain, la proportion de jeunes est plus importante que celle de la société française. À titre d'exemple : un tiers du public du Cirque-Théâtre d'Elbeuf a entre 16 et 35 ans ; 23,10% du public du Sirque à Nexon a entre 21 et 40 ans et 16,90% a moins de 20 ans, portant à 40% la proportion du public ayant moins de 40 ans ; concernant le festival Circa à Auch, 44,6% du public a entre 21 et 40 ans et 22,2% du public a moins de 21 ans ; 15% du public du festival Janvier dans

49 GUY Jean-Michel « À nouveaux cirques, nouveaux publics », *Avant-garde, cirque !*, Paris, Éditions Autrement, 2001, p. 25

50 « Regards sur les publics des arts du cirque au sein de Territoires de Cirque : Constats et interrogations » [en ligne], Novembre 2008, p. 7-8, <http://www.carre-magique.com/IMG/pdf/Territoires_de_Cirque_Regards_sur_les_publics_nov_2008.pdf> (Page consultée le 14/07/2014)

les étoiles à la Seyne-sur-Mer a entre 12 et 26 ans.⁵¹

Il semblerait que l'appétit de la tranche d'âge des 25 à 40 ans pour les arts du cirque se nourrisse essentiellement de l'innovation formelle que permet le genre. Ce public viendrait donc chercher un certain renouveau esthétique qu'il estimerait moins présent ailleurs. En outre, le déploiement remarquable des écoles de cirque sur l'ensemble du territoire français a entraîné la formation de spectateurs potentiels et initiés qui viennent enrichir les gradins des spectacles de cirque.

Cependant, si l'on peut reconnaître au public de cirque contemporain une certaine acuité dans la réception, une part non négligeable de spectateurs reste peu accoutumée au spectacle vivant et demeure plus volatile. En effet, la mixité sociale et générationnelle trouvée là offre un levier exceptionnel pour les idéaux de démocratisation culturelle dont on déplore la caducité ailleurs. On prête au cirque des vertus fédératrices. Lesquelles ont participé à la reconnaissance de cet art dans le processus de démocratie culturelle engagé dans les années 1980. Les arts du cirque sont maintenant soutenus par l'État, ce qui influe forcément sur leur écriture.

1.1.1. La lecture des tutelles

Le cirque contemporain se distingue aussi du cirque traditionnel par son économie. Quand le deuxième fonctionne sur un mode privé et autonome, le premier dépend d'un subventionnement public, qui s'accorde selon certains critères.

Longtemps, les arts de la piste ont été superbement ignorés du ministère de la Culture. De quel droit les Fratellini, les Zavatta, les Gruss et autres grandes familles de cirque, bateleurs de sciure et d'itinérance, auraient-ils disputé une part de légitimité officielle vis-à-vis des nobles thuriféraires de « l'art dramatique ». Pour que le cirque soit intronisé dans la famille élargie des arts respectables, il fallut qu'il fût nouveau. Et nouveau, de fait, il l'est.⁵²

Jean-Marc Adolphe évoque ici, non sans une certaine ironie, la lecture particulière que les tutelles font des spectacles de cirque dont l'écriture est forcément modifiée du fait même de ce miroir tendu par les institutions.

Au sujet du spectacle *Human (articulations)* de Christophe Huysman, Jean-Marc Adolphe imagine les critères qui ont pu entraîner l'accord des subventions.

51 Ibid.

52 ADOLPHE Jean-Marc, « POUR UN MINISTÈRE DES MUSES ? » [en ligne], <<http://www.territoiresdecirque.com/site.php?rub=4&id=203901&start=0>> (Page consultée le 12/06/2014)

Human (articulations) [...] pose une redoutable question : de quoi s'agit-il au juste ? Il paraît qu'au sein de la commission ministérielle chargée de retenir les projets subventionnables, ladite question fit amplement débat, opposant (pour être schématique) les tenants du « cirque-cirque » à ceux du « cirque avec ».⁵³

Car toute la difficulté est d'établir des critères objectifs pour accorder ou non l'argent public qui permettra à une compagnie de diffuser sa création. On voit bien que ce qui donnerait au cirque un supplément d'âme – ce que Jean-Marc Adolphe nomme de manière discrètement polémique le « cirque avec » – relève plutôt de l'indétermination. En effet ce n'est pas la technique qui est évaluée mais le sens dont elle est porteuse, comme si le cirque se heurtait toujours à cette double lecture technique et artistique. Mais qu'en est-il pour le public ? Reçoit-il le spectacle de cirque contemporain avec ce souci de distinguer le bon grain de l'ivraie ?

1.1.2. Un langage populaire ?

Même si l'on a vu plus haut que le public de cirque se diversifiait socialement, l'on continue à estimer que le spectacle de cirque nécessite un degré de lecture moindre en comparaison d'une pièce de théâtre. Le langage de cirque serait par essence fédérateur et populaire, même débarrassé de sa seule finalité virtuose, même porteur d'une esthétique et d'une profondeur nouvelles. Si certains créateurs s'offusquent de cela, d'autres l'assument pleinement et plaident même en faveur d'un cirque capable de toucher un public large, là où le théâtre serait réservé à un public d'initiés.

Ainsi Guy Alloucherie, très préoccupé de démocratisation culturelle, a trouvé dans le langage circassien les conditions de son retour à la scène.

Sa rencontre avec le domaine remonte à 1997, sur l'invitation au CNAC de Bernard Turin et Jean Vinet : « C'était un temps particulier, une époque où je me disais que mon histoire avec le théâtre était terminée. [...] Cette rencontre avec les circassiens m'a ouvert à la chorégraphie, la musique, la vidéo... un mélange de formes qui me correspond davantage », se souvient Guy Alloucherie. Par une forme plus populaire, plus démocratique, en faisant appel à des codes moins figés que ceux du théâtre, le cirque emporte l'adhésion d'un plus grand nombre : « le théâtre est un univers très particulier, très codé. D'une certaine façon, le cirque m'a libéré, comme si ce que j'avais à raconter, je ne pouvais pas le contenir dans une forme qu'était le théâtre, qui était trop loin de moi, de mon histoire... Il fallait que je trouve un art qui corresponde davantage à l'endroit d'où je viens, où je travaille, les quartiers populaires. »⁵⁴

Mais le metteur en scène se ravise et ajoute pour infléchir son propos.

53 Ibid.

54 BORDENAVE Julie, « Des metteurs en scène en quête d'une nouvelle grammaire corporelle » [en ligne], 06/03/2008, <<http://www.territoiresdecirque.com/site.php?rub=3&id=203996>> (Page consultée le 10/07/2014)

On touche un public plus large avec les formes circassiennes, même si le nouveau cirque est maintenant très présent dans les théâtres, c'est contradictoire... Ce serait une réflexion à avoir sur les publics en général, les théâtres restent des lieux beaucoup trop sacralisés.⁵⁵

En disant cela Guy Alloucherie ne se contredit pas. Il ne fait que souligner l'ambiguïté qui accompagne inéluctablement la réception d'un spectacle de cirque qui, par son mode d'expression physique, semble plus facile d'accès et davantage tourné vers le divertissement populaire. Plutôt que de le rattacher en cela au cirque traditionnel, on peut y voir une filiation plus ancienne encore à chercher du côté des arts forains comme l'avance Hélène Langlois, directrice du service d'action culturelle de Tremblay-en-France, organisateur du festival la Fête du chapiteau bleu.

Cousin des arts forains, le cirque a cette capacité à mettre en piste l'étrange, l'improbable, l'extraordinaire. Il emmène le public aux frontières du voyeurisme et sait provoquer une tension dans ses sentiments (tension alimentée par cet aller-retour constant entre divertissement et création). L'anormalité physique ou sociale y demeure l'objet de la curiosité, voire de la fascination. Un homme qui marche sur les mains, un jongleur à cinq balles, un cheval qui fait la révérence ont ceci de commun qu'ils défient les lois de la nature. En cela le cirque détient une unique capacité d'attraction des publics, il est un art populaire. [...] Il porte une forme d'universalité dans son langage, qui tient tant aux valeurs qu'il transmet qu'à son essence foraine, la capacité à attirer, à rassembler.⁵⁶

L'idée d'universalité du langage circassien est séduisante mais elle entretient la thèse d'une immédiateté dans la réception qui laisse supposer qu'un apprentissage n'est pas nécessaire pour apprécier un spectacle de cirque comme si tous les autres arts vivants demandaient une médiation quand celui-ci pouvait absolument s'en passer. On voit en quoi l'idée peut être dangereuse même si elle n'est pas complètement absurde. En attendant, cette pensée aboutit à l'idée d'un « tout public », tant dans l'abattement des frontières de classe que dans celles de l'âge, ce qui engendre des réceptions malheureuses de la part d'enfants confrontés à des spectacles qui ne leur sont manifestement pas destinés.

55 Ibid.

56 LANGLOIS Hélène, « LE CIRQUE, CE QUI RASSEMBLE » [en ligne], <<http://www.territoiresdecirque.com/site.php?rub=4&id=224318>> (Page consultée le 11/07/2014)

1.1.3. Un cirque jeune public

Même si le cirque reste fortement attaché, dans son appréhension par le grand public, à l'univers de l'enfance, ses créations estampillées « jeune public » ne sont pas légion. Au contraire, les mentions arborent le plus souvent des limites d'âge assez élevées comme pour bouter les enfants hors des chapiteaux et autres lieux à même d'accueillir les spectacles de cirque.

Il faut en effet noter une certaine défiance de la part des artistes de cirque – et l'on pourrait élargir le cercle à d'autres arts sans doute – vis-à-vis des propositions jeune public. Cela s'entend lorsqu'on les contraint indirectement à adapter leur création à un public jeune et captif comme cela est le cas à CIRCa pour Pirouette circaouette. Ce temps fort jeune public a en effet programmé cette année plusieurs spectacles qui ne revendiquaient pas une écriture spécifiquement destinée aux enfants. Ainsi Julien Candy évoque-t-il les adaptations qu'il porte à son spectacle « Le Cirque Misère » quand il le joue devant des enfants.

Je ne défends pas particulièrement le spectacle « jeune public ». [...] Pour moi, le spectacle doit faire feu de tout bois pour pouvoir contenter le plus grand nombre sans pour autant être démagogique. C'est pour ça que quand on fait un temps jeune public, pour moi, c'est le même spectacle si ce n'est que le niveau de jeu et le rythme sont plus emportés parce qu'on sait très bien que le public ne réagit pas pareil.⁵⁷

Dans le cas présent, on comprend que l'écriture préalable du spectacle doit se plier à un contexte subi plus que choisi. On ne peut donc pas parler d'écriture « jeune public » ici.

Mais l'écriture circassienne en direction du jeune public, d'une manière plus large, soulève un certain mépris. Du point de vue de ceux qui s'y adonnent, elle est frappée d'une double condamnation. Elle est d'abord condamnée en vertu du primat du texte dans nos sociétés, puis décriée au sein même de l'univers circassien tourné vers une démarche d'émancipation. En effet, le cirque traditionnel reste fortement relié à la jeunesse. Plus encore, les disciplines comme la marionnette et le clown transportent avec eux un parfum ludique et enfantin dans l'esprit du grand public. Ainsi certaines compagnies prennent le parti de proposer des spectacles versant volontiers dans le vulgaire ou le provoquant pour se soustraire à l'étiquette « jeune public » qui s'attache à leur discipline. Il en va de même pour de nombreux clowns. Aussi le cirque « jeune public » a-t-il le sentiment de tomber tout en bas de la hiérarchisation du spectacle

⁵⁷ Propos recueillis par moi-même pour *La Dépêche du Midi*, « Le cirque est un acte de vérité », 03/05/2014

vivant.

En outre, le positionnement face au texte est dans le cirque « jeune public » une question plus fondamentale encore que dans le cirque contemporain « tout public ». En effet le spectacle jeune public s'attache à répondre le plus souvent à des objectifs pédagogiques qui semblent difficilement atteignables, dans nos sociétés occidentales en tout cas, sans le recours au texte. Le théâtre contemporain « jeune public » connaît ainsi un essor évident là où les propositions artistiques non textuelles comme la danse ou le cirque peinent à être entendues, reconnues et par là même soutenues. Il y a fort à parier que ce défaut de reconnaissance influencera dans les décennies à venir jusqu'à l'écriture même de ces spectacles, qui vont eux aussi tenter de gagner leurs lettres de noblesse, en adaptant leur écriture à des finalités pédagogiques par exemple. Sans parler d'un assujettissement du propos artistique à une finalité pédagogique, il est évident que l'écriture d'un spectacle destiné au jeune public pose d'emblée, de façon plus prégnante, la question de la réception. Mais le jeune public échappe encore au formatage de ses aînés dont l'horizon d'attente est aisément imaginable par des artistes rompus à l'écriture de spectacle. Avec le jeune public, les réactions sont moins facilement prévisibles ce qui laisse un champ d'expérimentation plus vaste du point de vue de certains. L'année à venir va sans doute être riche de ce point de vue puisque la ministre de la culture Aurélie Filippetti a annoncé le lancement de la « Belle Saison pour l'enfance et la jeunesse » consacrée à la mise en lumière de la création jeune public. Les professionnels et spécialistes officiant dans ce créneau saisiront bien sûr cette occasion pour interroger les modes d'écriture et de lecture du cirque jeune public. Car ici plus qu'ailleurs se pose la question de savoir si l'écriture circassienne est capable de véhiculer certaines valeurs. Que saisissent les enfants de ces corps en mouvement ?

1.2. La lecture du corps

Les différentes écritures circassiennes que l'on a pu dénombrer dans le premier chapitre de cette partie aboutissent bien sûr à autant de lectures contrastées, qui se croisent et se complètent en fonction des spectateurs. Mais je ne m'attacherai pas ici à faire une liste complète de la manière dont ces écritures essaient dans l'esprit du public pour me concentrer sur ce qui demeure spécifique au langage circassien. Il y a une façon de voir l'épreuve des corps au cirque avec laquelle les « auteurs » composent. C'est cette part irréductible de la lecture que je tenterai de comprendre ici.

1.2.1. La fascination pour le risque ou l'impossibilité du jeu

Karine Saporta, chorégraphe et danseuse conviée au séminaire organisé en 1998 dans le cadre du festival CIRCa autour des écritures artistiques, évoque la « sauvagerie » du public devant les risques encourus par les circassiens : « ...lors du spectacle, plus l'acteur, le danseur ou l'acrobate prend un risque, plus le public se divertit. Elle est là la sauvagerie. »⁵⁸

Et en effet, dans le spectacle de cirque, les applaudissements continuent de « récompenser » le risque encouru ou la performance, les deux notions étant liées. Cela est même parfois encouragé dans l'écriture via l'attitude des interprètes qui sollicitent la réaction du public et favorisent ainsi l'isolement d'une performance, la fascination pour le risque.

Mais même sans cette mise en avant, les applaudissements viennent naturellement ponctuer certains temps forts auxquels les spectateurs restent profondément attachés. Sans cette appréhension de l'exploit et du risque, il n'est pas rare de percevoir une certaine frustration chez les spectateurs, élément qu'il faut forcément prendre en compte dans l'écriture d'un spectacle. De même, il faut bien être conscient que l'exploit circassien porte en lui-même une force irréductible à laquelle on ne peut pas facilement adjoindre un propos extérieur. Maxime Bourdon, de la Compagnie Les Philébulistes, en est bien conscient.

Le but est de se servir de l'émotion que la voltige apporte naturellement. Parce qu'un salto, ça reste un salto. Tu peux mettre tout ce que tu veux autour. Au milieu de ton récit, tu vas faire un salto. Émotionnellement, il se produit quelque chose de très autonome. Tout le savoir faire, c'est de prendre cette émotion-là et de la réinsérer dans quelque chose qui est déjà un propos émotionnel plus large. Sinon, ça ne marche pas. On travaille sur des degrés d'écriture trop différents.⁵⁹

Le geste circassien a en effet ceci d'irréductible qu'il ne se laisse pas instrumentaliser. Il conserve une autonomie que perçoit évidemment le public qui en salue la réussite ou qui en reconnaît l'échec. Il est d'ailleurs rare qu'une figure, ou une manipulation d'objet, se soldant par un échec ne soit pas recommencée comme si sa finalité première était bien son achèvement dans la réussite. Bien sûr de nombreux jeux burlesques s'emparent de cette constante pour la détourner mais cela ne fait qu'en appuyer la prégnance dans la lecture du spectacle de cirque.

58 *Les écritures artistiques : Un regard sur le cirque*, Actes du séminaire tenu dans le cadre de CIRCA, festival de cirque actuel, à Auch (Abbaye de Flaran), Châlons-en-Champagne, Centre National des Arts du Cirque, Novembre 1998, p. 16

59 Propos recueillis par moi-même pour *La Dépêche du Midi*, « CIRCa annonce sa prochaine saison en voltige », 02/06/2014

Cette autonomie fondatrice de la figure ou de la manipulation d'objet entraîne une résistance au jeu. Il est difficile pour le spectateur de s'abandonner totalement à la construction d'un univers fictif quand on perçoit si bien le danger ou l'effort engagé par l'interprète.

Octave Mannoni dans *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène* avait très justement souligné la particularité des « acteurs » du spectacle de cirque : « Un autre spectacle, le cirque, diffère du théâtre, parce que la mort y est présente et toujours rappelée. [...] Les « acteurs » qui courent ce risque doivent nécessairement, pour le courir, être là, en tant qu'ils sont eux-mêmes, sans qu'aucun rôle puisse être interposé. Les clowns, eux, ne risquent pas la mort, et à l'abri d'un rôle dérisoire, sont là pour souligner le sérieux du risque et le faire oublier à la fois. Aussi le cirque se donne-t-il comme la vraie vie de ses acteurs, sans rien d'autre, ni vie sociale ailleurs, ni personnalité masquée.⁶⁰

Pour pertinente que soit cette réflexion de Roland Shön, il n'en demeure pas moins qu'elle est quelque peu réductrice. On a pu voir que certains spectacles de cirque allaient au-delà d'eux-mêmes, convoquaient des micro-univers dont la force portait l'imagination du spectateur hors des frontières de la piste. Si le cirque ne permet pas la mimésis, il peut toutefois activer un vaste champ allégorique.

1.2.2. Le corps polysémique

Tout d'abord, la présence du danger dans la plupart des spectacles de cirque engage un processus d'empathie devant la possibilité tacite de la mort. Le cirque serait donc une manière d'éprouver le risque mortel et potentiellement de s'en affranchir. Cette expérience cathartique donne une idée de la puissance allégorique que peuvent supporter certains spectacles de cirque. C'est ce que viennent chercher certains metteurs en scène ou chorégraphes qui veulent s'emparer de ce potentiel pour dire l'extraordinaire. Car les corps des circassiens, dans la démesure de leurs actions, encouragent des lectures de l'ordre de la métaphore.⁶¹

Le propos de mes spectacles est très concret, ancré dans le réel, l'actualité, l'individu aujourd'hui ; les artistes de cirque m'en échappent, amènent une dimension onirique de la beauté, qui met le propos en tension, en relief », explique David Bobée. Au cœur des spectacles de sa compagnie Rictus mêlant vidéo, textes (de Ronand Chéneau), danse et performances, on retrouve un questionnement de l'individu dans son intimité. Redéployer de l'espace, du temps, de la pensée, du respect pour l'individu et la vie humaine ; remettre de la place, repousser les murs, les cadres, les frontières, les limites... tout mon boulot tourne autour de ça. Et évidemment, les acrobates le permettent très fort. Quand tu regardes

60 SHÖN Roland, « Sire, que votre nouvelle parure est belle ! », *Les écritures artistiques : Un regard sur le cirque*, Actes du séminaire tenu dans le cadre de CIRCA, festival de cirque actuel, à Auch (Abbaye de Flaran), Châlons-en-Champagne, Centre National des Arts du Cirque, Novembre 1998, p 10-11

61 Voir Partie 2 – chap.1 – 2.2.3. Une écriture poétique

un acrobate réellement, tu vois une personne concrète face à toi, qui a la possibilité de déployer quelque chose de plus large qu'elle-même : ça prend l'air, ça prend l'espace... Il y a un côté super héros contemporain, individu normal dans une vie trop étriquée qui déploierait tout à coup des super pouvoirs...⁶²

C'est ce bond de l'ordinaire vers l'extraordinaire qui reste le ferment le plus patent des multiples réceptions qui se jouent dans le cirque. La lecture du spectacle, si elle peut être intellectuelle, relève forcément de l'émotion. Partant, elle est doublement impermanente. D'abord, parce que fondamentalement éphémère comme celle de tout spectacle vivant. Ensuite, soumise à l'oubli du fait même de sa nature émotionnelle. L'émotion ressentie peut se fixer dans les mémoires bien sûr mais qu'en est-il de l'écriture du spectacle qui en est la base ? Il s'agit là du problème de la trace, particulièrement prégnant dans le cas des jeunes arts du cirque placés devant la difficile élaboration du répertoire.

62 BORDENAVE Julie, « Des metteurs en scène en quête d'une nouvelle grammaire corporelle » [en ligne], 06/03/2008, <<http://www.territoiresdecirque.com/site.php?rub=3&id=203996>> (Page consultée le 10/07/2014)

2. Transmettre les écritures circassiennes

En accédant à la reconnaissance, le cirque contemporain s'est posé la question de sa mémoire. Si des écritures circassiennes aboutissent bel et bien à des spectacles auxquels on a accordé le statut d'art, la longévité de ces écritures n'est pas garantie. Le patrimoine circassien ne pourra se constituer qu'à partir d'un répertoire, notion essentielle chez les arts voisins que sont la danse et le théâtre. L'anoblissement du genre n'est pas la seule finalité de cette entreprise. Il s'agit également de voir circuler les œuvres via la reprise. Le répertoire permet de conserver et de perpétuer. Mais qui peut assurer la constitution de ce répertoire ?

2.1. Les écoles

2.1.1. Des auteurs en herbe

Les écoles de cirque professionnelles forment des auteurs de cirque autant que des praticiens. Les apprentissages en attestent qui cherchent à ouvrir les élèves aux multiples dimensions pouvant nourrir un spectacle de cirque. Ce type de cursus mêlant la pratique à la théorie est présent déjà en amont dans les lycées qui proposent l'option cirque. Ainsi l'épreuve écrite du baccalauréat de la série L – car l'option est réservée à cette série – demande aux élèves de se mettre dans une position d'auteur de spectacle en s'appuyant sur un corpus de documents. Cette année par exemple, différents éléments autour du mythe d'Hercule étaient fournis aux candidats qui devaient répondre au sujet suivant :

Dans son essai *Le Mythe de Sisyphe*, Albert Camus écrit : « Les mythes sont faits pour que l'imagination les anime ». De toutes les figures de la mythologie, celle d'Hercule (*Héraklès* en grec) est probablement l'une des plus riches. Sans cesse réinterprétée, elle est encore aujourd'hui l'une des plus présentes au cirque. Vous décidez, à votre tour, de créer un court spectacle de cirque sur le thème du mythe d'Hercule. On vous propose six documents. Après avoir analysé les pistes de réflexion et d'exploitation ouvertes par chacun d'eux, vous construirez votre spectacle en vous inspirant de certains d'entre eux. Vous décrierez ensuite le déroulement de ce court spectacle, en précisant les composantes de sa réalisation : disciplines de cirque choisies, lieu, dispositif scénique, agrès et accessoires, son, lumière, costumes, textes...⁶³

On voit bien que très tôt est insufflée cette idée selon laquelle le circassien doit être plus qu'un praticien et être capable de construire un spectacle s'appuyant sur une écriture capable d'interagir avec son environnement, ici un environnement

⁶³ Baccalauréat général, session 2014, Théâtre – Expression dramatique, option arts du cirque, série L, épreuve du vendredi 20 juin 2014

mythologique. L'écriture circassienne serait donc susceptible d'intertextualité. En outre, on accrédite l'idée selon laquelle le spectacle peut entièrement passer par la rédaction et ainsi être fixé donc possiblement compréhensible pour qui voudrait se charger de sa mise en plateau, une idée qui se heurte à une réalité plus complexe.

2.1.2. La résistance à l'écrit

Les écoles professionnelles de cirque ont bien sûr à cœur de former des artistes, autrement dit des auteurs. Et c'est par le biais de la transmission que se construisent les créations à venir.

Nous voulons donner à l'artiste de cirque les outils pour qu'il devienne le créateur du cirque à venir tout en gardant le respect du cirque d'hier et d'aujourd'hui. [...] L'écriture nous semble être l'un des « outils » essentiels que nous devons donner à nos étudiants, créateurs du cirque de demain.⁶⁴

Ainsi s'exprimait en 1998 Bernard Turin, alors directeur général du CNAC. On a vu cependant que la création circassienne ne passait pas forcément par une écriture préalable, au sens graphique du terme. Bien sûr la captation de spectacle a fait son apparition et permet de conserver la trace de certaines créations. Mais on connaît les limites de cette méthode. La transmission reste donc souvent soumise à la parole, au geste comme si le cirque échappait encore à l'écrit, ce qui fait d'ailleurs sa spécificité pour certains qui souhaiteraient le préserver de cette volonté patrimoniale. Au CNAC de Châlons-en-Champagne, l'idée de répertoire prend vie concrètement cette année, via le recours non à l'écriture mais à la reprise.

Pour la première fois dans l'histoire du CNAC, les élèves de la 27^e promotion reprennent en 2014 un spectacle déjà existant, accréditant ainsi l'idée de répertoire permettant la reprise. Il s'agit du *Grand C* de la compagnie XY renommé *Le petit C*. Pour réussir cette reprise, certains des membres de la compagnie ont encadré les élèves. La passation s'est donc là encore faite sur un mode oral et gestuel sans exclure sans doute l'utilisation de schémas et autres notations car il existe bien des méthodes de transcription écrite des spectacles de cirque.

64 TURIN Bernard, « Éditorial », *Les écritures artistiques : Un regard sur le cirque*, Actes du séminaire tenu dans le cadre de CIRCA, festival de cirque actuel, à Auch (Abbaye de Flaran), Châlons-en-Champagne, Centre National des Arts du Cirque, Novembre 1998, p. 3

2.2. Les artistes

2.2.1. La conservation des œuvres de cirque

Même si le spectacle n'a pas été construit sur une base écrite, il peut faire l'objet de notes.

[Elles] subsistent au-delà de l'ici et maintenant du spectacle. Guy Carrara, dans son article « L'Écriture au Cirque : une approche », publié dans la revue *Arts de la piste* en mars 2006, oppose à l'« écriture préalable » ce qu'il nomme l'écriture « de restitution » (journaux, croquis, notes pour soi). Je la distinguerais pour ma part de l'écriture de conservation, celle qui vise – comme les différents systèmes de notation en danse – à retenir la part la plus objective ou du moins la plus transmissible, celle la plus propre à la reprise. Là où écriture de restitution et écriture de conservation se rejoignent, c'est dans la perspective de la constitution d'un répertoire, l'une et l'autre formant cette matière précieuse qui porte témoignage de ce qui fut, offrant au passé l'occasion de faire à nouveau acte de présence, lui permettant de transiter de l'ordre du jamais plus à celui de peut-être encore, lui permettant d'être en appel d'une (ré)interprétation, qu'elle soit de l'ordre de la reprise ou de l'ordre de l'étude.⁶⁵

En écho aux propos de Barbara Métais-Chastanier, Jérôme Thomas plaide en faveur d'un système de notation qui permettrait à la grammaire circassienne de se conserver et d'être transmise d'artiste en artiste. À la question de savoir s'il existe un répertoire et une mémoire de ses créations, Jérôme Thomas répond :

Il existe des éléments en photo, en vidéo, dans tous les formats possibles et depuis peu des notes écrites à destination des étudiants ou d'autres artistes qui voudraient s'en emparer, telles des partitions de musique. Je suis intéressé depuis longtemps par la démarche qui consiste à ce qu'un jongleur puisse reprendre l'œuvre d'un autre, dans une nouvelle interprétation comme nous l'avons fait avec *Extraballe*, repris par Simon Anxolabéhère dans *IxBE*. À cette époque, nous avons dû travailler à partir de quelques vidéos mal filmées pour pouvoir transmettre ce long solo de jonglage qui n'avait jamais été écrit sous aucune forme.⁶⁶

D'où la nécessité selon certains artistes de cirque de développer des écritures à même de saisir les spécificités de ce langage circassien profondément composite.

Dans la collection « Scénogrammes » éditée aux éditions L'Entretiens, il existe une série intitulée « Canevas » dédiée aux arts du cirque. Philippe Goudard en a la charge et explique qu'il envisage cette série « comme l'occasion d'éditer, sous forme de livre, des œuvres de cirque. » Un projet qui peut sembler paradoxal puisqu'il s'agit de « pérenniser l'éphémère » mais qui s'appuie sur divers modes d'écriture.

65 MÉTAIS-CHASTANIER Barbara, «Écriture(s) du cirque : une dramaturgie?» [En ligne], 08/05/2014, <<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2308>> (Page consultée le 20/06/2014)

66 CARASSO Jean-Gabriel et LALLIAS Jean-Claude, *Jérôme Thomas, Jongleur d'âme : Entretien avec Jérôme Thomas*, Paris, Actes Sud Papiers / CNAC, 2010, p. 31

2.2.2. Les systèmes de notation dans le cirque

L'écriture de conservation, ou de restitution, n'est pas apparue avec le nouveau cirque. Même si la finalité n'était pas forcément patrimoniale, plusieurs écritures existaient dans le cirque des XVIII^e et XIX^e siècles : des traités de figures équestres, plusieurs systèmes de notation du jonglage, des « vignettes » d'acrobatie, des canevas clownesques...

Que ces écritures soient directement élaborées en plateau, bien en amont ou au contraire en aval, après la création, elles empruntent leur logique à des systèmes d'annotation variés et dépendent bien entendu de la composition particulière à l'œuvre dans le spectacle comme en attestent les propos de Philippe Goudard qui s'exprime là en exergue de l'ouvrage qui lui est consacré, *Anatomie d'un clown*.

Pour ce travail l'auteur dispose de systèmes de notation variés. Ils sont non spécifiques (littéraire, plastique, musical, chorégraphique...), ou au contraire spécifiques aux arts du cirque (notations de jonglage, de l'art équestre, de l'acrobatie...). [...] Car dans la pratique, les œuvres de cirque, par essence polymorphes, appellent de la part de leurs auteurs des compétences multiples. Plusieurs modalités de composition et de notation sont en réalité utilisées conjointement ou successivement, et toutes s'enchevêtrent et se complètent pour une même œuvre : composition scénique ou écrite, notation préalable ou par restitution, formes et genres variés des œuvres (numéro, canevas, pièce, scénario, programme...).⁶⁷

En effet, dans le cirque, à la pluralité des écritures (au sens de composition, création) répond une pluralité des écritures (au sens de notation en vue de garder une trace).

Il faut donc se garder de confondre le terme « écriture » dans ces deux acceptions. Le premier sens, que l'on a étudié dans un premier chapitre, renvoie à la création. Il est métaphorique car il ne s'agit pas d'une écriture ayant recours à des signes graphiques tels que l'alphabet. Le deuxième renvoie au sens le plus usité d'écriture puisqu'il s'agit de fixer graphiquement le spectacle de façon à ce qu'il puisse être étudié ou repris.

Mais cette écriture graphique est tout aussi plurielle que son pendant métaphorique. « Comment pourrait-il y avoir une seule écriture pour des arts multiples ? »⁶⁸

Ainsi dans *Le chant des balles*⁶⁹, Éric Bellocq, Jean-Michel Guy et Vincent de Lavenère tentent de restituer le spectacle du même nom dans un langage composite qui

67 GOUDARD Philippe, *Anatomie d'un clown : Canevas pour solo clownesque*, suivi de « Lire et écrire le cirque », Lavérune, L'Entretiens éditions, 2005

68 Ibid., p. 90-91

69 GUY Jean Michel, BELLOCQ Eric, DE LAVENÈRE Vincent, RIOUFOL Emmanuel, *Le chant des balles*, Lavérune, L'Entretiens éditions, 2004

répond aux disciplines convoquées dans la création : jonglage, acrobatie, danse et musique instrumentale. On trouve des partitions à lectures horizontale et verticale qui utilisent différents types de notation. On reconnaît des portées musicales, des notations propres au jonglage, des schémas acrobatiques et l'alphabet pour les indications scéniques. Cette démarche se veut absolument innovante en convoquant ces différents types d'annotation que Maripaul B., qui signe l'éditorial, qualifie de « première écriture de corps intégrale concernant un art du cirque et sa partition musicale. ». Elle ajoute : « Réunir dans une transcription aussi bien l'écriture de la complexe combinaison des figures et des mouvements dans l'espace que ses références mentales est une entreprise pleine de risques et d'inconnus, longtemps réputée impossible. »⁷⁰

On pourra ajouter que cet ouvrage écrit à plusieurs mains se nourrit des spécialités des coauteurs comme le spectacle de celles de ses interprètes et créateurs. En outre, l'ouvrage transcende sa seule finalité mémorielle pour devenir un véritable livre d'art rempli de photographies, de textes inédits très empreints du lyrisme de leur auteur Jean-Michel Guy qui ne participe pas au spectacle. Il s'agit donc bien d'une œuvre sur l'œuvre qui montre également la démultiplication potentielle des démarches de transcription des spectacles de cirque. Les auteurs de ces transcriptions peuvent être les auteurs du spectacle comme peuvent lui être extérieurs, manier un même vocabulaire ou pas, appartenir à la même discipline ou pas...

En tout cas, on reconnaît dans le monde du cirque, via ce travail d'édition mené notamment par L'Entretiens éditions avec ses collections « Écrits sur le sable » et « Scénogrammes », la possibilité d'une entreprise de transcription graphique des écritures de composition du cirque. Reste à évaluer pour chaque création quel langage la restitution pourra emprunter et à quel auteur il faudra faire appel. Car il s'agit d'être capable de rendre le travail particulier du ou des auteurs à l'œuvre dans le spectacle. Le Code de la Propriété Intellectuelle français reconnaît en effet « la qualité d'œuvre aux numéros et tours de cirque et celle d'auteurs aux artistes concevant ces œuvres, et à ce titre la propriété inaliénable de leurs œuvres. »⁷¹ Autrement dit on reconnaît aux œuvres de cirque un caractère original c'est-à-dire le fait qu'elles puissent être empreintes de la personnalité de leur auteur. C'est cette « originalité » que chercheront à transcrire ces

70 Ibid., p. 9

71 Code la Propriété Intellectuelle, article L. 122-2, alinéa 4, Loi du 3 juillet 1985

modes d'écriture de la restitution.

Si quelques-uns résistent à cette volonté patrimoniale, les professionnels du cirque semblent majoritairement convaincus de l'utilité de constituer un répertoire à destination des artistes et des spécialistes. Mais l'on peut maintenant se pencher sur d'autres types d'écrits auxquels le grand public est le plus souvent confronté et qui, à ce titre, véhiculent l'image de cet art dans les esprits. Il s'agit maintenant de voir comment les langages de la communication et du journalisme se saisissent des spectacles de cirque, autrement dit comment ils rendent compte de ces écritures composites.

Chap 3 : Écrire sur le cirque

Il est une autre écriture qui soulève des questions dans l'univers du cirque actuel, celle qui se construit sur les écritures de création, qui s'en fait le relai auprès du grand public. Il s'agit des écrits communicationnel et journalistique. Car en se distinguant du mode de diffusion du cirque traditionnel, le nouveau cirque s'est adjoint une mécanique promotionnelle bien différente. Les méthodes publicitaires centrées sur un affichage sommaire et sur une méthode d'annonce mobile paraissent bien désuètes aux compagnies qui intègrent la programmation de saisons culturelles ou de festivals qui possèdent des techniques de communication autrement plus structurées. Compagnies et équipements culturels élaborent une écriture communicationnelle dont s'imprègnent les spectateurs potentiels et avérés. Cette écriture contribue à véhiculer auprès des publics l'image du cirque actuel, de même que l'écriture journalistique, par le biais de la critique, même si cette dernière n'a pas le vent en poupe tous genres confondus. À ce titre, il est important d'en interroger les mécanismes pour mesurer sa pertinence vis-à-vis de la réception du public⁷² et son adaptation aux singularités des écritures circassiennes de création que l'on a pu étudier plus haut⁷³.

72 Voir Partie 2 – chap 2 – 1.1. Le public de cirque contemporain

73 Voir Partie 2 – chap.1 – 2. Une écriture des arts du cirque au pluriel

1. L'écriture communicationnelle des compagnies

La stratégie de légitimation engagée depuis plus de trente ans par les arts du cirque a eu pour conséquence de placer les artistes de cirque contemporain au cœur d'enjeux économiques et institutionnels de plus en plus prégnants. Tout en travaillant à la création, il ne faut pas perdre de vue que les artistes sont souvent dans une situation précaire qui dépend de leur diffusion sur le territoire français et étranger (car le cirque s'exporte de mieux en mieux). Notons que l'association Territoires de cirque dénombreait cinq cents compagnies professionnelles se revendiquant des arts du cirque en France en 2012. Une somme qui ne permet pas à tous d'être programmés dans les différentes structures culturelles de diffusion.

Il faut donc garder à l'esprit cette réalité lorsque l'on observe les dossiers de présentation des compagnies qui sont autant un discours d'information que de séduction, en direction des publics et des structures qu'il s'agit de conquérir. En outre, les modalités de séduction du discours peuvent différer selon que cette séduction cherche à toucher les publics ou les programmeurs. En effet, le plus souvent, un même dossier est utilisé en direction des publics (sur les sites des compagnies) et des structures à ceci près qu'on y trouve les conditions pratiques d'accueil des spectacles. Il s'agit donc de repérer ici les caractéristiques de ces textes de communication émanant des compagnies en ne perdant pas de vue ce qui est constitutif de leur nature particulière. Car bien sûr pour ce qui est de l'apport informatif sur les spectacles que ces écritures renferment, le spectre est aussi large que celui des formes d'écritures de création. Comme on a déjà traité cette question plus haut, on se concentrera donc sur les postures communes rencontrées dans ces dossiers.

1.1. Une écriture politique

La situation économique du cirque contemporain est assujettie aux tutelles dont il s'agit donc d'embrasser les critères de sélection. Sans prétendre que les créations sont désormais inféodées aux critères d'obtention de subventions, ce qui devrait faire l'objet d'une réflexion plus ample, il est indéniable que l'on reconnaît dans les dossiers certains points dirigés en premier lieu vers les tutelles ce qui confère à cette écriture une finalité politique.

Le discours cherche alors à souligner avec force le potentiel fédérateur du

spectacle, son apport dans le renouveau des esthétiques ou sa capacité à raisonner fortement avec un certain contexte social, environnemental, intellectuel, etc. Pour reprendre l'expression de Jean-Marc Adolphe, il s'agit bien de montrer que l'on est dans le camp du « cirque avec » plutôt que du « cirque-cirque »⁷⁴.

En guise d'exemple, on peut citer un extrait du dossier de présentation du spectacle *Cabanons* proposé par le CirqueBuren.

Ce nouveau projet s'articule autour de deux axes artistiques :- une intervention nomade de Daniel Buren avec la création de trois petits lieux (les Cabanons) répartis dans l'espace public de la ville ou du quartier. - la création d'un spectacle de "cirque tournant" dans et entre ces trois lieux. Cette double intervention (à l'intérieur et à l'extérieur des cabanons) dans l'espace public de la ville fait la liaison entre un public muséal et un "tout" public.⁷⁵

On reconnaît l'emploi d'une terminologie familière à un discours de nature politique. L'argumentation tire ici sa logique des politiques volontaires que connaissent les arts du cirque dans le domaine de la démocratisation culturelle. En outre, la compagnie marque sa proximité avec les arts de la rue, réputés les premiers à pouvoir toucher le « tout » public ou les publics « empêchés » par le biais de son fort attachement au territoire.

De même, le chapiteau est souvent présenté comme une alternative efficace à des équipements culturels dont certains publics appréhendent de franchir le seuil. Plus encore, certains spectacles, souvent sous chapiteaux, se réclament d'une finalité participative qui réactive un discours volontaire et utopiste. Ainsi la fanfare Circa Tsuica de la compagnie du Cheptel Aleikoum ne propose rien de moins que de « refaire le monde », leitmotiv présent dans le dossier sous plusieurs acceptions. Bien sûr, il est fait un usage « ludique » de la formule dans le sens de « refaire le monde autour d'un verre ». Mais l'expression est également employée au sens propre tant l'écriture met en exergue une volonté de changer les perceptions du public dans une dynamique quasi didactique. Il s'agit en effet de « créer un espace où le public [pourrait] recréer une société. Partir du postulat que les personnes présentes sont effectivement un échantillon représentatif de notre société et qu'à l'issue du spectacle, cela puisse faire évoluer notre environnement social. Amener le public à faire un pas de côté. »⁷⁶

Même l'agrès, ici le vélo, est envisagé en ce sens.

74 Voir Partie 2 – chap. 2 – 1.1.1. La lecture des tutelles

75 Dossier de présentation du spectacle *Cabanons*, du BurenCirque, 2014

76 Dossier de présentation du spectacle *Maintenant ou Jamais*, du collectif Cheptel Aleikoum - Circa Tsuica, 2014

Dans les spécialités de cirque présentées, un numéro collectif de vélo acrobatique est en préparation. Le vélo est un symbole de la décroissance dans son rapport au temps au-delà de son bilan carbone. « Refaire le monde », c'est un truc de super-héros !⁷⁷

On voit bien encore la manière dont le registre ludique d'adresse au public et le fond politique de la présentation se télescopent. Par ailleurs, on remarque la nature anticipative de cette écriture qui se fonde sur une éternelle gageure : présenter ce qui n'est pas encore.

1.2. Une écriture d'anticipation

L'anticipation marque cette écriture communicationnelle à plusieurs titres. D'abord, il s'agit d'anticiper le spectacle à venir, d'en décrire les contours alors qu'il n'est pas achevé, encore en création ou même à l'état de projet. Le discours est alors de nature hypothétique et s'apparente, dans une certaine mesure, à l'écriture préalable de spectacle dont on a parlé plus haut à ceci près que la finalité argumentative reste première. Dans ce cas, l'écriture apporte plutôt des pistes sur la démarche de création suivie par le ou les auteurs du spectacle : sources de réflexion, disciplines convoquées, intentions préalables...

Mais l'anticipation peut également être entendue dans un autre sens. Il peut s'agir de préparer la réception du public en prévenant certaines déconvenues c'est-à-dire en rendant compte de l'originalité de l'écriture à l'œuvre dans le spectacle. Connaissant les attentes habituelles que peuvent générer les spectacles de cirque, certaines écritures cherchent à les infléchir selon la nature du spectacle proposé. Très souvent, les textes de présentation émanant des compagnies prennent ainsi des distances vis-à-vis de l'exploit dont on stipule bien qu'il n'est pas premier. On peut également trouver des exemples de textes qui cherchent à se prémunir d'une lecture trop soutenue par l'identification d'une fable. C'est le cas du texte de présentation de *Cordes*.

En scène, découvrons-nous un Robinson qui tresse des cordes pour bâtir sa maison ? Un homme solitaire qui tente de résoudre une énigme pour sortir de l'enfermement de sa chambre ? Peu importe. Ce qui compte, c'est l'élan créatif qui anime ce personnage faussement solitaire et vraiment là, devant nous, parmi nous. Ce qui noue la ligne dramaturgique de *Cordes*, c'est l'imaginaire obstiné d'Alexis – ou de son double en scène. Il ne s'agit pas de présenter un personnage frôlant une quelconque folie. Ce qui fait spectacle, c'est précisément la clarté d'esprit d'un être plongé tout entier dans un univers hors norme, un univers aux éléments familiers et proches de nous, utilisés dans des dimensions et des manipulations étonnantes.⁷⁸

77 Ibid.

78 Dossier de présentation du spectacle *Cordes* d'Alexis Rouvre, 2014

Tout en s'éloignant d'une lecture trop narrative du spectacle, le texte souligne la polysémie de l'écriture du spectacle, par là même sa propension à convoquer des univers divers, autrement dit sa force métaphorique. Une caractéristique que l'on a vue très présente dans l'écriture créatrice de spectacles et qui vient contaminer l'écriture communicationnelle.

1.3. Une écriture de la métaphore

En effet, le langage corporel des circassiens, auquel on a pu attribuer une force autonome dans son appréciation par le public, peut déployer un large spectre de significations quand la métaphore s'en mêle. Et il semblerait que ce processus métaphorique agisse véritablement sur la réception de spectacles qui peuvent receler une puissante charge métaphysique. Cette propriété inhérente à la corporéité du langage circassien inspire donc de même aux rédacteurs qui cherchent à restituer l'originalité d'un spectacle – l'auteur lui-même du spectacle dans la note d'intention – d'autres métaphores. Ces métaphores s'avèrent parfois aptes à transmettre la singularité d'un spectacle mais d'autres fois elles marquent nettement la volonté d'attribuer au spectacle un supplément d'âme sinon une certaine légitimité intellectuelle. Il y a cependant quelques limites au recours débridé à la métaphore. D'abord, l'écriture peut en devenir absconse et décourager la découverte du spectacle. Ensuite, le champ métaphorique peut être labouré à tel point qu'on finit par verrouiller la réception du spectacle. Enfin, l'usage de certaines métaphores peut être absolument contre-productif. Car si la finalité première de ce type d'écrit est de faire entrevoir l'originalité d'une proposition, certaines images sont tellement éculées qu'elles plongent les créations qu'elles définissent dans un même bain d'indifférenciation. Les fildeféristes et funambules deviennent alors les chantres d'une humanité en équilibre sur le fil de la vie. Les acrobates sont des Prométhée défiant les lois de la pesanteur.

Ce type de discours, qui prête à sourire, est extrêmement présent dans les arts du cirque pour ne pas dire dominant. Il contamine les écritures qui évoquent le cirque sur plusieurs strates : la communication des artistes, celle des structures qui les diffusent, les articles des journalistes. Et ce à plus forte raison que les deux derniers types d'écrit s'appuient principalement sur le premier et en épousent donc les qualités comme les insuffisances. Cependant, l'on ne peut décemment pas reprocher aux écrits communicationnels qui émanent des compagnies d'être parfois maladroits ou trop

directement dirigés vers une finalité séductrice. Dans la plupart des cas, les rédacteurs ne sont pas spécialistes de l'exercice, sont soumis à des impératifs économiques délicats et évoquent un spectacle en devenir. Bien sûr les structures qui accueillent les spectacles connaissent elles aussi des difficultés en raison de la situation économique du pays qui réduit son soutien à la culture de manière régulière, mais l'on est en droit d'attendre de leur part un discours plus abouti qui sache rendre compte des choix qui ont présidé à la programmation de tel ou tel spectacle.

2. L'écriture communicationnelle des structures de diffusion

2.1. La réalité des pratiques

2.1.1. Le recours au dossier des artistes

De façon tout à fait empirique, il est d'abord notable que dans le cas du cirque actuel comme dans celui des autres arts vivants, les textes de présentation des spectacles qui ornent les brochures, sites internet et feuilles de salle conçus par les équipements culturels de diffusion se fondent sur les dossiers fournis par les artistes programmés. Par conséquent, on y retrouve les mêmes avantages et carences. On pratique le plus souvent un copier-coller plus ou moins direct qui réduit considérablement la possibilité de la part d'une structure d'exprimer là les raisons de ses choix de programmation.

Cependant, s'il y a bel et bien « copier-coller » la plupart du temps, on reconnaît parfois une sélection dans les éléments repris du dossier qui dénote ce que la structure choisit de mettre en avant ou non. Ce montage, dans le domaine des arts du cirque, laisse apparaître le choix de porter l'attention sur les aspects pratiques de la discipline (détails sur les disciplines présentes, les agrès et leurs spécificités) ou sur ses caractéristiques artistiques (teneur du propos, choix esthétiques...). Dans tous les cas, les textes relaient largement les intentions artistiques exprimées par les compagnies – ce qui semble évident ne serait-ce que pour signaler qu'il s'agit bel et bien d'un art – mais tendent à gommer subrepticement tout ce qui renvoie plus directement à la pratique exception faite quand cette dernière se veut particulièrement innovante (par exemple quand l'agrès est inédit). Il en résulte des textes parfois abscons qui reprennent les réflexions des artistes en amont de leur création en se fondant sur leurs sources d'inspiration. Cet élément se doit de figurer dans les informations attendues de tels textes mais il gagnerait à être réévalué à l'aune de l'évolution de la création ou, pour le moins, reformulé quand nécessaire.

Certains textes prennent parfois le contre-pied de cette tendance mais versent dans une simplification outrancière qui finit par ne plus contenir d'éléments renvoyant proprement au spectacle pour enfilez les clichés : le fameux défi aux lois de la pesanteur, les exploits à couper le souffle, la poésie des spectacles dont on vente la beauté des tableaux, la force de l'esthétique, les figures hautes en couleur et le burlesque à mourir de rire quand humour il y a.

Outre que ces textes ne peuvent rendre compte de l'originalité des propositions, ils

témoignent tacitement du peu de crédit que les structures semblent accorder à des spectateurs qu'il s'agit de séduire au prix de quelques petits arrangements avec la réalité. Les écritures les plus expérimentales sont parfois indécélables à la lecture de tels textes qui propagent l'idée d'un cirque comme pur divertissement ce qui semble étonnant spécifiquement quand il s'agit de structures qui entendent défendre les écritures circassiennes les plus éclectiques.

2.1.2. Une écriture ambiguë

Cette écriture communicationnelle semble tiraillée entre des finalités contradictoires qui marquent les arts du cirque de façon générale. D'un côté, il s'agit pour les pôles nationaux des arts du cirque de défendre la diversité des écritures de création circassienne ; de l'autre, dans un premier temps, de remplir les salles et chapiteaux et dans un deuxième temps de répondre à ce fameux idéal de mixité sociale que les arts du cirque semblent à même de réaliser.

Les scènes généralistes font face à ce même dilemme mais paraissent le plus souvent occupées à défendre les qualités fédératrices d'un cirque qui pourra attirer un public que le théâtre et la danse semblent tenir éloigné.

Car s'il y a quelques années le cirque, forme artistique permettant de rassembler le public, s'est en effet avéré intéressant pour les scènes généralistes et a progressivement pris une place plus importante dans les programmations culturelles, on trouve aujourd'hui des formes de recherche qui méritent un véritable accompagnement et demandent des efforts conséquents pour faire en sorte que le public soit au rendez-vous. Ce sont notamment ces formes expérimentales et ces langages innovants ouvrant de nouvelles voies que soutiennent les membres de Territoires De Cirque, afin de ne pas verser dans la tentation d'un cirque qui ne chercherait que la popularité immédiate (comme celle du cirque traditionnel). C'est pourtant cette tendance « populaire » que les équipes artistiques fragilisées par la précarité économique sont tentées de développer – au détriment souvent de leur créativité et de leur spécificité - afin de répondre non seulement à ce qui leur paraît être la demande des publics, mais aussi celles des scènes généralistes.⁷⁹

D'où la nécessité pour les structures de production et de diffusion comme les pôles nationaux des arts du cirque d'assumer pleinement la défense de ces écritures auprès des publics et de les accompagner dans leur réception pour prévenir les déconvenues. Car s'il est vrai que les programmations révèlent un véritable éclectisme, les textes qui les défendent ne rendent pas justice à ces choix. Manquerait-on de confiance dans un public qui semble pourtant s'être tourné vers les arts du cirque quand

79 « Regards sur les publics des arts du cirque au sein de Territoires de Cirque : Constats et interrogations » [en ligne], Novembre 2008, <http://www.carremagique.com/IMG/pdf/Territoires_de_Cirque_Regards_sur_les_publics_nov_2008.pdf> (Page consultée le 14/07/2014), p. 4

son propos s'est complexifié, quand ses formes se sont renouvelées. Si ce public a le sentiment que cette innovation s'émousse, il y a fort à parier qu'il en ira de même pour son intérêt...

Mais il est vrai que, parallèlement, les structures sont confrontées à des impératifs de « développement culturel », tout à fait salutaires d'ailleurs. Ces mêmes structures font également face à des coupes budgétaires qui rendent leurs impératifs de remplissage encore plus prégnants. C'est pourquoi cette écriture sur le cirque, qu'elle émane des compagnies ou des structures qui les diffusent, entretient volontiers cette ambiguïté qui permet tout à la fois une reconnaissance d'estime (quand l'écriture verse dans un intellectualisme parfois abscons) et une reconnaissance populaire (quand l'écriture se fait plus directement promotionnelle à grand renfort de clichés). En faisant bouger le curseur de cette écriture d'un pôle à l'autre de façon aléatoire, la communication culturelle alimente l'idée selon laquelle tout spectacle de cirque se vaudrait et nie à ses auteurs leur originalité. C'est précisément cette originalité qu'il s'agit de faire comprendre au public et cela passe par le décryptage du mode de dramaturgie à l'œuvre dans les spectacles.

2.1.3. L'étiquetage générique

Les esthétiques sont diverses on l'a vu. Cela entraîne d'emblée quelques difficultés d'appréhension pour un public majoritairement peu au fait du spectre que peuvent embrasser les dramaturgies circassiennes. Aider le public à appréhender ces esthétiques diverses peut passer par l'utilisation d'une terminologie spécifique qui viendrait clarifier des appellations génériques comme « arts du cirque » ou « cirque contemporain » par exemple. Cependant le risque est de sombrer dans un jargon peu accessible pour le grand public. Un référencement adapté des pratiques permettrait au public de se situer dans le panorama des esthétiques. Mais l'hybridité des spectacles devient telle qu'il faudrait parfois inventer des termes qui ne seraient viables que pour une seule proposition.

Comment nommer des spectacles de cirque hybrides, atypiques, inclassables voire « bâtards » dans les programmes des structures culturelles ? Comment les identifier pour que le public sache à quoi s'attendre, puisse opérer sa sélection ? Peut-on ou faut-il encore parler de cirque, doit-on utiliser des termes comme « cirque-théâtre », « cirque de création », « cirque de caractère »... et comment mesurer la pertinence et l'efficacité de ces dénominations ? Les artistes et les compagnies de cirque ont en outre le plus souvent des consignes très claires sur la manière dont elles souhaitent (ou ne souhaitent pas) être définies, et la multitude des termes a tendance à rendre plus opaque encore la lisibilité de la

proposition.⁸⁰

On peut reconnaître en effet que le fait de vouloir à tout prix estampiller chacune des propositions relève de la gageure et peut s'avérer tout à fait contre-productif. C'est donc bien par le biais du texte de présentation de spectacle et par la feuille de salle qu'il faut chercher à accompagner la réception d'un public qui reste majoritairement en attente d'une certaine magie associée à l'image d'Épinal que l'on conserve du cirque. Cependant, comme tous les arts vivants, le cirque contemporain se nourrit de son environnement qui peut être sombre. Les écritures les plus expérimentales laissent alors une partie du public venue chercher là l'exploit et la beauté du spectacle dans un certain désarroi.

2.2. L'idéal pacte de lecture entre les structures et leurs lecteurs

Bien évidemment une programmation, en cirque contemporain comme dans tout art vivant, ne peut se fonder sur les seules attentes du public sous prétexte qu'il y a une obligation de résultats de la part des structures culturelles. Les missions de service public de ces équipements sont aussi de soutenir les écritures les plus exigeantes sous peine de laisser les arts du cirque perdre leur élan créatif et retourner au seul divertissement du cirque traditionnel. On voit en observant les programmes que les pôles cirque répondent à cette exigence. Il s'agit donc d'accompagner les publics dans la découverte de ces écritures et d'en assumer les choix dans une communication éclairée. C'est aussi à cause de textes trop consensuels ou trop enjôleurs que se brise une relation de confiance entre un public et la structure culturelle qu'il fréquente. La médiation culturelle se joue aussi ici. Trop souvent on sépare tout à fait les relations publiques qui seraient seules chargées de cette mission d'accompagnement dans la saisie des œuvres et la communication qui devrait attirer les spectateurs. Mais la communication culturelle n'est pas une simple réclame.

Bien entendu, la finalité argumentative des textes de présentation de spectacle est première. Mais ces textes engagent l'autorité de la structure tout entière et par là même se doivent de construire un pacte de lecture de qualité avec leurs lecteurs. En se montrant également clairement informatifs, ces textes pourront plus sûrement avoir un effet prescripteur. Résultat atteignable à la seule condition d'épargner aux lecteurs les

80 Ibid.

éternels poncifs sur la virtuosité d'artistes qui défient la loi de la pesanteur. Quel crédit accorder à une structure qui ne saurait pas dépasser ces clichés pour qualifier les spectacles de sa programmation ?

Les rédacteurs de ces textes engagent l'image de la structure dans son ensemble. Il paraît important qu'ils soient au fait des choix du programmeur pour pouvoir en défendre la cohérence autant que possible. On peut noter qu'on ne trouve presque jamais de renvois d'un texte à un autre dans les brochures et autres dépliantes pour aider les spectateurs à construire leur propre parcours ou pour comprendre ce qui se dit de la création à travers les spectacles qui sont proposés dans l'ensemble d'une programmation.

Par ailleurs, ces rédacteurs doivent évidemment pouvoir eux-mêmes se repérer dans les méandres esthétiques que présentent les spectacles, les voir autant que possible, discuter avec leurs auteurs. Autant de conditions qui sont rarement entièrement réalisables mais qui peuvent l'être partiellement si l'on s'en accorde les moyens. Et c'est bien là le problème essentiel. Le temps, les moyens ne sont pas accordés pour cette écriture que l'on considère le plus souvent avec une certaine condescendance justement parce qu'on l'assimile à un discours publicitaire ayant ses formules clés, son catalogue d'incontournables dans lequel il s'agit de puiser pour pouvoir monter un texte efficace à partir des dossiers des compagnies. Je brosse là un tableau assez sombre d'une situation certes plus contrastée dans les faits mais qui demeure néanmoins une réalité dans la plupart des structures où l'on accorde bien peu de temps à cet exercice de rédaction, qui on l'aura compris, me semble absolument capital. Et cela est vrai pour l'ensemble des arts vivants. Cependant, le cirque contemporain est justement celui qui souffre le plus de cette aura magique qui déçoit parfois les attentes du public.

Enfin, on peut également regretter que les feuilles de salle ne prennent pas le relais de ces textes souvent faibles dans leur apport informatif. Les textes des feuilles de salle sont invariablement constitués à partir d'un copier-coller que personne ne songe à remettre en cause, faute de temps. Et disons-le, puisque le spectateur est déjà présent, on ne leur prête guère d'intérêt. C'est pourtant un outil majeur de la médiation culturelle puisqu'il peut accompagner la réception, prévenir les déconvenues là où le texte de communication est forcément plus séduisant et enfin construire une fidélité avec des publics qu'il s'agit d'« éduquer » au spectacle de cirque contemporain dans la multiplicité de ses écritures.

J'ai conscience que les changements que j'appelle de mes vœux se heurtent de manière empirique à des réalités financière et horaire peu compatibles. Je me garde bien d'émettre un jugement définitif sur les pratiques les plus répandues dans le monde de la communication culturelle. Je me contente dans le cadre de cette réflexion, de suggérer ce à quoi il me semble qu'il faudrait aspirer pour pratiquer une communication de qualité qui ne verserait pas dans les travers de la publicité. Je terminerai en disant qu'il me semblerait préférable de confier l'écriture de ces textes à des personnes ayant les compétences nécessaires pour prendre du recul par rapport aux supports communicationnels des artistes. Là encore dans l'idéal, pour éviter de naviguer à vue entre les différentes mouvances des esthétiques circassiennes, on pourrait attendre un travail de veille qui passerait par la lecture de travaux de recherche sur le sujet. On peut donc s'interroger sur ce type d'écriture spécialisée. Le cirque contemporain suscite-t-il la curiosité des chercheurs ? Est-ce là une bonne façon de se tenir au fait des métamorphoses que connaissent les écritures circassiennes contemporaines pour le communicant et le journaliste qui souhaiteraient s'y retrouver dans ces esthétiques ?

3. L'écriture journalistique sur le cirque actuel

L'écriture prenant pour objet le cirque actuel qui émane des journalistes se voit confrontée à un enjeu de taille. Elle doit accompagner l'émergence d'un art en mouvement dont les écarts génériques sont constitutifs de son évolution. Du fait même de sa relative jeunesse, cet art nécessite une attention particulière de la part de ceux qui en rendent compte. Cependant, la critique artistique dans son ensemble traverse une crise inégalée qui n'est pas sans rapport avec la crise générale de la presse papier. C'est donc dans un contexte général de déclin de la critique, tous genres confondus, que la critique de cirque émerge. On mesure ainsi à l'aune de ce paradoxe la difficulté que connaît cette écriture critique.

La réflexion se concentrera ici prioritairement sur les organes de presse généraliste dans leur manière d'écrire sur le cirque contemporain et ainsi d'en propager une certaine image auprès du grand public. On peut d'abord se demander à qui revient le rôle d'écrire sur le cirque contemporain, d'en faire la critique, étant entendu par « critique » le fait d'évoquer un spectacle de manière informative et argumentative. En effet, une critique entend rendre compte des éléments constitutifs d'un spectacle de manière « objective » – ce serait là le pan informatif de cette écriture – et tente d'élaborer un jugement sur ledit spectacle de façon à assumer une fonction prescriptive pour le destinataire. Il va de soi que les parts informative et argumentative de ces écrits s'interpénètrent au sein des critiques.

3.1. Le critique de cirque contemporain

3.1.1. L'apprenti critique sur internet

À l'instar de la critique cinématographique, sans doute la plus répandue des critiques, la critique de spectacle vivant et plus particulièrement de cirque actuel tend à être prise en charge par des amateurs sur internet. Cette pratique extrêmement répandue sur internet procède de l'idée selon laquelle tout jugement vaut d'être exprimé et égale celui d'un professionnel, tout cela au nom d'un certain relativisme du goût. Cette opinion est d'autant plus prégnante dans les arts du cirque que l'on estime sa lecture aisée, quasiment immédiate, partant ne nécessitant pas de connaissances particulières. On pourra se reporter à l'exemple suivant extrait d'un site qui prétend proposer des jugements éclairés là où l'on devine un grand amateurisme derrière les propos tenus.

L'avis de la rédaction : Du cirque dans un théâtre, quel programme alléchant ! Ce spectacle très sombre mélange des tableaux intrigants sur la vie, la mort, l'équilibre et la gravité. Des chorégraphies agrémentées de chants marocains, de jeux de lumières, donnant lieu de jolies compositions. Rempli (sic) de petits artifices originaux, de bonnes idées, elles nous surprennent et nous impressionnent. [...] Les acrobates marocains, suspendus à un câble, se laissaient tomber du plafond en poussant des cris d'effroi. Lorsqu'ensuite ils sont apparus amorphes derrière un léger rideau noir, nous avons l'impression de voir des morts aux enfers... Même si nous n'avons pas passé un mauvais moment, le tout avait malheureusement le défaut d'être lent et dans le noir le plus complet, ce qui endort un peu.⁸¹

Ce jugement émis à propos du spectacle *Azimet* d'Aurélien Bory relève de l'expression personnelle du sentiment et ne comporte à aucun moment de justification raisonnée, d'argumentation tenant compte des particularités du genre, de son histoire... Le locuteur va jusqu'à s'étonner de voir du cirque dans un théâtre. On l'aura compris, cette tendance à la démocratisation de la critique au motif que tous les avis se valent risque de perpétuer l'idée selon laquelle les arts du cirque n'ont besoin d'aucun accompagnement et ne peuvent susciter aucun jugement autre que sensible. La responsabilité des professionnels est alors grande. Ils doivent montrer qu'il n'en est rien pour asseoir leur légitimité comme l'a fait la critique cinématographique, dont la genèse remonte à peu de choses près à celle du cinéma lui-même. Elle a gagné sa légitimité en accompagnant la naissance du septième art. Le discours critique tentait, dans une certaine mesure, d'éduquer le goût du spectateur, de lui prouver que tous les films ne se valaient pas. Car le critique peut également être vu comme le médiateur qui apporte des clés de lecture au spectateur, qui lui permet d'opérer une sélection. En ce sens, il paraît donc pertinent de confier la rédaction de ces textes à des professionnels.

3.1.2. Le critique professionnel

La place dévolue à la critique de spectacles vivants dans la presse généraliste diminue au fil des années. En outre, le cirque contemporain doit partager cet espace avec le théâtre et la danse, plus largement traités. Dans ces conditions, il ne peut exister de critiques s'intéressant exclusivement au cirque au détriment des autres arts. Le plus couramment les rédactions font donc le choix de confier cet exercice à un critique de théâtre ou, plus souvent encore, à un critique de danse.

Ainsi ces professionnels, non spécialistes, se trouvent confrontés à l'appréhension d'un genre qui présente des dramaturgies singulières comme on l'a vu plus haut. C'est ainsi qu'en juin 2009 s'est tenu un séminaire européen sur la critique de cirque

81 CHATEL Pierre, « Azimet » [en ligne], <<http://www.aubalcon.fr/pièces/fiche/azimet>> (Page consultée le 05/08/2014)

intitulé « Art Writers et Circus Arts » dans les locaux de HorsLesMurs. Douze journalistes et critiques venus de onze pays européens ont ainsi échangé leur point de vue sur cet exercice d'écriture périlleux. Cette initiative originale, la première en son genre, témoigne du besoin exprimé par des professionnels parfois démunis face à un cirque polymorphe. Depuis, une opération voisine a eu lieu de 2012 à 2014 initiée par Circuscentrum (Centre Flamand pour les Arts du Cirque). Le projet européen UNPACK THE ARTS a accueilli, tous médias confondus, journalistes de la culture, critiques et rédacteurs en chef afin de leur offrir dans le cadre de festivals les conditions de réfléchir aux moyens de développer un discours critique sur le cirque, de s'interroger sur le rôle même joué par la critique et d'enrichir leurs connaissances. Ce programme s'est articulé autour de douze temps de résidence pendant lesquels les journalistes se sont familiarisés avec la critique de cirque contemporain.

Comme on l'a vu plus haut, ce qui ressortait de ces assemblées, c'est que la plupart de ces professionnels versaient davantage dans le milieu de la danse que dans celui du cirque et que par conséquent ils s'interrogeaient sur leurs failles, se demandaient « quel degré de connaissance du contexte artistique, historique, matériel, international ou sociétal [était] nécessaire si l'on prétend[ait] s'exprimer de manière compétente à propos d'une création de cirque. Quel langage un critique a-t-il à sa disposition, de quel vocabulaire aurait-il besoin ? »⁸²

Avant de tenter de répondre à ces questions, on peut d'ores et déjà estimer qu'avant toute chose la fréquentation des spectacles en abondance est la condition première ainsi que la fréquentation des écritures théoriques sur le sujet de manière à s'assurer un minimum de compétences.

3.2. L'écriture théorique sur le cirque contemporain

L'écriture de recherche sur le cirque contemporain est jeune à l'instar du sujet qu'elle prend pour étude. Du point de vue universitaire, on voit l'intérêt des étudiants pour le sujet croître au fil des années mais de manière assez disparate puisque de nombreuses disciplines sont convoquées démultipliant les points de vue sur le cirque : approche sportive, sociologique, historique, littéraire...

Les écrits théoriques n'émanant pas de la recherche universitaire connaissent un même morcellement et sont confrontés à d'autres difficultés du fait même de la nature

82 HAHN Thomas, « La critique de cirque existe-t-elle ? », Stradda, n°15, janvier 2010, p. 37

profondément bigarrée des arts du cirque. Il est ainsi assez difficile de retracer l'histoire des arts du cirque de manière exhaustive.

[Le cirque] n'a pas toujours été considéré comme [un art]. Enfin, il doit assumer l'existence de « trous d'histoire » et non proposer des vraisemblances – la genèse du nouveau cirque, par exemple, reste à écrire. Pour cela deux postures complémentaires s'imposent. Être plus humble dans la visée : renoncer à écrire une « Histoire du cirque tout court » et lui préférer des sujets plus précis ; la mosaïque ainsi créée nous rapprochera de la réalité. Ouvrir de nouveaux chantiers problématiques pour lire le cirque sans s'arc-bouter sur la seule histoire des formes : de la patrimonialisation du vivant à la frontière entre culture et loisirs, de la représentation sociale de l'artiste de cirque aux logiques culturelles sur les pratiques, des logiques de transmission au sein d'une équipe aux relations artistiques internationales...⁸³

Julien Rosemberg plaide ainsi pour une vision kaléidoscopique de l'histoire des arts du cirque ce qui ne facilite guère la tâche de celui qui voudrait se référer à un ouvrage de base pour connaître les fondamentaux du nouveau cirque et du cirque actuel.

De même, les maisons d'édition accompagnent la publication de ces ouvrages théoriques avec une croissance plus marquée au début des années 2000 grâce au ministère de la Culture qui met en place l'Année des arts du cirque (2001-2002). La Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles (DMDTS) et le Centre national du livre signent alors une convention triennale pour constituer « la librairie du cirque ». Parallèlement, dès 1996, HorsLesMurs crée la revue *Les Arts de la piste*, à laquelle succédera *Stradda* en 2006, qui reste à ce jour, à côté des ressources mises à disposition sur le web, une source d'informations incontournable pour qui prétend s'intéresser aux arts du cirque.

On voit bien que la démarche de documentation en matière de cirque nécessite une logique du morcellement qui peut s'avérer fastidieuse car en même temps qu'être une force « la diversité du cirque est en l'occurrence sa plus grande faiblesse. »⁸⁴, comme l'affirme Pascal Jacob qui ajoute : « Écrire sur le cirque, à propos du cirque, autour du cirque, c'est forcément esquisser une multitude de traces, une infinité de lignes et de points à partir d'une expérience artistique foncièrement organique. »

De cette difficulté première émane donc une documentation qui s'étage par strates diverses et dans laquelle il s'agit de piocher des éléments de réflexion qui puissent enrichir la lecture de ces spectacles « organiques » sur lesquels les mots achoppent parfois à défaut de s'organiser en un vocabulaire spécifique partagé par tous.

83 ROSEMBERG Julien, « L'histoire du cirque en chantiers », *Stradda* n°15, janvier 2010, p. 18

84 JACOB Pascal, « Fragments d'un discours amoureux », *Stradda* n°15, janvier 2010, p. 25

3.3. Le vocabulaire du cirque contemporain à disposition du critique

C'est ce problème du lexique que les participants du séminaire « Art Writers et Circus Arts »⁸⁵ ont d'abord soulevé, à l'exemple de Bauke Livens, qui écrit pour la revue espagnole *Zirkolika*, et est l'auteur d'une thèse sur le rituel dans le cirque contemporain. Elle en appelle tout d'abord à une définition circonscrite du cirque :

Il serait important que le cirque cesse d'élargir sa définition, et qu'elle soit au contraire resserrée et concrétisée. Cet objectif renvoie immédiatement au manque d'un vocabulaire spécifique. [...] Des termes comme « dramaturgie » ou « chorégraphie » peuvent aider à comprendre et à apprécier un spectacle de cirque, mais ils risquent aussi de nous faire négliger toute une gamme de codes et de dialectiques spécifiques.⁸⁶

On peut en effet remarquer l'utilisation d'un lexique spécifique à la danse dans les propos des critiques. C'est le cas de Rosita Boisseau qui évoque ici l'hybridation entre danse et cirque générée par Yoann Bourgeois dans *L'Art de la fugue* : « La circulation de l'énergie et du mouvement opère une greffe réussie entre le cirque et la danse. [...] Le geste utile rejoint la beauté du geste que noue la tension nerveuse des protagonistes. »⁸⁷

Le « geste utile » est ici employé pour renvoyer au geste circassien quand la « beauté du geste » paraît être associée au geste dansé apparemment débarrassé de toute finalité autre qu'esthétique. On voit comme l'usage d'un tel lexique peut faire affleurer un sous-texte idéologique sur la hiérarchisation des arts. Sans entrer dans une réflexion historique sur les dissidences entre l'acrobate et le danseur, on pourra néanmoins rappeler que le deuxième était initialement porté à cacher, pour des raisons de bienséance, son effort quand l'autre ne pouvait guère le dissimuler. C'est cette différence qui légitimait alors cette hiérarchisation et qui demeure tacitement dans ce type de distinction lexicale. Le « geste utile » renvoie à la corporéité avec finalité « sportive » du circassien contre le geste de pure beauté du danseur. Certains parlent également de geste « expressif » et de geste « athlétique ». Cependant cette discrimination des deux familles de geste tend à devenir obsolète dans le cirque contemporain qui emprunte sa dramaturgie au flux chorégraphique s'éloignant bien souvent de l'unité de base qu'est la figure.

Là encore la règle lexicale semble être mobile. Si l'on observe le lexique des

85 Voir Partie 2 – chap. 3 – 3.1.2. Le critique professionnel

86 Propos recueillis par HAHN Thomas, « La critique de cirque existe-t-elle ? », *Stradda*, n°15, janvier 2010, p. 37

87 BOISSEAU Rosita, « Yoann Bourgeois, *L'Art de la fugue* », *La Scène* n° 68, mars, avril, mai 2013, p.32

artistes eux-mêmes on voit bien qu'il diffère. Dans ces conditions, il est difficile d'établir une norme partagée par les critiques et les artistes, que l'on estime cela dommageable ou non pour les arts du cirque.

Toutefois, il existe bel et bien un vocabulaire technique partagé par les circassiens pour désigner les agrès et les différentes manières de pratiquer les diverses disciplines qui constituent les arts du cirque. Le critique a tout intérêt à le connaître, au moins dans ses grandes lignes, mais il ne sera pas question pour lui d'en abuser au risque de passer pour être jargonneur ou abscons auprès des lecteurs de la presse généraliste.

Thomas Hahn propose quant à lui une alternative : « Le moment est venu de développer et de diffuser ensemble un vocabulaire partagé entre artistes et critiques, une approche qui dépasserait le simple apprentissage de termes techniques, une expression à fleur de peau et pourtant analytique, un langage qui serait créatif et sensuel. »⁸⁸ L'idée est séduisante, reste à mesurer sa faisabilité. En outre, l'idée d'une symbiose entre l'artiste et le critique ne va pas sans soulever quelques problèmes.

3.4. La critique créative

Bauke Livens, que l'on a citée plus haut, plaide en faveur d'une critique non techniciste qui soit proche de la création sans chercher à tout prix à l'évaluer.

Le critique de cirque devrait poser les mêmes questions que les artistes dans le processus de création. C'est pourquoi la réflexion doit s'impliquer dans la pratique artistique. C'est à cette condition que le critique peut contribuer à l'évolution d'une forme artistique. [...] Si le cirque cherche ce qui fait son essence, la critique doit participer de cette même recherche.⁸⁹

On peut en effet reconnaître la pertinence de ce souhait. On pourra se rappeler comment de même la critique cinématographique et bien avant elle la critique littéraire ont été investies par des journalistes au plus près de leur matière, puisque pratiquant l'art dont ils rendaient compte assez souvent, et comment cela a contribué à élever la critique au rang de genre à part entière. Cependant, si l'on peut admettre que le fait de se pencher sur la manière dont a été écrite la création est fort utile, pour ne pas dire indispensable, il faut se garder de sombrer dans une empathie qui risquerait d'émousser le jugement. Se placer du côté de la création sans chercher à l'évaluer entraînerait le propos trop près d'un discours communicationnel qui risquerait de discréditer le contenu critique.

Malgré tout, dans le cas du cirque contemporain, il est en effet intéressant de se

88 HAHN Thomas, « La critique de cirque existe-t-elle ? », Stradda, n°15, janvier 2010, p. 39

89 Ibid., p. 40

renseigner, au-delà des détails d'écriture du spectacle à proprement parler, sur le contexte global de la création, son mode de production – on a vu comment l'écriture du spectacle pouvait parfois s'infléchir quand argent public il y a –, la vie en collectif, la tournée, le chapiteau, etc. Autant de caractéristiques qui influencent considérablement l'écriture des ces auteurs circassiens.

Car le fait d'embrasser ce type de carrière aujourd'hui est un élément d'information en soi. Les circassiens qui prennent la route épousent un mode de vie qui va à l'encontre du modèle dominant. Ce jeu avec la norme irrigue ainsi profondément l'écriture de spectacles qui réfléchissent volontiers sur le rapport de l'individu au collectif, sur le pas de côté vis-à-vis du consumérisme dominant, etc.

Cependant, il n'est pas rare de voir cette sympathie pour le circassien, dont la vie paraît tout entière tournée vers l'effort et le risque, endormir tout esprit critique jusqu'à offrir des articles assez consensuels sur le courage de l'artiste, son mode de vie désintéressé... Or la critique se doit de proposer un point de vue esthétique sur ce dont elle rend compte plutôt que de verser dans la démagogie.

3.5. La critique informative et prescriptive

La part informative du discours, pour ne pas se faire lénifiante, a tout à gagner à se mettre au service de la visée argumentative de l'écriture critique. Le rôle du critique est aussi de prévenir des analyses trop hâtives en bâtissant une argumentation solide, sans pour autant renier tout à fait la part de subjectivité inhérente à l'expression d'un jugement esthétique. Pour prévenir tout propos exclusivement sensible et subjectif qui laisserait croire que tout un chacun est un critique qui s'ignore, le fond informatif se doit d'être suffisamment opérant.

Sans viser à l'exhaustivité et en considérant bien sûr que les informations à fournir diffèrent d'un spectacle à l'autre, on peut recenser certains des incontournables à attendre de tels écrits au regard de la relative jeunesse du cirque contemporain.

Comme vu plus haut, on peut donc s'intéresser au contexte extérieur à la création et relayer tout particulièrement les facteurs que l'on devine avoir influencé l'écriture créative. Il s'agit également de prendre de la hauteur et d'être capable de situer le spectacle critiqué à l'intérieur d'une famille esthétique, d'un mode d'écriture⁹⁰ dans le paysage du cirque actuel. À cet angle de vue synchronique mérite de s'adjoindre un

90 Voir Partie 2 – chap. 1 – 2. Une écriture des arts du cirque au pluriel

angle de vue diachronique qui nécessite d'être au fait de l'évolution des arts du cirque depuis sa scission avec le cirque traditionnel jusqu'à ses accointances retrouvées avec des ancêtres plus lointains comme les spectacles de foire.

Il s'agit également de rendre compte des différentes composantes d'un spectacle et non de la technique seule bien entendu. Le jeu des lumières, la scénographie, le travail du son sont parties prenantes des spectacles de cirque contemporain au même titre que tout autre spectacle vivant. Cependant, cet aspect des choses est à tel point intégré par les journalistes qu'il n'est pas rare de reconnaître dans les critiques de cirque un certain effet catalogue, une envie de rendre compte de chacun des éléments de construction du spectacle de manière éclatée comme si l'écriture sur le spectacle trahissait le morcellement de l'écriture créative. Cette écriture à la diable peine à rendre compte de la cohérence du propos artistique quand cohérence il y a. Car si cette cohérence de l'écriture créative fait défaut, il s'agit pour le critique de le reconnaître et de s'en faire le relai en justifiant son point de vue.

Plutôt que de chercher à être exhaustif, il paraît plus pertinent de mettre en exergue une ou deux clés essentielles à la bonne lecture du spectacle en ne négligeant pas d'exprimer un certain jugement sur la proposition. Car le rôle de prescripteur du critique témoigne du fait que toutes les créations ne se valent pas. Les écritures les plus expérimentales, prenant le risque de saper l'enthousiasme d'un public en quête de distraction, peuvent ainsi trouver là le soutien qu'elles auront du mal à trouver dans des textes de communication quelque peu frileux.

Bien entendu les critères de réussite d'un spectacle ne sont pas établis concernant les arts du cirque comme c'est davantage le cas au théâtre par exemple mais l'on pourra être sensible à l'originalité d'une proposition qui se distinguerait d'une écriture se contentant de cumuler les recettes déjà éprouvées par d'autres. Le critique peut également évaluer autant que faire se peut la manière dont l'écriture créative permet aux différentes composantes du spectacle de générer une certaine harmonie. On peut également être sensible à la cohésion des langages exploités dans le cas d'un spectacle particulièrement hybride. Et surtout, il paraît important d'être capable de mesurer la distance qui existe entre les intentions exprimées par le ou les auteurs du spectacle – dont il faut prendre connaissance comme on l'a dit plus haut – et leur concrétisation par le spectacle. S'il est admissible que le communicant fonde son propos sur celui de l'artiste – surtout quand c'est là sa seule source –, il est impensable que ce soit également le cas pour le critique qui a forcément vu le spectacle dont il parle, ce qui est rarement le

cas du communicant.

Enfin, on remarque souvent dans les critiques de cirque contemporain que leurs auteurs cherchent à éloigner le lecteur du préjugé selon lequel le spectacle de cirque serait pur divertissement. Une note explicite est invariablement présente quant à la manière dont les artistes « dépassent le seul exploit », « mettent le risque au service d'un propos », « assujettissent la virtuosité à un sens », etc. On peut déplorer ce truisme – puisqu'il s'agit d'art – ou on peut au contraire en souligner la pertinence concernant un art qui souffre encore de bien des *a priori*. N'oublions pas que le critique, s'il en a les moyens et il est à souhaiter que ce soit le cas, éduque aussi le goût des spectateurs et endosse à ce titre une responsabilité qu'il ne faut pas négliger, même s'il serait exagéré de lui prêter une importance démesurée au vu du déclin global de l'activité critique. Néanmoins l'heure n'est pas encore venue de sa disparition totale au profit de l'opinion du tout venant sur internet, même si cette activité peut avoir son intérêt, ne serait-ce que pour mesurer la réception de certains spectacles. Ainsi il est encore légitime de chercher à adapter l'écriture critique à l'objet en perpétuelle mutation qu'est le cirque contemporain pour tenter d'en accompagner l'épanouissement.

Conclusion

Par le biais de la notion d'écriture, on a pu traverser les arts du cirque pour tenter d'en cerner les caractéristiques propres. Entreprise délicate, sinon impossible, tant tout s'envisage au pluriel quand il s'agit de ces arts en devenir qui dépassent sans cesse leurs frontières, se nourrissent de tous les genres et ce depuis leur érection au rang d'art. Car c'est bien en se délestant des oripeaux de leur ancêtre traditionnel qu'ils sont allés chercher dans le théâtre et dans la danse les conditions de leur (re)naissance. De cette « impureté fondatrice », procèdent tout à la fois leur richesse et leur pauvreté. Leurs écritures sont mobiles, bigarrées, souvent accusées de morcellement du fait des « numéros » qui les composent, de l'interdisciplinarité qui les traverse et de leur caractère fondamentalement transgénérique.

On a pu voir, pourtant, que le terme « écriture » pouvait dépasser le simple liant cherchant à combler les failles des ces créations trouées. Les écritures circassiennes, du point de vue de la création, sont aptes, comme tout langage, à assurer une circulation entre ces trois pôles que sont les artistes, le monde et le public. Cette triangulation passe toutefois par des écritures diverses dont il est pratiquement impossible d'isoler un caractère propre aux arts du cirque.

Il faut préciser ici que la démarche adoptée a été synchronique plus que diachronique. Il ne s'est pas agi de retracer l'évolution des écritures circassiennes de la naissance du nouveau cirque à ce que l'on a nommé le cirque contemporain. Le propos a plutôt consisté à brosser un tableau des écritures qui prédominent aujourd'hui en ne cherchant pas l'exhaustivité loin s'en faut puisqu'une discipline comme le cirque équestre – pourtant fondatrice historiquement du cirque traditionnel et connaissant de belles heures actuellement dans le renouveau de ses formes – n'a pas été traitée pour des raisons quantitatives – la place accordée à cette étude ne l'aurait pas permis – et qualitative – son écriture est par trop éloignée des enjeux des autres disciplines circassiennes –.

Cela étant dit, en isolant les différentes écritures circassiennes selon leur modèle de dramaturgie, l'on a pu voir comment appréhender ces spectacles de façon à infléchir une lecture qui se voudrait essentiellement émotive. La réception des spectateurs cependant reste difficilement appréciable en cela même qu'elle fait rarement l'objet d'études approfondies mais aussi parce qu'elle émane d'un public lui aussi pluriel dont il

s'agit encore d'éduquer le goût.

C'est à cet endroit qu'interviennent communicants et journalistes qui tous deux, dans des proportions différentes, ont un rôle à jouer dans la compréhension et la reconnaissance de ces diverses écritures circassiennes. En premier lieu, il s'agit d'abord pour eux d'être capables d'en percevoir les lignes directrices de manière à pouvoir, si nécessaire, prendre de la distance vis-à-vis des dossiers des compagnies qui présentent une écriture dont les enjeux de séduction peuvent brouiller quelque peu la transparence des intentions et la véritable nature des écritures créatives à l'œuvre.

Il paraît donc important pour le communicant comme pour le journaliste critique prenant pour objet le cirque contemporain de fréquenter abondamment les spectacles bien sûr mais aussi d'effectuer un travail de veille se fondant sur la lecture théorique émanant des spécialistes et des artistes eux-mêmes, soucieux de conserver une trace de leur travail. Cette littérature, de plus en plus abondante, fournit un bagage précieux et atteste du fait que l'écriture circassienne porte l'originalité de ses auteurs et peut ne pas être de lecture immédiate demandant par là même un véritable accompagnement.

Pour ma part, les questionnements soulevés par ce travail de recherche sont entrés en résonance avec mes propres activités sur le terrain de l'écriture communicationnelle comme sur celui, dans une moindre mesure, de l'écriture journalistique. Souhaitant toujours officier dans ces deux domaines à l'avenir, ce travail, je l'espère, m'empêchera de verser dans les différents travers que j'ai moi-même épinglés au fil de ces quelques pages.

Bibliographie

▫ Ouvrages et revues

- BOISSEAU Rosita, « Yoann Bourgeois, L'Art de la fugue », *La Scène* n° 68, mars, avril, mai 2013
- BORDENAVE Julie, « Le magique et le ridicule », *Stradda* n° 24, 04/2012
- CARASSO Jean-Gabriel et LALLIAS Jean-Claude, *Jérôme Thomas, Jongleur d'âme : Entretien avec Jérôme Thomas*, Paris, Actes Sud Papiers / CNAC, 2010
- DORT Bernard, « L'État d'esprit dramaturgique », *Théâtre/Public*, n°67, 1986
- GOUDARD Philippe, *Anatomie d'un clown : Canevas pour solo clownesque*, suivi de « Lire et écrire le cirque », Lavérune, L'Entretiens éditions, 2005
- GUY Jean-Michel « À nouveaux cirques, nouveaux publics », *Avant-garde, cirque !*, Paris, Éditions Autrement, 2001
- GUY Jean Michel, BELLOCQ Eric, DE LAVENÈRE Vincent, RIOUFOL Emmanuel, *Le chant des balles*, Lavérune, L'Entretiens éditions, 2004
- HAHN Thomas, « La critique de cirque existe-t-elle ? », *Stradda*, n°15, janvier 2010
- JACOB Pascal, *Le Cirque, Du théâtre équestre aux arts de la piste*, Paris, Larousse, 2002
- JACOB Pascal, « Fragments d'un discours amoureux », *Stradda* n°15, janvier 2010
- PAVIS Patrice, *L'analyse des spectacles*, 2^e édition, Paris, Armand Colin, 2012
- QUENTIN Anne, « Un ordre dans le chaos », *Stradda* n°24, avril 2012
- ROSEMBERG Julien, « L'histoire du cirque en chantiers », *Stradda* n°15, janvier 2010
- Les écritures artistiques : Un regard sur le cirque*, Actes du séminaire tenu dans le cadre de CIRCA, festival de cirque actuel, à Auch (Abbaye de Flaran), Châlons-en-Champagne, Centre National des Arts du Cirque, Novembre 1998

▫ Sites internet

- ADOLPHE Jean-Marc, « POUR UN MINISTÈRE DES MUSES ? » [en ligne], <<http://www.territoiresdecirque.com/site.php?rub=4&id=203901&start=0>> (Page consultée le 12/06/2014)
- BOISSEAU Rosita, « Reprise : le collectif Ivan Mosjoukine à Paris » [en ligne], 27/09/2012, <http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/09/27/cirque-toujours_1766963_3246.html> (Page consultée le 11/06/2014)
- BORDENAVE Julie, « AGRÈS : JOUET, INSTRUMENT, EXTENSION DE SOI ? » [en ligne], 01/07/2011, <<http://www.territoiresdecirque.com/site.php?rub=3&id=218005>> (Page consultée le 28/01/2014)
- BORDENAVE Julie, « DES CIRCASSIENS AU SERVICE D'UN PROPOS » [en ligne], 06/03/2008, <<http://www.territoiresdecirque.com/site.php?rub=3&id=203997>> (Page consultée le 09/07/2014)
- BORDENAVE Julie, « Des metteurs en scène en quête d'une nouvelle grammaire corporelle » [en ligne], 06/03/2008, <<http://www.territoiresdecirque.com/site.php?rub=3&id=203996>> (Page consultée le 10/07/2014)

BOUCHEZ Emmanuelle, « Qu'est-ce que c'est que ce cirque ? » [en ligne], 27/10/2011, <<http://www.telerama.fr/scenes/qu-est-ce-que-c-est-que-ce-cirque,74485.php>> (Page consultée le 22/05/2014)

LANGLOIS Hélène, « LE CIRQUE, CE QUI RASSEMBLE » [en ligne], <<http://www.territoiresdecirque.com/site.php?rub=4&id=224318>> (Page consultée le 11/07/2014)

LE GUILLERM Johann, « Mécaniques, systèmes, objets, matières », Entretien réalisé par Anne Quentin [en ligne], 01/07/2011, <<http://www.territoiresdecirque.fr/site.php?rub=3&id=218612>> (Page consultée le 10/04/2014)

MARTINEZ Ariane, « La dramaturgie du cirque contemporain français : quelques pistes théâtrales » [en ligne], <<http://dramaturgieducirque.blog4ever.com/article-de-ariane-martinez-la-dramaturgie-du-cirque-contemporain-francaisquelques-pistes-theatrales>> (Page consultée le 20/01/2014)

MÉTAIS-CHASTANIER Barbara, « Écriture(s) du cirque : une dramaturgie ? » [En ligne], 08/05/2014, <<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2308>> (Page consultée le 20/06/2014)

Projet artistique et culturel de CIRCca 2012-2015 [en ligne], <http://www.circa.auch.fr/index.php?option=com_content&view=article&id=69&Itemid=471> (Page consultée le 15/05/2014)

« Regards sur les publics des arts du cirque au sein de Territoires de Cirque : Constats et interrogations » [en ligne], Novembre 2008, <http://www.carremagique.com/IMG/pdf/Territoires_de_Cirque_Regards_sur_les_publics_nov_2008.pdf> (Page consultée le 14/07/2014)

▫ Dossier de présentation de spectacle

BOLZE Mathurin, « Note d'intention – Propos », Dossier de présentation du spectacle *Du Goudron et Des Plumes*, de la cie MPTA, 2010

Dossier de présentation du spectacle *Cabanons*, du BurenCirque, 2014

Dossier de présentation du spectacle *Cordes* d'Alexis Rouvre, 2014

Dossier de présentation du spectacle *Le Poivre Rose*, de la cie du Poivre Rose, mars 2014

Dossier de présentation du spectacle *Maintenant ou Jamais*, du collectif Cheptel Aleikoum - Circa Tsuica, 2014

Annexe n° 1 : Verso du dépliant de la Saison culturelle 2014-2015

<p>2014 / SEPTEMBRE</p> <p>L'Or et le Néel Théâtre public - 21h JEU 18 SEPT / 21h SAM 19 SEPT / 14h DIM 20 SEPT / 17h 7000€</p> <p>Promenade obligatoire Comédie - 21h JEU 25 SEPT / 21h SAM 27 SEPT / 14h DIM 28 SEPT / 17h 7000€</p> <p>Chaque-Souris Comédie - 21h JEU 02 OCT / 21h SAM 04 OCT / 14h DIM 05 OCT / 17h 7000€</p> <p>L'ARC OR DEFCIB Chœur chorale de Métroville MARS 07 OCT / 21h SAM 09 OCT / 14h DIM 10 OCT / 17h 7000€</p> <p>Histoire du soldat Ballet - 21h SAM 18 NOV / 21h DIM 19 NOV / 14h 7000€</p> <p>Contractions Mars le retour avec Thomas Généraliste MARS 07 OCT / 21h SAM 09 OCT / 14h DIM 10 OCT / 17h 7000€</p> <p>Le 1 de p-1 Mars le retour avec Thomas Féfé JEU 27 OCT / 21h SAM 29 OCT / 14h DIM 30 OCT / 17h 7000€</p> <p>Al Circo Chorégraphie JEU 11 DEC / 21h SAM 13 DEC / 14h DIM 14 DEC / 17h 7000€</p> <p>Dans mes bras Chorégraphie JEU 11 DEC / 21h et 21h SAM 13 DEC / 14h et 14h DIM 14 DEC / 17h et 17h 7000€</p> <p>Bleau et Humphrey Félicité clémence JEU 15 DEC / 21h SAM 17 DEC / 14h DIM 18 DEC / 17h 7000€</p>	<p>DECEMBRE</p> <p>Plaisions Chorégraphie JEU 11 DEC / 21h SAM 13 DEC / 14h DIM 14 DEC / 17h 7000€</p> <p>Le temps est notre demeure Un pont, la mer MARS 24 REV / 21h SAM 26 REV / 14h DIM 27 REV / 17h 7000€</p> <p>Thomas Fersen Félicité clémence MARS 24 REV / 21h SAM 26 REV / 14h DIM 27 REV / 17h 7000€</p> <p>Meior Home On ne peut rien LUN 23 MARS / 21h MARS 24 MARS / 21h 7000€</p> <p>Woyzeck Jean de la Roche (à jouer) JEU 13 MARS / 21h SAM 15 MARS / 14h DIM 16 MARS / 17h 7000€</p> <p>Hulu "Hulu" JEU 12 MARS / 21h SAM 14 MARS / 14h DIM 15 MARS / 17h 7000€</p>	<p>MARS</p> <p>Amber Cécile Clémence SAM 22 AVR / 14h DIM 23 AVR / 17h 7000€</p> <p>Une Chenille dans le cœur Ballet - 21h JEU 23 AVR / 21h SAM 25 AVR / 14h DIM 26 AVR / 17h 7000€</p> <p>Rich, le cube et les mystères Jongle SAM 22 AVR / 14h DIM 23 AVR / 17h 7000€</p> <p>Amber Cécile Clémence SAM 22 AVR / 14h DIM 23 AVR / 17h 7000€</p> <p>Une Chenille dans le cœur Ballet - 21h JEU 23 AVR / 21h SAM 25 AVR / 14h DIM 26 AVR / 17h 7000€</p> <p>Rich, le cube et les mystères Jongle SAM 22 AVR / 14h DIM 23 AVR / 17h 7000€</p> <p>Amber Cécile Clémence SAM 22 AVR / 14h DIM 23 AVR / 17h 7000€</p>	<p>3^e édition - 15 AVRIL - 7 MAI 2015</p> <p>Promenade chorale</p> <p>Amber Cécile Clémence SAM 22 AVR / 14h DIM 23 AVR / 17h 7000€</p> <p>Une Chenille dans le cœur Ballet - 21h JEU 23 AVR / 21h SAM 25 AVR / 14h DIM 26 AVR / 17h 7000€</p> <p>Rich, le cube et les mystères Jongle SAM 22 AVR / 14h DIM 23 AVR / 17h 7000€</p> <p>Amber Cécile Clémence SAM 22 AVR / 14h DIM 23 AVR / 17h 7000€</p> <p>Une Chenille dans le cœur Ballet - 21h JEU 23 AVR / 21h SAM 25 AVR / 14h DIM 26 AVR / 17h 7000€</p> <p>Rich, le cube et les mystères Jongle SAM 22 AVR / 14h DIM 23 AVR / 17h 7000€</p> <p>Amber Cécile Clémence SAM 22 AVR / 14h DIM 23 AVR / 17h 7000€</p>	<p>2015 / JANVIER</p> <p>Un soir chez Boris Olivier Clémence et Pierre Basso JEU 11 MARS / 21h SAM 13 MARS / 14h DIM 14 MARS / 17h 7000€</p> <p>L'École des femmes Mars le retour avec Thomas LUN 23 MARS / 21h MARS 24 MARS / 21h 7000€</p> <p>Sur le chemin d'Antigone Félicité clémence JEU 12 MARS / 21h SAM 14 MARS / 14h DIM 15 MARS / 17h 7000€</p> <p>Trio di Bassotto Mars le retour avec Thomas LUN 23 MARS / 21h MARS 24 MARS / 21h 7000€</p> <p>Vox Bigleri Félicité clémence LUN 23 MARS / 21h MARS 24 MARS / 21h 7000€</p> <p>Alas Mars le retour avec Thomas LUN 23 MARS / 21h MARS 24 MARS / 21h 7000€</p> <p>Dooin - Mchiver/Saunier Mars le retour avec Thomas LUN 23 MARS / 21h MARS 24 MARS / 21h 7000€</p> <p>Amber Cécile Clémence SAM 22 AVR / 14h DIM 23 AVR / 17h 7000€</p> <p>Une Chenille dans le cœur Ballet - 21h JEU 23 AVR / 21h SAM 25 AVR / 14h DIM 26 AVR / 17h 7000€</p> <p>Rich, le cube et les mystères Jongle SAM 22 AVR / 14h DIM 23 AVR / 17h 7000€</p> <p>Amber Cécile Clémence SAM 22 AVR / 14h DIM 23 AVR / 17h 7000€</p>	<p>FEBVRIER</p> <p>Homme Arabe Mars le retour avec Thomas LUN 23 MARS / 21h MARS 24 MARS / 21h 7000€</p> <p>Thomas Fersen Félicité clémence LUN 23 MARS / 21h MARS 24 MARS / 21h 7000€</p> <p>Meior Home On ne peut rien LUN 23 MARS / 21h MARS 24 MARS / 21h 7000€</p> <p>Le temps est notre demeure Un pont, la mer LUN 23 MARS / 21h MARS 24 MARS / 21h 7000€</p> <p>Amber Cécile Clémence SAM 22 AVR / 14h DIM 23 AVR / 17h 7000€</p> <p>Une Chenille dans le cœur Ballet - 21h JEU 23 AVR / 21h SAM 25 AVR / 14h DIM 26 AVR / 17h 7000€</p> <p>Rich, le cube et les mystères Jongle SAM 22 AVR / 14h DIM 23 AVR / 17h 7000€</p> <p>Amber Cécile Clémence SAM 22 AVR / 14h DIM 23 AVR / 17h 7000€</p>	<p>MARS</p> <p>Amber Cécile Clémence SAM 22 AVR / 14h DIM 23 AVR / 17h 7000€</p> <p>Une Chenille dans le cœur Ballet - 21h JEU 23 AVR / 21h SAM 25 AVR / 14h DIM 26 AVR / 17h 7000€</p> <p>Rich, le cube et les mystères Jongle SAM 22 AVR / 14h DIM 23 AVR / 17h 7000€</p> <p>Amber Cécile Clémence SAM 22 AVR / 14h DIM 23 AVR / 17h 7000€</p> <p>Une Chenille dans le cœur Ballet - 21h JEU 23 AVR / 21h SAM 25 AVR / 14h DIM 26 AVR / 17h 7000€</p> <p>Rich, le cube et les mystères Jongle SAM 22 AVR / 14h DIM 23 AVR / 17h 7000€</p> <p>Amber Cécile Clémence SAM 22 AVR / 14h DIM 23 AVR / 17h 7000€</p>	<p>AVRIL</p> <p>Amber Cécile Clémence SAM 22 AVR / 14h DIM 23 AVR / 17h 7000€</p> <p>Une Chenille dans le cœur Ballet - 21h JEU 23 AVR / 21h SAM 25 AVR / 14h DIM 26 AVR / 17h 7000€</p> <p>Rich, le cube et les mystères Jongle SAM 22 AVR / 14h DIM 23 AVR / 17h 7000€</p> <p>Amber Cécile Clémence SAM 22 AVR / 14h DIM 23 AVR / 17h 7000€</p> <p>Une Chenille dans le cœur Ballet - 21h JEU 23 AVR / 21h SAM 25 AVR / 14h DIM 26 AVR / 17h 7000€</p> <p>Rich, le cube et les mystères Jongle SAM 22 AVR / 14h DIM 23 AVR / 17h 7000€</p> <p>Amber Cécile Clémence SAM 22 AVR / 14h DIM 23 AVR / 17h 7000€</p>	<p>MAI</p> <p>Amber Cécile Clémence SAM 22 AVR / 14h DIM 23 AVR / 17h 7000€</p> <p>Une Chenille dans le cœur Ballet - 21h JEU 23 AVR / 21h SAM 25 AVR / 14h DIM 26 AVR / 17h 7000€</p> <p>Rich, le cube et les mystères Jongle SAM 22 AVR / 14h DIM 23 AVR / 17h 7000€</p> <p>Amber Cécile Clémence SAM 22 AVR / 14h DIM 23 AVR / 17h 7000€</p> <p>Une Chenille dans le cœur Ballet - 21h JEU 23 AVR / 21h SAM 25 AVR / 14h DIM 26 AVR / 17h 7000€</p> <p>Rich, le cube et les mystères Jongle SAM 22 AVR / 14h DIM 23 AVR / 17h 7000€</p> <p>Amber Cécile Clémence SAM 22 AVR / 14h DIM 23 AVR / 17h 7000€</p>	<p>JANVIER</p> <p>Amber Cécile Clémence SAM 22 AVR / 14h DIM 23 AVR / 17h 7000€</p> <p>Une Chenille dans le cœur Ballet - 21h JEU 23 AVR / 21h SAM 25 AVR / 14h DIM 26 AVR / 17h 7000€</p> <p>Rich, le cube et les mystères Jongle SAM 22 AVR / 14h DIM 23 AVR / 17h 7000€</p> <p>Amber Cécile Clémence SAM 22 AVR / 14h DIM 23 AVR / 17h 7000€</p> <p>Une Chenille dans le cœur Ballet - 21h JEU 23 AVR / 21h SAM 25 AVR / 14h DIM 26 AVR / 17h 7000€</p> <p>Rich, le cube et les mystères Jongle SAM 22 AVR / 14h DIM 23 AVR / 17h 7000€</p> <p>Amber Cécile Clémence SAM 22 AVR / 14h DIM 23 AVR / 17h 7000€</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Annexe n° 3 : Exemple type de présentation de spectacle extrait de la brochure 2014-2015 délivrée par CIRCa

Création 2014

Chauve-Souris

Après *It's raining cats and dogs*, les Escargots Ailés ajoutent la chauve-souris à leur bestiaire. La petite bête et l'acrobate ont ceci de commun qu'ils possèdent la maîtrise des airs. De ce lien naît une chorégraphie aérienne au cordeau, qui laisse à l'imagination le loisir de se déployer.

Entre trois portiques tendus de toiles, sortes d'ailes membraneuses, deux créatures volent, rampent, se lovent et se suspendent. Jour, nuit. Le spectacle louvoie entre chien et loup, se profile sur un paysage sonore familier de la chauve-souris.

Délicat hymne à la différence où le circassien et la chauve-souris, ces deux mammifères volants, se rejoignent dans une bizarrerie célébrée, celle de l'hybridité.

La Cie Les Escargots Ailés a été accueillie en résidence pour ce spectacle dans le cadre des Nomades de CIRCa en sept 2013 et sept 2014.

Cie Les Escargots Allés
VEN 17 OCT / 10h30 et 14h (scolaire)
DIM 19 OCT / 14h30
LUN 20 OCT / 11h30 et 14h30
Centre Cuzin


45mn
Dès 4 ans
19€/15€

Avec Selange Lima (corde), Jérôme Galan (sangles) Mise en scène André Manderino Chorégraphie Sibille Planques Scénographie Sophia Boudou Musique Christine Moreau Zef Lumière Elie Romero Vidéo Élise Boual Costumes Floriane Donge Régisseur général Paul Geleron Production Cie Les Escargots Ailés Coproduction CIRCa pôle national des arts du cirque, Association Nova Ville - Méli Mère à Reims, Le Manège - scène nationale de Reims Soutien en résidence CIRCa Auch, MJC Intercommunale d'Ay - Salle Sabine Sani, La Filature à Bezenecourt, Le Manège - scène nationale de Reims

La compagnie Les Escargots Ailés est conventionnée par la Région Champagne-Ardenne/ORCCA et subventionnée par la Ville de Châlons-en-Champagne.

Projet soutenu par le Ministère de la Culture/D.G.C.A. et de la DRAC de Champagne-Ardenne, au titre de l'aide à la création, le Conseil Général de la Marne et la Ville de Châlons-en-Champagne.

www.lesescargotsaites.com



Festival 17 > 26 OCT 2014 19

Annexe n° 4 : Avant-dernière version du dépliant du Focus Cirque 2014, recto et verso

NOUS SOMMES PAREILS A

DES HOMMES ET DANS L'AMOUR NOTamment
 "PARLER ET NE SE VOIR PAS, PLOUMER A L'ENVERS
 D'AMOUR TOUTE LA HAUTEUR DE CIEUX."

sur le thème de ALI

Mathieu Bédou, Hedi Thebat, Ali Thebat
Cie M'FA
 SAM 18 OCT / 20h30
 DIM 19 OCT / 20h

Festival CIRQUE, Auch



Le premier spectacle de cette soirée est consacré à un homme qui a écrit un roman dans un petit village de la région de la Haute Garonne. Dans un petit village de la région de la Haute Garonne, un homme qui a écrit un roman dans un petit village de la région de la Haute Garonne. Dans un petit village de la région de la Haute Garonne, un homme qui a écrit un roman dans un petit village de la région de la Haute Garonne.

BATTLE HIP-HOP CIRQUE

COLETTA LAMARCA et Les Dots
 SAM 18 OCT / 20h30
 DIM 19 OCT / 20h

Festival CIRQUE, Auch



Deux artistes, deux styles, deux univers. Coletta Lamarca et Les Dots se retrouvent pour une battle hip-hop cirque. Les Dots, c'est un collectif de danseurs hip-hop basé à Toulouse. Coletta Lamarca est une danseuse hip-hop et acrobate. Ensemble, ils nous offrent un spectacle unique où la danse et le cirque se rencontrent.

OCTOBRE

Cie Octobre
 SAM 18 OCT / 19h
 DIM 19 OCT / 19h30

Thibault Julien, Toulouse

COLETTA LAMARCA et Les Dots
 SAM 18 OCT / 20h30
 DIM 19 OCT / 20h

Festival CIRQUE, Auch



Thibault Julien présente un spectacle intitulé "Octobre". Il s'agit d'un hommage à la ville de Toulouse et à son histoire. Le spectacle est composé de plusieurs scènes qui racontent l'histoire de la ville à travers la danse et le cirque.

UN DERNIER POUR LA ROUTE

Collectif ADO
 SAM 18 OCT / 21h30
 DIM 19 OCT / 19h30
 LUN 20 OCT / 14h30

Festival CIRQUE, Auch



Le collectif ADO présente "Un dernier pour la route". C'est un spectacle qui explore les thèmes de la route, de l'errance et de la recherche de soi-même. Les artistes utilisent le cirque et la danse pour raconter leur histoire.

CHAUVE-SOURIS

Cie Les Escargots et Cie
 SAM 18 OCT / 19h30
 DIM 19 OCT / 19h30

Festival CIRQUE, Auch



Cie Les Escargots et Cie présente "Chauve-souris". C'est un spectacle qui explore les thèmes de la nuit, de la peur et de l'imaginaire. Les artistes utilisent le cirque et la danse pour raconter leur histoire.

LA CHRYSALIDE DU LAMANTIN

20^e promotion du Labo
 DIM 19 OCT / 19h
La Lala, Toulouse

20^e promotion du Labo
 DIM 19 OCT / 19h
La Lala, Toulouse



La 20^e promotion du Labo présente "La chrysalide du lamantin". C'est un spectacle qui explore les thèmes de la transformation, de la croissance et de la découverte de soi-même. Les artistes utilisent le cirque et la danse pour raconter leur histoire.

LES PARTENAIRES DU FOCUS CIRQUE

ORCA - **LAUSANNE** - **DOYSSUS** - **THEATRE DE LA TOULOUSE** - **BOULEVARD** - **L'USINE**

SANS OBJET

Aurélien Bory
 SAM 18 OCT / 19h30
Thibault Julien, Toulouse

Festival CIRQUE, Auch



Aurélien Bory présente "Sans objet". C'est un spectacle qui explore les thèmes de l'absence, de la perte et de la recherche de sens. Les artistes utilisent le cirque et la danse pour raconter leur histoire.

BATAILLE

Compagnie d'artistes
 LUN 20 OCT / 19h30
 MARD 21 OCT / 14h30
 MARD 21 OCT / 20h

Festival CIRQUE, Auch



Compagnie d'artistes présente "Bataille". C'est un spectacle qui explore les thèmes de la confrontation, de la lutte et de la victoire. Les artistes utilisent le cirque et la danse pour raconter leur histoire.

IL N'EST PAS ENCORE MINUIT

Cie XY
 SAM 18 OCT / 19h30
 DIM 19 OCT / 19h30

Festival CIRQUE, Auch



Cie XY présente "Il n'est pas encore minuit". C'est un spectacle qui explore les thèmes de la nuit, de la solitude et de la recherche de compagnie. Les artistes utilisent le cirque et la danse pour raconter leur histoire.

HIRISINN

Cie LE PITT CIRK
 MARD 21 OCT / 19h30
 MARD 21 OCT / 19h30

Festival CIRQUE, Auch



Cie LE PITT CIRK présente "Hirissinn". C'est un spectacle qui explore les thèmes de la magie, de la transformation et de la découverte de soi-même. Les artistes utilisent le cirque et la danse pour raconter leur histoire.

NOS LIMITES

Rochusane Ali Medjidi, Nicolas Fournier
Thibault Julien, Toulouse

Festival CIRQUE, Auch



Rochusane Ali Medjidi et Nicolas Fournier présentent "Nos limites". C'est un spectacle qui explore les thèmes de la limite, de la transgression et de la découverte de soi-même. Les artistes utilisent le cirque et la danse pour raconter leur histoire.

FOCUS CIRQUE

Une vingtaine de spectacles, une dizaine de compagnies, une dizaine de lieux de spectacle. Focus Cirque est un festival qui explore les thèmes de la danse, du cirque et de la performance. Les artistes utilisent le cirque et la danse pour raconter leur histoire.

KLAXON

Cie Akoskoros
 SAM 18 OCT / 20h30
 DIM 19 OCT / 20h30

Festival CIRQUE, Auch



Cie Akoskoros présente "Klaxon". C'est un spectacle qui explore les thèmes de la vitesse, de la puissance et de la découverte de soi-même. Les artistes utilisent le cirque et la danse pour raconter leur histoire.

MAZUT

Beno d'Evel Orlé, Cie
 SAM 18 OCT / 20h30
 DIM 19 OCT / 20h30

Festival CIRQUE, Auch



Beno d'Evel Orlé présente "Mazut". C'est un spectacle qui explore les thèmes de la pollution, de la destruction et de la découverte de soi-même. Les artistes utilisent le cirque et la danse pour raconter leur histoire.

CABANONS CIRQUE

BurenCircus
 SAM 18 OCT / 20h30
 DIM 19 OCT / 20h30

Festival CIRQUE, Auch



BurenCircus présente "Cabanons cirque". C'est un spectacle qui explore les thèmes de la construction, de la destruction et de la découverte de soi-même. Les artistes utilisent le cirque et la danse pour raconter leur histoire.

LES BEAUX ORAGES QUI NOUS ETAIENT PROMIS

Collectif Petit Travers
 SAM 18 OCT / 20h30
 DIM 19 OCT / 20h30

Festival CIRQUE, Auch



Collectif Petit Travers présente "Les beaux orages qui nous étaients promis". C'est un spectacle qui explore les thèmes de la météo, de la nature et de la découverte de soi-même. Les artistes utilisent le cirque et la danse pour raconter leur histoire.

LE VIDE

François Gauthier et Alexis Auliffy
 SAM 18 OCT / 20h30
 DIM 19 OCT / 20h30

Festival CIRQUE, Auch



François Gauthier et Alexis Auliffy présentent "Le vide". C'est un spectacle qui explore les thèmes de l'absence, de la solitude et de la découverte de soi-même. Les artistes utilisent le cirque et la danse pour raconter leur histoire.

MANANA ES MANANA

Cricocompany
 DIM 12 OCT / 17h30
 DIM 12 OCT / 17h30

La Lala, Toulouse



Cricocompany présente "Manana es manana". C'est un spectacle qui explore les thèmes de la répétition, de la routine et de la découverte de soi-même. Les artistes utilisent le cirque et la danse pour raconter leur histoire.

POUR LE MEILLEUR ET POUR LE PIRE

Ciequn Abbi
 DIM 12 OCT / 17h30
La Gravelle, Bains

Festival CIRQUE, Auch



Ciequn Abbi présente "Pour le meilleur et pour le pire". C'est un spectacle qui explore les thèmes de la dualité, de la lutte et de la découverte de soi-même. Les artistes utilisent le cirque et la danse pour raconter leur histoire.

VU

Cie Scapellato
 DIM 12 OCT / 17h30
La Lala, Toulouse

Festival CIRQUE, Auch



Cie Scapellato présente "Vu". C'est un spectacle qui explore les thèmes de la vision, de la perception et de la découverte de soi-même. Les artistes utilisent le cirque et la danse pour raconter leur histoire.

HALLALI OU LA S DE BEETHOV

Cie Les Philéas
 DIM 12 OCT / 17h30
La Lala, Toulouse

Festival CIRQUE, Auch



Cie Les Philéas présente "Hallali ou la S de Beethoven". C'est un spectacle qui explore les thèmes de la musique, de la culture et de la découverte de soi-même. Les artistes utilisent le cirque et la danse pour raconter leur histoire.

LE PETIT C REPRISSE DU SPECTACLE LE GRAND C DE LA CIE XY

Plat le 27^e promotion du CNAC
 DIM 12 OCT / 17h30
La Lala, Toulouse

Festival CIRQUE, Auch



Plat le 27^e promotion du CNAC présente "Le petit C reprise du spectacle Le grand C de la Cie XY". C'est un spectacle qui explore les thèmes de la répétition, de la routine et de la découverte de soi-même. Les artistes utilisent le cirque et la danse pour raconter leur histoire.

MAINTENANT OU JAMAIS

Cie Cioq, Nicolas - Collectif Chapeli
 DIM 12 OCT / 17h30
La Lala, Toulouse

Festival CIRQUE, Auch



Cie Cioq, Nicolas et Collectif Chapeli présentent "Maintenant ou jamais". C'est un spectacle qui explore les thèmes de l'urgence, de la prise de décision et de la découverte de soi-même. Les artistes utilisent le cirque et la danse pour raconter leur histoire.