

Quand cirque et théâtre se font signe... sous le chapiteau du soleil

Solange Lévesque

Number 38, 1986

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27914ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lévesque, S. (1986). Quand cirque et théâtre se font signe... sous le chapiteau du soleil. *Jeu*, (38), 190–207.



quand cirque et théâtre se font signe... sous le chapiteau du soleil*

Dans son *Dictionnaire du théâtre*, Patrice Pavis résume ainsi le concept de théâtralité: «ce qui, dans la représentation ou dans le texte dramatique, est spécifiquement théâtral». «C'est le théâtre moins le texte, dit Roland Barthes, [...] une épaisseur de signes et de sensations qui édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception oecuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur.» Selon Antonin Artaud, «la théâtralité s'oppose à la littérature, au théâtre de texte, aux moyens écrits, aux dialogues, et même à la narrativité d'une fable logiquement construite». Pavis précise: c'est «[...] tantôt l'illusion parfaite, ce qui nous fait prendre pour réel le monde créé par la scène, tantôt au contraire, la marque de l'artifice, du jeu, du procédé artistique clairement affiché comme tel, et ne cherchant pas à donner le change sur sa nature de représentation». On cite aussi comme critères de la théâtralité «l'interférence et la redondance de plusieurs codes, la présence physique des acteurs et de la scène, la synthèse impossible entre l'arbitraire du langage et l'iconicité du corps et du geste [...]»¹

Entre les lignes de ces définitions, on peut déjà discerner la parenté du cirque et du théâtre. Les arts de la piste et l'art du théâtre tirent leurs origines d'une histoire différente², mais ils partagent plusieurs caractéristiques, ils poursuivent certains buts communs, et leurs aires de jeu respectives se recouvrent dans une large zone. C'est à celle-ci que nous nous intéressons.

*Le Cirque du Soleil: spectacle de 1985. Direction générale: Guy Laliberté; direction artistique: Guy Caron; direction technique: Guy Saint-Amour; direction musicale: René Dupéré; scénario: Guy Caron et Franco Dragone; mise en scène: Franco Dragone; costumes du cirque: Hélène Dubé; décoration et scénographie: André Caron; éclairages: Jean Leduc; régisseur de plateau: Serge Roy; directrice de production artistique: Lorraine Turpin; entraîneur: Zygmunt Biegaj. Avec Michel Barrette, la Ratatouille, la Fanfaronie, Ben La Barouette, les enfants du cirque et les stagiaires, Steve Kielbasinsky, Angéla Laurier, Denis Lacombe, Pierre Duhaime et Daniel Gulko, Agathe et Antoine, Gilles Ste-Croix, Yves Decoste, Sylvain Gaumont et Aluna.

1. Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1980, p. 409-410.

2. Facétie du hasard? Le fondateur du cirque moderne, Philip Astley, est né à Newcastle-under-Lyme, petite ville située à quelques kilomètres de Stratford-on-Avon, où naquit Shakespeare.

De fil en aiguille, Ben La Barouette tisse un lien entre les numéros du Cirque du Soleil, de son seul regard, fascinant. Photo: Danny Pelchat.

le cirque et le théâtre

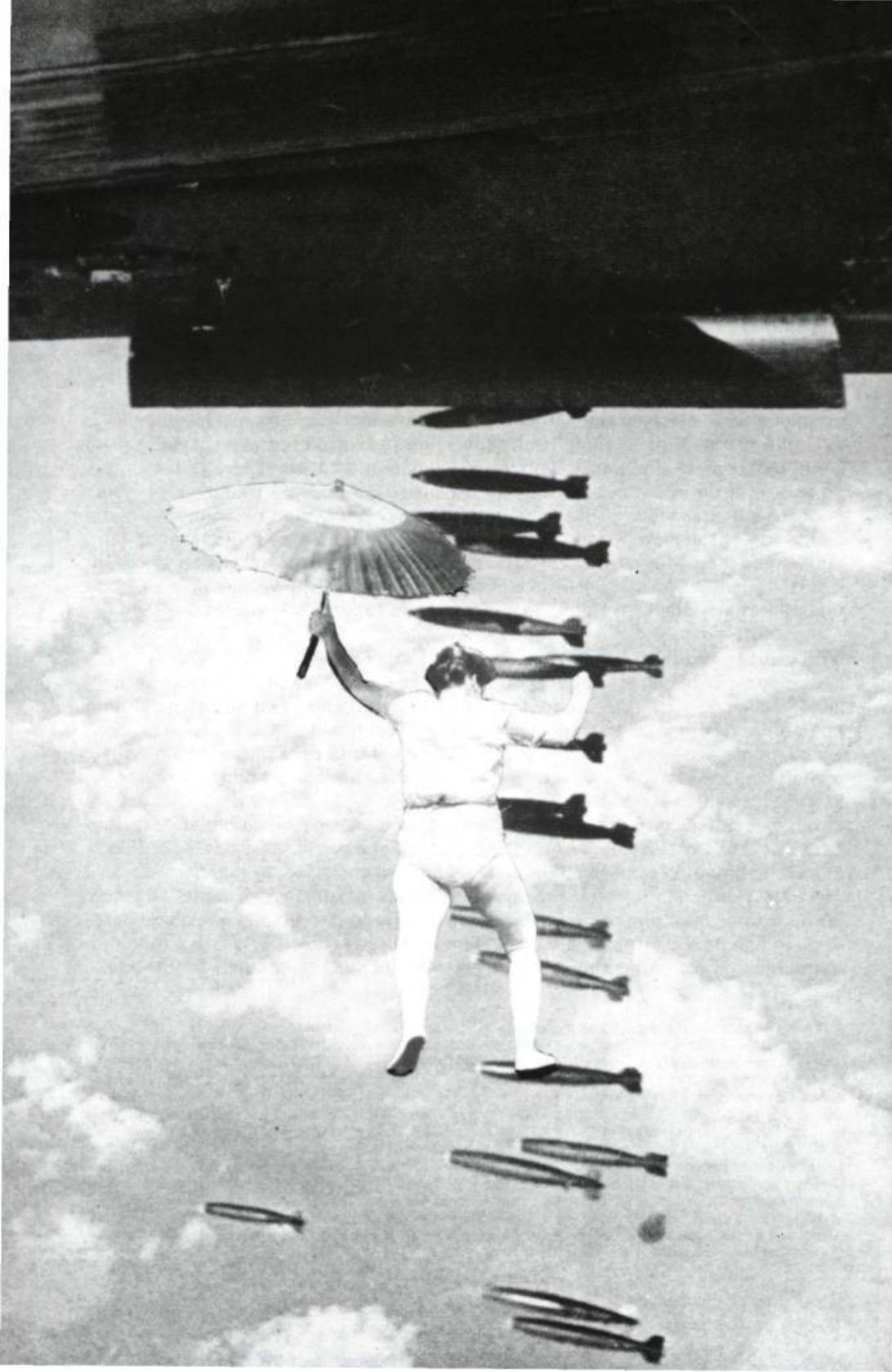
Le clown est l'une des clés fondamentales du théâtre, car il n'y a pas de théâtre possible si, au préalable, n'ont pas été acquises les techniques expressives et gestuelles qu'un clown est en mesure de maîtriser. Souvent on assiste à une imitation du clown de la part de l'acteur. Il s'agit là d'une erreur énorme, car le clown devient tel au prix d'une discipline très précise et très rigoureuse. Un clown ne s'improvise pas.³

C'est Dario Fo, dramaturge et acteur, qui parle. Les gens de théâtre n'entérineraient peut-être pas tous une opinion aussi radicale; à preuve, on ne retrouve pas nécessairement de cours de «formation du clown» au programme des écoles d'art dramatique. (Ni l'École nationale de théâtre ni le Conservatoire d'art dramatique de Montréal n'en proposent.) En revanche, l'École nationale de cirque, fondée à Montréal en 1981 par Pierre Leclerc et Guy Caron, offre des cours intitulés: «jeux d'acteurs et de masques», «improvisation et commedia dell'arte», et il reste indéniable que si un bon acteur peut ne pas savoir jongler ou marcher sur les mains, l'artiste de la piste, lui, doit posséder, en plus de son savoir-faire dans une discipline, le sens du théâtre et le goût du jeu.

Voyons quelques cas où le cirque et le théâtre se sont fait signe. À la fin des années soixante, une troupe de théâtre expérimental qui travaille en improvisation et en création collective se donne pour nom le Grand Cirque Ordinaire; pour ces jeunes comédiens, choisir ce nom était peut-être une façon d'annoncer les libertés qu'ils désiraient prendre, par rapport au théâtre traditionnel, et de faire accepter cet élargissement par le public. En Amérique du Sud, on peut presque dire que le théâtre est né du cirque, à travers un personnage qui a là-bas la notoriété de Guignol: El Gaucho; avec ses saynètes satiriques, il a pris de plus en plus de place au cirque, pour enfin en occuper l'espace principal. De l'École nationale de cirque de Montréal s'est détachée une troupe de théâtre qui a pris le nom de Circus. Ces comédiens-acrobates élaborent des spectacles théâtraux en y incluant les disciplines de la piste. On les connaît surtout à cause de leurs spectacles pour enfants, mais ils présenteront, en janvier 1986, une création au Théâtre du Nouveau Monde. La Place des Arts recevait l'hiver dernier les Colombaioni, deux clowns italiens qui ont fait rire aux larmes le public plutôt sage de cette institution avec, entre autres, d'inénarrables satires loufoques d'*Hamlet* et de *Cavalleria rusticana*. Pour tenir le rôle du fou dans *Mort accidentelle d'un anarchiste*, la Compagnie Jean Duceppe a retenu, en automne 1985, les services de Marc Favreau, mieux connu sous le nom de Sol.

Il semble que le public redécouvre actuellement les vertus du cirque et qu'il soit plus que jamais réceptif aux émotions que peut susciter le chapiteau. En France, en Allemagne, aux États-Unis, partout on constate une renaissance des arts du cirque et des amuseurs de rue. On retourne au petit cirque à l'ancienne, où évoluent adultes et enfants dans une atmosphère intime. «Le cirque de demain c'est le cirque d'avant-hier», disait Jean Richard, directeur d'un cirque français. La tendance actuelle semble lui donner raison, et le Québec n'échappe pas à l'attrait du cirque.

3. Jacques Fabbri, André Sallée et al., *Clowns et Farceurs*, Paris, Bordas, 1982, p.83.



le cirque peut-il être théâtral?

Une soirée au cirque doit être plus qu'une suite d'exploits; le spectacle fait mouche s'il ménage des suspenses, réserve des surprises, joue la tension et la détente, le rire et l'émotion. Le cirque est plus que l'ensemble de ses parties et, réciproquement, une addition de bons numéros ne donne pas nécessairement un bon spectacle. Le paradoxe du cirque, c'est d'être à la fois hétérogène dans sa composition et cohérent dans son ensemble. D'où la nécessité pour lui de se doter d'un metteur en scène et de pouvoir compter sur un directeur artistique qui saura constituer et ordonner le spectacle avec goût et intelligence. La scénographie — costumes et décor —, largement tributaire des éclairages, joue également un rôle important: elle permet l'établissement de climats. Si l'on soigne la théâtralité, le sens individuel de chaque numéro sera exhaussé par un sens collectif. La question n'est donc pas de savoir si le cirque peut ou non être théâtral: il *doit* l'être.

Pour illustrer la place de la théâtralité et son importance au cirque, il n'est meilleur exemple que le Cirque du Soleil qui, depuis juin 1985, promène son spectacle dans les grandes villes du Québec. Fondé officiellement en 1984, il récolte les éloges du public et de la critique partout où il passe. Composé de trente-cinq artistes québécois et étrangers, d'une équipe technique de vingt-cinq personnes et d'une équipe de production de dix personnes, le Cirque du Soleil arrive à nous faire oublier que le Québec n'a aucune tradition des arts de la piste.⁴ Sa tenue professionnelle, la qualité de ses artistes, sa conception d'un goût impeccable et le souci de théâtralisation dans l'ensemble de son spectacle fondent son succès.

d'où vient le cirque?

Qu'est-ce au juste que le cirque? D'où vient-il? Le Circus Maximus de Rome accueillait 16 000 spectateurs; le cirque d'aujourd'hui ne doit pourtant à cette institution que son nom. Il s'agit d'un spectacle d'origine composite et assez récente, dont les éléments existaient bien avant sa «création» par le Britannique Philip Astley, militaire et remarquable cavalier. Le cirque contemporain vient donc d'Angleterre. Il aurait pu voir le jour en Allemagne, en Italie ou ailleurs puisque toutes les disciplines qui le composent se retrouvent dans d'autres pays et ont été développées sur tous les tréteaux du monde. La grande innovation d'Astley ne réside ni dans le bâtiment ni dans le contenu, mais dans la composition du spectacle qu'il présente: une exhibition équestre constitue la base du spectacle, à laquelle il ajoute les performances d'une compagnie de danseurs de corde, de sauteurs, d'acrobates et de jongleurs. Sa formule allait connaître un succès considérable: le cirque moderne était né. La partie équestre, centrée d'abord sur l'esthétique et la tradition,

4. Il est vrai que le Cirque du Soleil s'implante sur un terrain qui a été préparé à le recevoir. Depuis un quart de siècle, le public a été apprivoisé en douce: Radio-Canada créait en effet, dans les années soixante, une émission pour la jeunesse ayant pour titre *Caravane*. Deux étés durant, *Caravane* a promené son chapiteau dans les grands centres du Québec, avec la distribution et la mise en scène traditionnelle du cirque: un monsieur Loyal, interprété par Guy Mauffette, des artistes de piste qui changeaient chaque semaine, ainsi que deux clowns attitrés. Toujours à la télé de Radio-Canada, il y a eu ensuite Bim (Louis de Santis), Sol (Marc Favreau) et Gobelet (Luc Durand), les clowns parlants de *la Boîte à surprise*, ainsi que *Piccolo*, issu de la *commedia dell'arte*, qu'interprétait Paul Buissonneau.

Dans les années soixante-dix, Guy Caron, Paul Vachon, Sonia Côté et Rodrigue Tremblay rentraient au Québec, après avoir acquis une formation de clown à l'école de cirque de Budapest. Sous les noms de Bezom, Cézard, Chatouille et Chocolat, ils popularisèrent les clowns dans un pays qui ne connaissait que ceux des films ou de la télévision. Enfin, une école nationale de cirque est fondée en 1981; Montréal d'abord, d'autres villes ensuite, commencent à découvrir les spectacles de rue que vont donner les étudiants: jonglerie, acrobatie, unicycle, etc.

reste prédominante jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Très rapidement, le comique y apparaît; on se met à présenter des numéros où un bon écuyer parodie le mauvais, tombe de cheval, etc. Le premier clown était donc à cheval. Astley a des idées; il a aussi le talent de réunir sur la piste des éléments divers, mais surtout, il veille à les ordonner de manière qu'ils produisent un tout.

On connaissait dans l'Antiquité toutes sortes d'amuseurs publics: ils avalaient des sabres en Chine, ils jonglaient dans l'Égypte des pharaons, ils pratiquaient l'acrobatie dans plusieurs autres pays. À Rome, se produisait le Circus Maximus, où hommes et bêtes s'entredéchiraient, et où les chars couraient à tombeau ouvert. Le peuple qui applaudissait ces «jeux» était aussi avide de cruauté et de sang que d'adresse et d'esthétique.

Des bateleurs, gitans et romanichels, fous du roi, mimes et improvisateurs de tout poil ont traversé le Moyen Âge. Leurs «spectacles» ne constituaient pas encore le cirque mais les matériaux nécessaires pour le créer. Il fallait rassembler ces talents disparates dans une même durée, d'une façon originale et avec un souci de l'effet global. L'excellence d'un cirque tient non seulement au choix des artistes qui en font partie et à ce que nous avons déjà énuméré, mais aussi au type d'accueil qu'il réserve au public, à la variété des numéros et surtout à la mise en scène. À cet égard, le cirque «à l'ancienne» s'accorde mieux aux exigences théâtrales que le cirque «à l'américaine», qui est un éblouissement sans pauses, une parade ininterrompue et nombreuse, sur trois pistes simultanées.

un spectacle avant tout visuel

Le cirque est donc parent avec le théâtre, mais il ne le redouble ni ne l'imité. Il doit maintenir l'attention et l'intérêt du public pendant deux heures, sans recourir à un argument à long terme. Le spectateur n'est pas là que pour apprécier un exercice de jonglerie ou d'équilibre, il ressemble au spectateur de théâtre; il est avide d'être ému, d'avoir peur, de rire; il veut rêver, oublier qui il est et retrouver aussi des éléments de sa propre vie. Être renversé par l'exploit ne lui suffit pas.

Par fidélité à son origine, le cirque devait donc, au début, comporter des numéros équestres. Ceux mettant en vedette les autres animaux domptés et savants, les artistes d'agilité et d'adresse et les clowns n'apparaissaient qu'en second plan. On continue désormais d'appeler cirque une troupe d'artistes sous un chapiteau, même s'ils n'y présentent ni chevaux ni fauves. Les cirques orientaux n'en ont d'ailleurs jamais présenté, sinon imités par des mimes. En ce sens, le Cirque du Soleil tient des cirques orientaux et il partage avec eux une autre caractéristique. Le spectacle, en effet, ne table pas sur la mise en valeur d'une vedette mais sur les performances de toute une équipe.

L'intérêt du cirque s'épuise avec gratuité; sa dépense est folle, immédiate, et son principal effet, plus instantané que celui du théâtre. On devine que ses lois seront impitoyables et qu'il ne tolérera pas beaucoup l'improvisation. Pourtant, ses artistes devront justement maintenir une spontanéité parfaite et en aucun cas ne laisser deviner les mois, voire les années de répétitions qui ont préparé l'exécution de leur numéro; ils devront donner au public l'illusion qu'ils improvisent. Sur ce dernier point, ils rejoignent les comédiens: ils doivent «sonner juste» en gestes autant qu'en paroles. Des qualités essentielles d'interprétation devraient donc exis-

ter au départ chez la plupart des artistes de piste.

La «ponctuation» au théâtre se marque de façons diverses, selon le déroulement de l'intrigue. C'est le rire qui va ponctuer une soirée au cirque; il y joue un rôle crucial. Nous y reviendrons quand nous parlerons du clown, car il porte sur ses épaules une responsabilité prépondérante dans le succès d'un cirque et contribue dans une large mesure à sa personnalité.

Avant tout visuel, le cirque souffre beaucoup moins que le théâtre des barrières linguistiques; il est universel et s'adresse à tous les publics sans discrimination (les Colombaioni, à Montréal, donnaient leur spectacle en italien); en ce sens, on a tort de le considérer comme un spectacle pour enfants. Philip Astley comprit vite les avenues qu'ouvrait la «communicabilité» de son invention: il traversa la Manche en 1774, quatre ans après son installation londonienne, pour exporter son spectacle en France, rendant ainsi au cirque la tradition de nomadisme qui avait été depuis toujours celle des bateleurs et des amuseurs. À partir de là, les artistes voyagent, subissent des influences nouvelles, ce qui entraîne un raffinement de leurs disciplines.

Contrairement à d'autres formes de spectacles et conjointement avec le théâtre, le cirque ne peut compter sur les progrès techniques pour s'assurer le succès. Le public du cirque ne sera pas gagné par des effets sonores ou d'autres du même ordre, mais par le talent, le risque, l'humour et, surtout, par ce qui les lie. C'est le



Le prologue: un des plus forts moments. Les artistes, tous vêtus d'un imperméable gris, «arborent tous avec le plus grand sérieux un faux nez grotesque, accessoire-signe.» Photo: Danny Pelchat.

don de soi, la passion, le courage, la ténacité et la recherche d'une esthétique qui vont séduire. Sur la piste, le quotidien s'allège jusqu'au rêve, et le rêve prend une image concrète sous les feux des projecteurs. Bien sûr, du cirque équestre au cirque moderne, le spectacle a évolué dans sa forme et il se modifiera encore, mais le fond n'a pas changé. Simple parce qu'évident, le cirque vit à l'écart des modes. À travers le temps, l'espace et les différences culturelles, il demeure un point de ralliement pour tous les publics.

Le fait que le créateur du cirque ait été un militaire écuyer influe sur le décorum et l'aspect du spectacle qu'il a créé; nous en décelons encore aujourd'hui les marques dans certains costumes portés en piste, notamment les livrées du personnel d'accueil des chapiteaux, la tenue à brandebourg et les bottes de l'équipe de piste, ainsi que dans ce côté rutilant, cette prépondérance des couleurs brillantes rehaussées de galons d'or ou d'argent; dans la musique aussi, riche en cuivres. De plus, on juge les artistes au cirque selon leur valeur présente, non sur leurs antécédents, ce qui est un principe d'officier. Monsieur Loyal, le présentateur, porte traditionnellement la culotte de peau des dragons et le spencer rouge. Le Cirque du Soleil innove à cet égard: Loyal est en bleu, et on trouve des jeunes femmes dans l'équipe de piste.

impact du prologue au cirque du soleil

Les premiers instants d'un spectacle sont d'importance: ils vont donner l'élan au reste de la soirée. Au Cirque du Soleil, le prologue constitue un des plus forts moments; une mise en scène pleine de poésie nous fait oublier en quelques secondes où nous sommes et qui nous sommes. Dans l'obscurité s'ouvre en fond de piste le rideau, d'où s'échappe une fumée verte; au son d'une musique envoûtante apparaît en contre-jour un homme vêtu de lamé bleu et rose, chapeau haut-de-forme et redingote, dont la démarche rappelle celle des somnambules. Pendant ce temps, par les entrées latérales, les artistes et l'équipe de piste arrivent en deux groupes, tous vêtus d'imperméables gris. Dans cet uniforme terne, ils ne se différencieraient pas de monsieur et madame tout-le-monde, si ce n'était d'un accessoire-signes qu'ils arborent tous avec le plus grand sérieux: un faux nez grotesque. Ce contraste nous plonge déjà en pleine théâtralité: voilà la «marque de l'artifice, le procédé artistique clairement affiché comme tel» dont parle Pavis. Au moyen de gestes très stylisés, l'homme bleu, Ben La Barouette, «va chercher» un à un les faisceaux de lumière qui, magiquement, jailliront sous sa main, formant par terre de grands cercles colorés. Alors les artistes amorcent une sorte de marche chorégraphique (on pense à Pina Bausch), sous la direction de l'homme bleu et, après avoir pris connaissance du public, après avoir ratifié sa présence et établi un contact visuel avec lui, ils transforment cette ronde en une série de glissements où ils semblent découvrir, en même temps que Ben La Barouette (et grâce à lui), les feux et l'espace de la piste. Enfin, le groupe se scinde et se place en deux rangées, puis chacun retire l'imperméable de son vis-à-vis, de sorte que ces vêtements forment un lien entre les deux files. Du fond de la piste surgit Ben La Barouette qui recueille tous les imperméables en courant vers l'avant. Terminée la grisaille! Costumes rouges, bleus, verts: la couleur domine, le cirque est ouvert. La musique s'accélère, et toute l'équipe pirouette et saute en charivari. Un prologue d'une grande modernité, imprégné d'une poésie contemporaine, après lequel le spectacle se doit d'être excellent. Il l'est. Tentons à présent d'en exposer les aspects les plus théâtraux et d'analyser l'originalité de sa mise en scène.

monsieur loyal: «orateur des comédiens»

Michel Barrette, en la personne de Loyal, se distancie de l'autorité et du panache traditionnels: il sait sortir de son personnage de maître de cérémonie pour devenir au besoin un peu auguste, un peu acrobate, se laissant jouer par l'équipe de piste et jouant avec elle. Son Loyal bon-enfant entretient avec les artistes et le public une relation peu hiérarchisée et très chaleureuse. Il partage d'ailleurs son rôle d'animateur avec Ben La Barouette, qui se révèle de plus en plus une sorte de double poétique de Loyal: Ben est l'homme du rêve, Loyal représente le réel, le visible. Cette relation en miroir sera poursuivie tout au long de la soirée. En mettant continuellement en rapport – sous forme on ne peut plus concrète – la poésie et le tangible, on suscite un parallélisme et une tension dramatique qui ouvrent la voie à la théâtralité. Le style de chaque numéro va ainsi commander le choix du présentateur le plus susceptible de préparer les spectateurs à accueillir ce numéro; nous verrons, par exemple, Ben La Barouette introduire un numéro de jonglerie en commençant lui-même par jongler avec des «bulles de savon», perché au-dessus du rideau en fond de scène.

les clowns: des comédiens

À part Loyal et les clowns, les artistes ne parlent pas beaucoup au cirque. Les clowns occupent donc un rôle probant dans la théâtralité de la piste (où il n'a d'ailleurs été permis de dialoguer vraiment qu'à partir de 1864). Contrairement à ce qu'on pourrait croire, ce n'est pas dans la comédie italienne, ou dans les fêtes populaires, chez les farceurs du Moyen Âge, ou parmi les fous du roi et autres histrions errants de l'époque féodale qu'on trouve l'ancêtre du clown. Non plus que chez les mimes grecs ou romains. La tradition du clown est récente; elle n'existe que depuis quelques générations. S'il a des ressemblances avec quelque grotesque d'autrefois, le clown n'a avec lui aucune filiation. Les premiers clowns sont, comme on l'a vu, écuyers chez Astley et font rire par leur gaucherie à monter à cheval. Peu à peu, le clown prend ses quartiers de noblesse et, bientôt, ne désigne plus un personnage mais un genre, un type et un emploi. Quand il arrive en France, il est comme le cirque: une nouveauté. Il y poursuivra une ascension régulière: d'écuyer, il deviendra acrobate, puis comédien. Le premier clown de piste s'appelait Billy Saunders. Sa question-fétiche: «Vôlé-vô jouer avé môa?» est passée à l'histoire: il la posait tristement au public qui rigolait.

Tous les Clov, Hamm, Didi, Gogo et Krapp, ces clowns tragiques de l'univers du dramaturge Samuel Beckett ne personnifient-ils pas un des liens entre le cirque et le théâtre? Le clown ressemble beaucoup au comédien, bien qu'il en soit resté aux balbutiements du théâtre primitif. Tristan Rémy, qui s'est penché sur son destin, dit que:

[...] l'art repose sur la schématique. Il désigne comme cadre à son action tout juste ce qu'il faut pour ne pas l'éparpiller, pour qu'elle réponde à ses buts et ne l'embarrasse point [...]; tout juste ce qu'il faut pour que le spectateur puisse imaginer le lieu de l'action à sa convenance et à ses désirs.⁵

Au théâtre, le verbe est action; au cirque, tout est mouvement. Le clown use des deux, et de cette façon, élargit son empire. Il nous invite à vivre avec lui l'aventure qui lui convient avec une liberté inouïe. Le clown incarne celui qui nous délivre de

5. Tristan Rémy, *les Clowns*, Paris, Grasset, 1945, p. 12-13.



La Ratatouille, les clowns du Cirque du Soleil. Photo: Danny Pelchat.

l'angoisse créée par les numéros de voltige ou d'équilibre; «un clown doit savoir tout faire et remplacer tout le monde, mais personne ne peut le remplacer»⁶, dit Zavatta, soulignant la place de choix qu'il occupe au cirque.

Les numéros de clowns sont habituellement de brèves saynètes où domine le comique, où le texte doit être simple et rapide, facile à comprendre; ils sont habituellement rehaussés d'accessoires (démesurés ou contrefaits), et on appelle ces numéros des «entrées». Comme dans la commedia dell'arte, tout un répertoire s'est développé à travers deux cents ans de tradition clownesque, variant à l'infini, dans des styles très divers. L'habitué du cirque peut, rien qu'au titre-thème de l'entrée, en deviner à peu près le contenu, ce qui n'enlève rien à la drôlerie si les clowns sont clowns. Quelques exemples d'entrées classiques: le musicien, l'enterrement, le peintre et son modèle, les pompiers, etc.

Être clown ne se résume évidemment pas à porter un costume extravagant ou dépenaillé et à faire le pitre: le clown doit développer un personnage crédible, qui tient soit du grotesque (il sera alors un auguste), soit du raffinement et de l'autorité (on l'appelle alors clown blanc). Souvent, les clowns associent à leur personnage un objet, une phrase-scie, un geste, qui devient la marque du personnage. Le clown français Medrano, qui a laissé son nom à un cirque, criait «Boum-Boum!» en direction de l'orchestre quand il voulait de la musique. Certains jouent d'un instrument minuscule, d'autres utilisent les objets courants d'une manière absurde ou inattendue: Grock, ce grand clown suisse, assis trop loin de son piano, se levait pour déplacer le piano, au lieu d'avancer simplement son tabouret.

6. Jacques Fabbri, *op. cit.*, p. 34.

Les entrées sont inventées par les clowns qui en règlent tous les détails. «Nul autre acteur n'a autant qu'eux la liberté et le pouvoir de disposer du spectateur comme ils l'entendent.»⁷ À travers ces caractéristiques, il doit se distinguer, s'ingénier à porter très haut une série d'émotions, de pensées, de gestes, en un mot une personnalité qui n'appartient qu'à lui et qu'il ne peut «apprendre» nulle part. Tout le monde peut acquérir les principes du métier et la technique, mais «on naît clown ou on n'est pas», affirme Pierre Étaix.

Jusqu'à Footit et Chocolat (deux clowns français), les entrées étaient interprétées à deux ou trois, un peu au hasard, et le clown n'avait pas de partenaire attitré. Grâce au duo formé par ces deux clowns, le cirque élargit encore ses possibilités théâtrales: Footit et Chocolat ont créé la tradition du clown blanc et de l'auguste. Le dialogue de ces partenaires complémentaires sera la base de tout leur jeu. Voici un exemple classique, une délicieuse parodie du théâtre empruntée au répertoire de Bario et Rhum:

Clown blanc: Hamlet! C'est moi! Me reconnais-tu?

Auguste: Je ne t'ai jamais vu.

C.b.: Mais si, voyons: je suis l'ombre de ton père!...

A.: Et ta soeur?

C.b.: Je veux du sang!

A.: Eh bien va à l'abattoir.

C.b.: N'attends pas à demain!

A.: Poils aux mains.

C.b.: Hamlet, tue-moi!

A.: T'en as des idées!...⁸

Le décor est pourtant tragique: un cimetière où se déroule un duel; mais la langue populaire, le style burlesque et imagé, la logique absurde, le dérapage naïf de l'auguste font que «le jeu prend l'allure d'une farce extraordinairement libre»⁹. Un dialogue on ne peut plus classique devient une scène nouvelle et spontanée. L'apparition du double complémentaire facilite l'échange verbal; l'auguste permet la blague, sert de tête de Turc, pose des questions insolubles, déraille, provoque le quiproquo. Grâce à ce duo, la pantomime dialoguée a envahi la piste et donné de l'ampleur à l'entrée classique qui a pris les proportions du sketch et adopté une forme théâtrale. En plus de maintenir une relation très étroite avec son confrère, le clown doit impérativement entrer en relation avec le public et, si possible, avec les enfants. Le clown blanc du Cirque du Soleil, Ben La Barouette, y excelle.

les clowns au cirque du soleil

En plus de ce clown-mime évolue, au Cirque du Soleil, un groupe de cinq autres clowns (la Ratatouille). Il y a parfois des dialogues où les clowns parlent entre eux ou au public; ce ne sont pas les meilleurs moments. Il n'est pas facile de parler quand on est clown: il faut le faire haut et bien, de manière à être compris par tout le monde. Hugues Hotier est spécialiste du sujet:

Peut-être, en effet, le verbe est-il, au cirque plus qu'ailleurs, chargé de créer ou d'entretenir un contact plutôt que de transmettre un message. [...] Mais différents sont les dialogues des clowns et les monologues de Monsieur Loyal. Les uns créent le comique

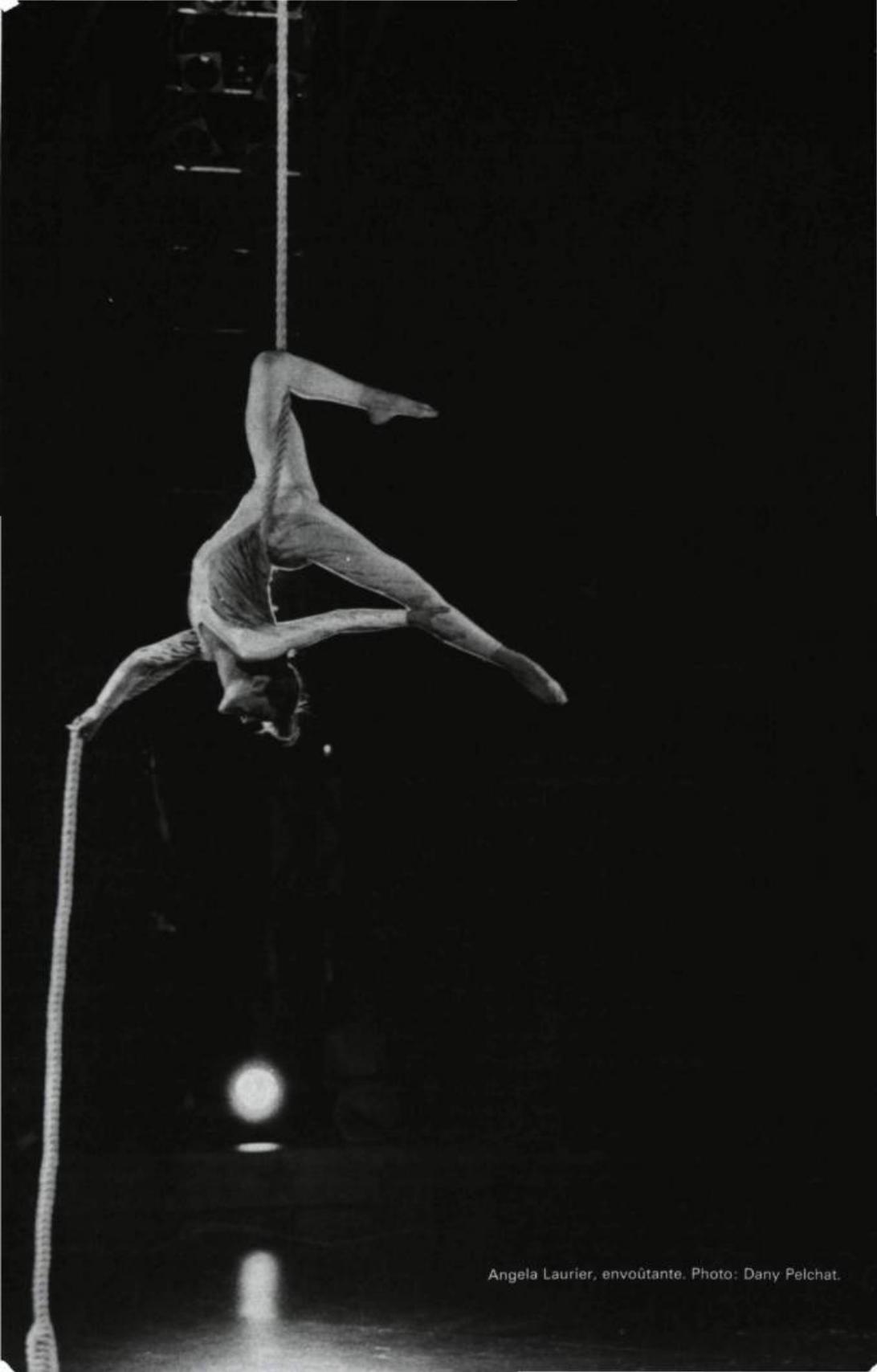
7. Tristan Rémy, *op. cit.*, p. 13.

8. Tristan Rémy, *op. cit.*, p. 271.

9. *Loc. cit.*



L'art du cirque ne repose pas sur un seul artiste, que non! L'équipe de piste du Cirque du Soleil. Photo: Danny Pelchat.



Angela Laurier, envoûtante. Photo: Dany Pelchat.

et s'adressent donc à l'esprit, les autres ont une mission qui est toute contenue dans la dénomination de l'emploi qu'occupe Monsieur Loyal: faire-valoir.¹⁰

On entend parfaitement Michel Barrette; par contre, on perd souvent l'essentiel des paroles de la Ratatouille. De plus, comme on ne retrouve pas dans ce quintette le duo éprouvé du clown blanc et de l'auguste, responsable de l'enjeu et du faire-valoir comique, il s'avère extrêmement laborieux, pour cette brochette d'augustes, de réussir à entrer en relation, autant les uns avec les autres qu'avec le public. Voilà pourquoi, peut-être, certaines entrées n'atteignent pas le sommet escompté, bien qu'elles contiennent des idées intéressantes et novatrices. On a dit que la piste exigeait la précision: un certain flou dans la conduite et dans la chute de leurs entrées pourrait aussi être responsable des succès mitigés. Je pense ici à l'entrée où cinq «bébés» font un hold-up à Loyal pour qu'il leur remette leur tétine. Je pense aussi au sketch du cercueil, qui n'arrive pas à rendre le rire contagieux. Il faut dire que ces cinq protagonistes partagent une certaine uniformité de style; devraient-ils se différencier? Peut-être. Ils sont trop souvent amuseurs et non clowns. Par contre, le numéro des «peintres» (un classique du genre «à la pâte et à l'eau») réussit parfaitement. Le conflit entre les deux augustes est exposé dès le départ et bien développé: chacun se dit meilleur peintre que l'autre, et la compétition se poursuit à travers deux modèles «volontaires» trouvés chez les spectateurs. On devine l'issue, le dégât sublime qui va justifier l'entracte et... le nettoyage!

D'une certaine manière, on pourrait dire que c'est le duo Ben La Barouette et Loyal qui assume le tandem au Cirque du Soleil. Une situation non traditionnelle et audacieuse: Loyal est en bleu; Ben, en lamé bleu. Loyal est maquillé au naturel; Ben porte le masque blanc poudré. Loyal présente, organise, fait exécuter; Ben mime, fait éclater la lumière, jongle avec la couleur dans un monde gris et permet aux artistes et au public de donner libre cours à une douce folie.

le cirque gruss à paris en 1984

Au Gruss, on joue aussi la carte de la nostalgie, du romantisme et de l'imagerie traditionnelle. Sauf pour le clown blanc, aucune paillette. Les hommes portent la culotte bouffante que l'on voit sur toutes les anciennes illustrations; l'auguste, le nez-bille. Le petit cornac (le cirque possède un éléphant) semble sorti du siècle dernier. Le prologue diffuse un parfum de fête foraine et de conte d'enfants. La musique de ce prologue rappelle à tous les adultes une chanson immortalisée par Édith Piaf: *le Chemin des forains*. Une roulotte tirée par des chevaux fait son entrée, un tour de piste, et s'immobilise au centre. Les parois de la roulotte s'abaissent soudain pour former des tréteaux; les enfants et les acrobates pirouettent jusque sur la piste. L'effet est magique et très touchant. Le Gruss se spécialise dans les numéros équestres; le clou de la soirée sera donc un classique du genre, numéro très spectaculaire intitulé «la Poste» (ou «le Courrier de Saint-Petersbourg») et mis au point chez Astley par le célèbre écuyer Andrew Ducrow. Martine Gruss se tient debout sur deux chevaux qui galopent à une vitesse folle autour de la piste, jusqu'à ce que huit chevaux, entrés successivement, viennent dépasser l'écuyère en passant entre les chevaux sur lesquels elle se tient, et d'où elle saisit les rênes à mesure. Évidemment, il ne s'agit pas de comparer ce cirque équestre et ses décennies d'expérience avec un cirque d'inspiration orientale qui n'en est qu'à sa seconde

10. Hugues Hotier, «Le verbe au cirque», *Jeu* 28, 1983. 3, p. 44.



Agathe et Antoine, les fil-de-féristes, que soutient ici de son regard Ben La Barouette, face à la foule.
Photo: Danny Pelchat.

année d'existence. Il n'en demeure pas moins qu'en dépit de ces différences, les deux prestations ont en commun un net souci de théâtralité. Ce sont des cirques à l'échelle humaine, dont le climat n'est pas à la compétition, ni au *greatest in the world*. Personnellement, j'ai trouvé les deux prologues très émouvants, mais celui du Cirque du Soleil plus inventif; il ne s'en est pas tenu à l'image d'Épinal, il a risqué une chorégraphie actuelle, dans un esprit tout à fait décapé.

ce regard léger

Une des qualités les plus séduisantes du Cirque du Soleil est sa fraîcheur. La plupart des artistes n'ont pas de carrière derrière eux, mais ils travaillent avec enthousiasme et générosité, sans se prendre au sérieux. Autrement dit, ils «jouent», dans les deux sens du terme. Cette passion qui émane du spectacle pallie les faiblesses passagères, ou la variété limitée des numéros. Les seuls qui se prennent au sérieux, durant ces deux heures trente, sont les membres du groupe Aluna; leur prestation (une chorégraphie traditionnelle argentine, accompagnée de tambours et de boleadoras) est fascinante, mais telle quelle, elle n'a pas sa place au cirque. Rien ne l'allège, rien ne la fait décoller dans l'humour ou dans la légèreté. Peut-être est-elle trop longue? Ou vient-elle trop à la fin d'un spectacle déjà assez long?

Au théâtre, le personnage peut se prendre au sérieux, aller à sa perte, mourir même, étouffé d'émotion ou de conviction; l'ordre du cirque exige la rédemption du personnage, et celle-ci ne s'effectue que par le jeu, ce regard léger sur soi-même, cette distance entre soi et sa performance. Un aspect de la distanciation brechtienne, discutable au théâtre, serait-il péremptoire au cirque?

les clés du succès

Au Gruss, les parties les plus faibles étaient précisément les entrées clownesques. Apparemment relâché et détendu, l'art du clown est le plus périlleux. Rigueur, recherche et beaucoup de finesse le sous-tendent. Bien sûr, si une tarte à la crème ou un pot de peinture atterrit sur la tête de quelqu'un, le rire est probablement gagné, mais si l'on veut introduire un humour plus subtil, il faut que tout marche vite; juste après, c'est trop tard. Ce petit «en-plus» de subtilité peut faire toute la différence. Alors que le théâtre peut miser sur une affectivité secondaire, c'est-à-dire «à moyen terme», par le développement d'une fable, le cirque travaille avec des émotions plus primaires. Il doit cependant, comme le théâtre, réinventer sans cesse les vieux effets, et sa mise en scène doit se faire oublier. Nous allons de l'un à l'autre, non pour voir défiler devant nous une série d'artistes talentueux, mais pour être témoin des relations qui lient ces personnages et pour entrer (imaginativement aussi) en relation avec eux.

Un tour simple mais réussi avec une qualité ludique vaut bien un tour compliqué exécuté avec angoisse. Je pense aux numéros de Denis Lacombe, et plus particulièrement à son «homme fort» qui brise avec son torse une chaîne de plastique, paradant ainsi le cirque lui-même: voilà l'en-plus dont je voulais parler. Au cirque comme au théâtre, les conditions du succès tiennent à l'excellence du jeu, à un travail toujours interrogé, au goût de la fête, au sens de l'imaginaire, au rapprochement habile de l'impossible et du merveilleux, à une confrontation du réel avec ses vacillations. On trouve ces conditions réunies au Cirque du Soleil. Grâce au goût de son directeur artistique et à l'inventivité de son metteur en scène, il sait innover et demeurer dans la tradition du cirque.

Parmi les moments les plus théâtraux de la soirée, il faut mentionner aussi «le Cabaret», qui ouvre en force la seconde partie. Tous les artistes y collaborent et mettent à contribution leur talent de comédiens. Alors que la salle achève ses croustilles et son pop-corn, un cabaret-café surréaliste prend forme devant nous, sorte de grande pantomime satirique avec serveurs-augustes, clients exigeants, va-et-vient frénétique, bousculades, sorbets géants et gâteau explosif. Ici fleurit «la redondance de plusieurs codes» dont parle Pavis. On retrouve, comme au début dans les costumes, l'opposition entre le gris et la couleur. Un numéro un brin chaplinien qui prend, après l'entracte, l'allure d'un clin d'oeil au spectateur et qui introduit et contient quatre autres numéros, dont le désormais célèbre chef d'orchestre de Denis Lacombe et le numéro d'équilibrisme de Ben La Barouette, visuellement très esthétique.

Autre trouvaille: on est arrivé à «faire jouer» même l'orchestre, dans un numéro où tous les musiciens costumés en vacanciers envahissent la piste et interprètent une petite scène en musique; chacun déploie par terre une serviette de couleur au son des cris des mouettes et des vagues. Il n'en faut pas plus pour que la piste se couvre de sable et que ce soit juillet. On entend d'ailleurs mugir au loin la sirène d'un bateau. Ensuite, on invite quelques spectateurs à une sorte de ronde-jam autour de la piste, qui rappelle un peu la marche du prologue, mais cette fois sur le mode délié de la musique de jazz. (Ce numéro de bord-de-mer a une résonance particulière au Québec, de même que l'entrée des «Joueurs de hockey» de la Ratatouille.) Un «orage musical» boucle ce numéro.

Il faut mentionner aussi «les Singes» (exécutés par trois mimes, dont l'un sur échasses) et les enfants du cirque, ainsi que le numéro de planche-sautoir, où Loyal doit sauter le premier après tout un jeu d'atermoiements avec l'équipe de piste. Les sauts ne sont peut-être pas extravagants ni d'une audace folle, mais ils sont réussis et respectent la loi du cirque: qu'il ne faut pas prendre des risques au-delà de ses capacités, mais plutôt réussir ce que l'on tente. Inoubliable: la perfection et le sourire d'Angéla Laurier à la corde lisse et dans le main-à-main avec Kielbasinsky, les remarquables jongleurs, de même que ce numéro de *break-dance*, novateur et enlevé, dont l'introduction rappelle celle du prologue. Enfin, la grâce des fil-de-féristes, Agathe et Antoine. Et chapeau bas à la Fanfaronie pour une musique aux accents rares. Le spectacle se termine comme il a commencé: Ben La Barouette «renvoie» la lumière aux projecteurs et sort seul, laissant la piste vide, avant les saluts de toute l'équipe.

On ne peut passer sous silence l'aspect extérieur et le marketing du Cirque du Soleil: la beauté du chapiteau, la fraîcheur des costumes, la séduisante affiche. Le Québec a besoin de cultiver l'excellence, à tous les niveaux de son activité culturelle; le Cirque du Soleil est appelé à connaître une carrière internationale, où il fera figure d'ambassadeur, d'une certaine façon. Il serait impérieux qu'il veille à la rédaction des textes qu'il publie, en particulier ceux du programme et du dossier de presse. Ces documents trahissent le spectacle qu'ils présentent, car le français y est trop souvent malmené. Faisons le vœu que ce détail soit bientôt pris en considération. Que souhaiter de plus (sinon longue vie) à un cirque qui offre déjà tant?

solange lévesque

autres ouvrages consultés

JANDO, Dominique, *Histoire mondiale du cirque*, Paris, Éd. Jean-Pierre Delarge, 1977, 212 p. Une petite bible illustrée, écrite dans un style subtilement humoristique qui nous fait oublier le caractère référentiel de l'entreprise. Se lit comme un roman.

JAMIESON, David et Sandy DAVIDSON, *la Passion du cirque*, Paris, Gründ, 1980, 95 p. Abondamment illustré en couleurs et divisé selon les disciplines, ce livre rappelle lui aussi les grands moments de l'histoire du cirque. Il comporte un index.

Le cirque: un tout autre langage. Ben La Barouette dit, en d'autres signes, son habileté.

