

L'adieu aux armes Repères pour une analyse du vestiaire circassien

Pascal Jacob

Number 32, Fall 2002

Cirque et théâtralité : nouvelles pistes

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041508ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041508ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

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

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Jacob, P. (2002). L'adieu aux armes : repères pour une analyse du vestiaire circassien. *L'Annuaire théâtral*, (32), 109–123. <https://doi.org/10.7202/041508ar>

Article abstract

Saturated with bright colours and borrowing largely from the military uniform, the classic circus costume expresses a troubling sensation of gaiety and superficiality. As if its very brilliance restricts emotion to the surface... The circus costume, essentially built around five main figures, is based on aesthetic archetypes. With the emergence of the modern circus in the late 1960s, the circus wardrobe will suffer the pangs of mutation, freeing itself from a certain number of characteristics dating from the 19th century. The red and gold, the spangles are replaced by more sombre garb, and the acrobats now favour black, brown, grey and white, if not bare skin, which in itself creates sensation. An elegant way of shedding the warrior image linked to the military and equestrian origins of the circus, and of affirming new codes of identification and perception. A stylistic effect which is also without a doubt a proof of maturity.

Pascal Jacob

L'adieu aux armes

Repères pour une analyse du vestiaire circassien¹



Symboliquement, sur un plan à la fois spectaculaire et esthétique, le costume de cirque, à l'image du spectacle dans son entier, est sans doute né d'un uniforme militaire accepté, interprété, puis abandonné. Son esthétique se fonde en partie sur cet artifice guerrier, et cet ardent souvenir hypothèque le sens de la représentation, au moins dans ses premiers balbutiements. Puissamment codées, les tenues des écuyers et des voltigeurs du XVIII^e siècle marquent le temps du théâtre équestre, c'est-à-dire la genèse du cirque moderne, et situent cavaliers et acrobates dans un axe singulier, ardent et brutal, mais également empreint d'un certain romantisme.

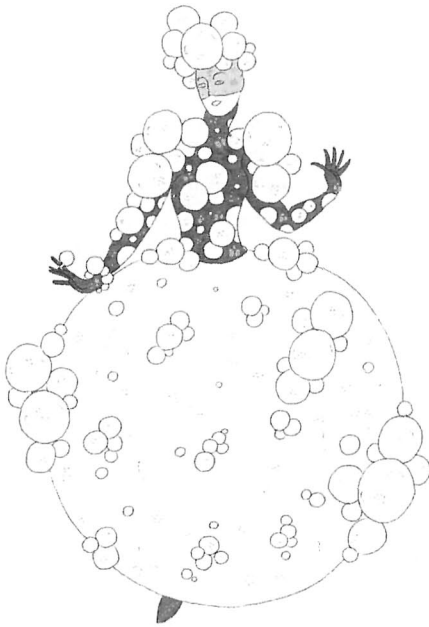
Lignes de force

Les couleurs vives des uniformes des soldats initialisent les champs de bataille et ridiculisent la mort. Le bleu, le jaune ou le rouge vibrant de certaines tenues, la gaîté paradoxale qu'elles propagent, et le troublant tapis de tons saturés qu'elles génèrent ensuite lorsque de multiples cadavres jonchent le sol à l'issue de l'assaut, contredisent le terrible effet d'un amoncellement de corps sans vie. La dimension mortifère du cirque n'emprunte peut-être pas à d'autres sources. Les premiers costumes de cirque sont des uniformes militaires, et l'identité du spectacle tient sans doute là l'un de ses codes fondateurs. Chaque détail vient alors argumenter en faveur d'un code précis, guerrier et fascinant, jusqu'aux brandebourgs d'or ou

1. En exergue : *Le Maître*, projet de costume pour Warren Zavatta, *Imagine*, Cirque Phénix, février 2003.

d'argent qui ornent la poitrine du soldat et qui doivent évoquer de déstabilisants ossements, comme si, lors de la charge, l'infanterie adverse devait frémir devant une armée de squelettes plutôt qu'au déferlement d'une cavalerie régulière... Comment ne pas y songer lorsque apparaît celui qui va codifier à la fin du XVIII^e siècle un genre balbutiant et encore imparfait, un officier de cavalerie qui crée alors un spectacle neuf, nourri de références, mais sans autres réels repères que les quelques postures exécutées la veille. En 1768 le Britannique Philip Astley pose les fondations du genre, et justifie cette première tradition de l'uniforme en conservant simplement le sien pour se produire dans un espace circulaire, délimité dans l'herbe rase et la poussière, sur les bords de la Tamise.

Questions d'espace



La Boule, projet de costume, *Crescend'O*, Cirque d'Hiver, Paris, 1997.

Dans la brutalité de son expulsion sur la piste, l'acrobate doit tout dire en quelques secondes. Ce n'est pas un hasard si l'entrée se fait traditionnellement en courant : un effet de jaillissement qui s'accorde aux hommes et aux bêtes. Ensuite, le placement au cœur du cercle stimule les regards croisés des spectateurs et définit la créature posée au cœur de l'aire de jeu comme symbole de l'acte en cours de formulation. Axe primordial de la représentation, le cercle de 13 mètres soumet la silhouette abandonnée en son centre à une vision extrême. Ces fameux 360° obligent le dos de l'acrobate à être aussi expressif que son visage : un jeu de pile ou face qui s'appuie sur la tridimensionnalité du cirque. Le rapport frontal n'induit pas les mêmes causes ou les mêmes enjeux et le fait de tourner sans cesse, autour de la piste et sur soi-même, représente une contrainte supplémentaire. Un code d'interprétation. En outre, le matériel

disposé avant l'entrée de l'acrobate est une première indication d'espace et de temps. Le nombre, la diversité des objets conditionnent la durée du numéro, son style ; ils le catégorisent également d'emblée. Le costume est l'ultime élément d'approbation,

la sanctification de l'intuition du spectateur. Par lui le jongleur, l'acrobate ou le trapéziste créent et investissent un registre, cloisonnent un archétype comportemental et développent un discours simplifié basé sur la performance maîtrisée. Ainsi, liée de fait au déroulement de l'exercice, la difficulté peut induire le costume. La brûlure infligée par la corde de chanvre ou le fil d'acier fragilise ou déchire la chair, qu'elle soit l'épiderme bien réel ou la factice peau de tissu du costume. Elle oblige à reconsidérer les surfaces que l'on souhaite dévoiler et suggère d'imperceptibles renforcements stratégiques, protecteurs et discrets. Par cette attention à un premier niveau de danger, l'acrobate se glisse dans ce qu'il convient de qualifier un « costume de cirque », locution qui souligne des qualités techniques spécifiques et singularise le vestiaire acrobatique traditionnel.

L'emploi et la métamorphose

Au cirque peu d'éléments extérieurs viennent véritablement prolonger le costume, et le vide structurel de la piste sert surtout à valoriser les rares interventions matérielles d'accessoires ou d'éléments scénographiques qui s'accompagnent d'un jeu de l'acrobate ou de l'équilibriste. Au XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle les costumes sont définis en fonction des rôles muets, des personnages que les écuyers incarnent. L'Indien, Zéphyr ou le Postillon relèvent évidemment davantage d'une apparence que d'un personnage réellement développé, et le public attend davantage d'aisance dans la maîtrise de la technique que dans une quelconque vérité théâtrale. Mais l'acrobate n'est pas nu pour autant. Paradoxalement pourtant, et si l'on s'affranchit de la parole nécessaire sur d'autres plateaux pour crédibiliser le jeu, cette attitude se rapproche sans doute de ce que l'on appelle l'*emploi* au théâtre. Au bout du compte, c'est un peu un répertoire esthétique éminemment codé qui se dessine en marge des prouesses, la mise en œuvre d'un vestiaire soigneusement crypté qui va obéir à des règles strictes de répétition. C'est en opposition à cette banalisation de la forme, écuyers, acrobates et dresseurs portant plus ou moins les mêmes tenues depuis plusieurs décennies, que le costume contemporain va s'affirmer à partir des années 1970 comme un acte d'écriture. De ce fait, il existe évidemment un rapport direct entre catégories vestimentaires et types de spectacles. Dans certains cas le costume est purement fonctionnel, mais la plupart des costumes de cirque entrent finalement dans la catégorie de costumes théâtralisants, puisqu'ils sont destinés à mettre en valeur et le fournisseur et la prestation. Dans cette acception élargie, on peut considérer comme théâtralisant tout costume par lequel un individu se métamorphose en un autre. Dans cette opération, le vestiaire de l'acrobate présente deux faces. L'une peut être décrite comme on décrit tout costume porté ; l'autre est une transfiguration visant à faire apparaître des traits signifiants orientant l'attention du spectateur. Le vêtement n'est dans ce cas d'analyse qu'une



Le Papillon, projet de costume, *Imagine*, Cirque Phénix, février 2003.

partie d'un ensemble comprenant le corps, le jeu et la structure de l'espace. Le costume n'existe de toute façon qu'au travers de celui qui le porte. Entre l'acrobate, le clown ou l'écuyer, figures emblématiques du classicisme, et leur costume s'exprime une évidente relation instrumentale. L'artiste de cirque s'en sert pour opérer sa propre métamorphose. Et même si cette métamorphose est plus technique que comportementale, le costume, enveloppe et apparence, amorce cette conquête intime, et l'acrobate la parachève. Traiter d'un costume aussi singulier que celui du cirque revient donc à traiter du corps vêtu et de la manière dont il entrave ou, au contraire, permet de développer le jeu. Le costume de cirque, théâtralisé à sa façon, mineure sans doute dans la plupart des cas, est pourtant partie prenante d'une

scénographie relative. Celle-ci règle et définit les répartitions et l'aménagement de l'espace à l'intérieur duquel cohabitent ponctuellement artistes et spectateurs. La distance, variable, entre les acteurs et les spectateurs est à son tour fondamentale. Elle permet de lire le costume et d'en recueillir les informations nécessaires à une première compréhension intuitive du spectacle.

Figures et postures

On attribue généralement au costume de cirque traditionnel trois fonctions fondamentales : protéger le corps, préserver la pudeur ou la décence tout en conférant au corps de l'acrobate ou du dompteur une paradoxale acuité sensorielle, et assurer la parure. En outre, le costume possède une fonction de soutien technique et de valorisation physique poussée parfois à l'extrême par un jeu très efficace sur le dissimulé et le montré. La valorisation de la musculature de personnages athlétiques féminins ou masculins, en exacerbant radicalement les effets physiques de leur prestation, est constitutive de l'esthétique circassienne depuis le XIX^e siècle. Cinq figures archétypales globalement définies entre 1770 et 1870 rassemblent dans leurs formes l'ensemble des directions esthétiques prises par les costumes de cirque. La formalisation de tous les autres systèmes d'affublement passe par le filtre esthétique de ceux-là : le maître de manège, le clown, l'écuyère, l'acrobate et le dompteur. De l'habit (1770) à la souquenille (1830), du *tutu* (1832) au *léopard* (1859) et au dolman (1866), toutes les futures digressions vestimentaires établies dans l'axe de définition d'un costume de cirque s'inspireront de ces cinq modèles fondamentaux, codés et largement reproduits.



Les Siamois, projet de costume (lycra et latex), *Crescent'O*, Cirque d'Hiver, Paris, 1997.

Ils sont originellement définis comme illustratifs, clairement empruntés à d'autres univers (l'armée, le ballet, le gymnase), mais complètement décontextualisés, posés au centre de la piste, ils deviennent des éléments spécifiques de la représentation, après avoir été incidemment manipulés et revisités. Ils en affirment également la convention. Passés au filtre de deux siècles de transgressions, d'altérations et d'adaptations, ils sont devenus de purs costumes de cirque.

Le Cirque du Soleil, qui au travers de ses nombreuses productions propose régulièrement un système de lecture à plusieurs niveaux, s'appuie davantage sur l'allégorie. Dans le cadre d'*Alegria* par exemple, deux fragiles contorsionnistes sont vêtues de maillots académiques peints de motifs délicats et enrichis de frémissantes ailes de plumes qu'elles abandonnent pour exécuter leur numéro. L'assimilation à des oiseaux, rendus minuscules dans cet immense espace, confirme une dimension poétique déjà évoquée par la fluidité des mouvements et par la connotation angélique exprimée par les ailes. L'ensemble se situe à l'étroite frontière entre suggestion et démonstration, et inspire ainsi le néoclassicisme de la production en prouvant une oscillation parfaitement maîtrisée entre tradition et modernité. Désormais plus jamais vraiment neutre, le costume de cirque en devenant de plus en plus signifiant, au-delà d'un risque de déperdition de la concentration sur la seule prouesse, s'offre de l'ampleur, du sens, de l'ouverture vers un monde plus large. Le costume de cirque est aujourd'hui constitutif de l'acte de création acrobatique, clownesque ou équestre. Il s'agit d'investir le jongleur ou le funambule d'une histoire qui vient se juxtaposer à la narration acrobatique. Le costume de cirque s'affranchit souvent de détails identifiables par le seul spectateur, mais procure également à l'artiste des éléments identitaires qui contribuent à une autre définition, souterraine, du personnage. Le travail autour de la sensation à produire est alors primordial. En rupture franche avec le costume traditionnel, le costume contemporain constitue une trame serrée, abolissant parfois même la lisibilité d'un saut périlleux au profit d'une tache mouvante qui rompt l'espace, transperce le centre de la piste souvent déserté par des éléments trop complexes ou trop encombrants.

Itinérances

Parfois aussi le costume suggère un voyage, un déplacement spirituel qui puise sa source bien au-delà des faibles obligations de l'habillage ou du déguisement. Il invite le spectateur à s'embarquer pour un ailleurs, oublieux des conventions. Il brise une lecture trop évidente. Bouleverse. Il aide à recomposer les schémas classiques plutôt individualistes, tout en proposant une extrême lisibilité d'ensemble. Ainsi, dans cette logique d'appropriation, les costumes du *Cri du caméléon*, spectacle de la septième promotion du Centre national des arts du cirque chorégraphié par

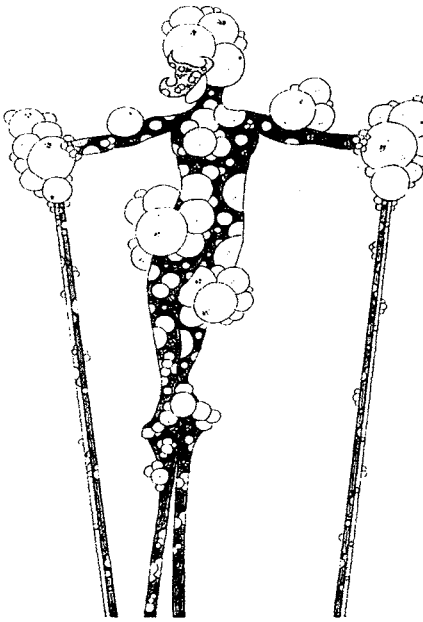


L'Éclaireur, projet de costume, *Imagine*, Cirque Phénix, février 2003.

Josef Nadj, sont-ils parfois trop rapidement qualifiés de « simples » parce qu'ils évoquent davantage qu'ils ne montrent, qu'ils évacuent toute trace de décorum, toute surcharge décorative qui viendrait parasiter l'unité de la vision proposée. Ils sont les éléments métaphoriques d'un monde extérieur, revêtus d'autres codes esthétiques que ceux du cirque, insérés dans le tissu spectaculaire. Suggérée comme une interface subversive à des prouesses bien réelles, leur présence souligne l'aspect volontaire de la juxtaposition des univers, affirme le dehors, spiritualise le jeu et annonce avec force la théâtralisation du corps et de son apparence. Quelques années plus tard, avec *La tribu Iota*, spectacle chorégraphié par Francesca Lattuada, émerge ce que l'on pourrait qualifier d'expérience baroque circassienne. Puisant sans cesse aux sources du cirque classique, les images composent un extraordinaire

kaléidoscope et multiplient les références. Décalages, réinterprétations, parodies et hommages se télescopent au fil des tableaux composés parfois à la manière d'une scène fellinienne. Citations et archétypes, à l'image de la dompteuse au fouet claquant, créent de subtils liens référentiels et suggèrent une théâtralisation de la prouesse en filigrane de caractères très structurés. C'est aussi une suite logique au travail entamé par Guy Alloucherie pour le spectacle *C'est pour toi que je fais ça*, où les acrobates, clairement individualisés, impriment à la représentation une dimension théâtrale inhabituelle dans la formalisation des arts du cirque. En revanche, les costumes n'y possèdent aucune valeur ornementale et fonctionnent plutôt sur la banalisation et l'anonymat.

Écarts



L'Échassier, projet de costume, *Crescend'O*, Cirque d'Hiver, Paris, 1997.

Alors que le costume classique s'attache à effacer les défauts, à évacuer l'intime et l'inavouable, il est essentiel de conserver à la création le droit de les magnifier ou plus simplement de les justifier, en brouillant notamment la superstructure traditionnelle et factice d'un acrobate demi-dieu, tout en lui concédant en creux de sa force et de sa souplesse une dimension humaine. Poussons encore plus loin : il devient logique d'utiliser l'empêchement comme forme esthétique à part entière. Le costume qui entrave et qui gêne est une étape paradoxale dans le contexte du cirque où tout doit être mis au service du geste et de la posture. Et c'est sans doute cette nouvelle dimension qui induit de nouveaux types de comportements scéniques où il s'agit de pousser l'outrance jusqu'à la caricature, d'amplifier à l'excès les attitudes. Les Gros, acrobates vêtus de costumes rembourrés qui les font doubler de volume, franchissent

de nouvelles limites et offrent une autre vision de la différence assumée. Insérés dans la trame du spectacle *Candides*, mis en scène pour le Cirque Baroque par le Chilien Mauricio Celedon, ils offrent en même temps une puissante transgression

des acrobates classiques et une singulière interface à la perfection physique habituellement en vigueur sur les pistes classiques. On observe ainsi une quête pour singulariser les corps en permanence, les rendre uniques et inimitables.

Le cirque contemporain est sans doute le meilleur des terrains pour ce genre d'expériences à la fois esthétiques et sensuelles, où les acrobates et les équilibristes offrent des interprétations sensibles et insolites de mythes modernes, et dont la chair illustre l'imperceptible écart entre le corps et son modèle. C'est comme une forme de délitement, comme s'il n'était d'autre dialectique envisageable que d'aller du construit au détruit, du banal à l'étrange : une transfiguration du réel, une manière de le transcender pour dévoiler une vision surprenante entre le figurable et le défiguré. Le sujet originel n'a pas disparu, il s'est simplement incarné dans la matière elle-même, la chair de l'équilibriste, tant il est admis que l'art du cirque procède désormais d'une troublante métamorphose et oblige ses acteurs à franchir d'éloquents limites. Sous l'effet du sens que l'on accorde enfin à la prouesse, les corps brusquement se dilatent et d'autres sensations se diffusent. Par un agrégat d'émotions et d'impressions vives, les artistes se composent une enveloppe aussi charnelle que leur propre peau, loin d'une banale illustration, et ce processus artistique n'est curieusement pas sans rappeler ces céphalopodes minuscules qui incorporent à leur salive des fragments de matière pour s'envelopper, et se protéger, d'une carapace d'éléments hétérogènes, se posant au fond des ruisseaux en véritables arlequins des profondeurs. Ces compositions sensibles sont en opposition formelle à la standardisation classique. Plutôt que d'illustrer, il s'agit désormais de servir, d'êtreindre la vérité du personnage jusqu'à l'étouffement, de mettre en évidence une fracture esthétique, de dévoiler un corps mis à mal par les sursauts du monde et la tension brutale et primaire d'un saut périlleux. Mêler la narration aux signes esthétiques les plus forts et qui sans relâche invoquent un passé ou tissent les références, c'est aussi accessoiriser le corps, plutôt que de simplement le recouvrir.

Le corps soumis

Désormais coexistent de façon récurrente deux interprétations sensibles de la caractérisation, même superficielle, des acrobates : l'une que l'on pourrait qualifier d'archétype de l'ange, fondée sur l'androgynie et l'ambiguïté de définition ; et l'autre qui au contraire s'attache à valoriser la force et magnifie l'incision de musculatures parfaites dans l'espace du spectacle. La bête. Le cirque classique, plus habitué à la seconde catégorie, participe ainsi souvent d'un érotisme naïf qui l'incite à dévoiler la peau, à ériger le sexe de l'artiste en signature de la prouesse et à contribuer à en exacerber la virilité ou l'extrême féminité. Mais il est incité également à effacer une



La Fontaine, projet de costume, *Crescend'O*, Cirque d'Hiver, Paris, 1997.

vision par trop intime de ces mêmes artistes où l'on verrait enfin saillir les imperfections de corps soumis : sueur et poils échappés, évacués par l'entrebâillement d'une chemise trop ample sur des chairs en mouvement. En action. Finalement, le cirque, au fur et à mesure de ses évolutions, mettrait-il davantage en avant un corps par ailleurs souvent refoulé ? Lorsque Léotard, le créateur du trapèze volant, se déshabille en 1859 pour s'élancer d'une barre de trapèze à l'autre, il attise le désir de ses contemporains et joue finalement sur un registre expressif plutôt trouble. (En 1861, lorsque Léotard se produira à Saint-Petersbourg, la censure impériale l'obligera à porter une chemise et une culotte noire, son maillot collant ayant été jugé indécent...). Il se dépouille aussi d'artifices inutiles et offre sa vitalité en contrepoint de la raideur des écuyers de son temps.

Avec lui, et surtout après lui, les acrobates ne s'imagineront plus autrement que moulés dans la seconde peau de leur maillot, formes sculptées dans le coton blanc ou

rose, pour aboutir dans certains cas, étape ultime du retour à la pureté prônée inlassablement par le théoricien acrobate Georges Strehly, à une quasi-nudité, rendue quasi abstraite par le peu d'attention que lui portent les acrobates concernés.

Pour la plupart d'entre eux, il est en effet naturel de travailler vêtu d'un simple short collant, offrant ainsi au public une image de perfection physique mise au service de l'acte. Dans cette logique de dépouillement, le traitement des costumes dans un spectacle comme celui de la compagnie Les Arts Sauts n'est ni anodin ni simplifié. C'est par le soin apporté au détail que le tableau suggéré par l'ensemble des trapézistes se décompose et que l'unité du groupe naît justement de la diversité de ses individus. Le choix de l'inversion, au moins dans l'allusion, les acrobates masculins qui composent la troupe s'affublent d'accessoires visiblement féminins, bouleverse l'identification mais introduit en même temps une autre modélisation

de la performance. Confondus, les personnages multiplient leurs densités corporelles et esthétiques, et même si les femmes offrent moins de confusion dans leur apparence, leur travail suffit à ne plus les réduire au traditionnel rôle de faire-valoir tapageur. L'égalité s'infiltré dans le décodage vestimentaire puisque là aussi, la ressemblance induit la différence. Le trapèze reste l'essentiel objet de concentration, et le travail sur les costumes s'établit sur des bases sensibles de personnages qui vont leur donner un supplément d'âme. Seule la couleur unitaire, symbole de deuil ou de pureté selon les continents et les croyances, évoque l'abstraction et confronte le discours des acrobates à celui de Meyerhold lorsqu'il établit un code symbolique du costume unitaire et ordinaire, base sur laquelle l'acteur pourra s'appuyer pour définir et qualifier ses personnages. Ici c'est le détail qui individualise et détermine. Chacun dévoile ou masque la partie du corps qu'il aime ou déteste le plus. C'est une autre manière d'exhiber, de transgresser les apparences, de brouiller les cartes. Les silhouettes des trapézistes se chargent d'un sens inhabituel et offrent à lire une nouvelle carte du corps valorisé et exhibé. Parfois aussi, la charge d'adrénaline, l'impact sensuel de certains actes acrobatiques, à l'image de l'extraordinaire enchaînement d'équilibres de l'acrobate ukrainien Anatoliy Zalievskiy, tiennent de la déflagration, créant un troublant mélange de désir et d'interdit qui révèlent implicitement le sexe du cirque. Savamment conçu, son costume ample, blanc pur et doté de manches trop longues, lui permet d'étonnants déséquilibres, mais il révèle aussi, en glissant régulièrement et efficacement sur un corps sculpté, une vibrante métaphore du montré dissimulé mis en œuvre dans un numéro qui tient à la fois de l'exhibition et de la thérapie. Pourtant, paradoxe ou contradiction stylistique, plus le corps se dévoile et plus la probabilité du sang versé devient récurrente. Plus rien, aucune paroi ou carapace de tissu ne vient plus dissimuler et protéger, même virtuellement, la chair offerte. La sueur scintille, le sang bat sous la peau, le vital affleure, suggère une amplification du risque par le dénuement. Dépouillé, l'acrobate contemporain se montre. Il s'offre.

Costumes de peau

Désormais c'est le torse de l'acrobate qui parle. Nu, le torse joue de ses aréoles brunes comme d'autres d'un improbable troisième œil, moins mobile, mais qui décentre la perception du corps. Au cours de son spectacle, *Où ça ?*, Johann Le Guillerm affronte la plupart des disciplines traditionnelles successivement, conservant l'idée de juxtaposition de formes hétérogènes, confrontant la danse de corde au jonglage, le dressage de son propre corps à l'équilibre, mais il unifie les différents plans esthétiques justifiés par ses postures et ses attitudes par un costume unique, une peau de scène au sens littéral du terme, en apparence rugueuse et rigide. La matière est épaisse, un cuir vieilli qui recèle une souplesse contradictoire

avec l'effet de sens global. Cette autre peau est retenue par deux liens sur les épaules. Mais le torse est nu, habillé par un réseau de muscles qui créent des lignes de force et soulignent la tension que ce corps exposé induit tout au long de la représentation. Aujourd'hui ce buste dénudé est donc récurrent. Comme un signe supplémentaire, un autre code de représentation que le cirque contemporain s'est approprié, mais en évacuant toute allégresse à la superficialité du corps exposé de l'acrobate traditionnel. Johann Le Guillerm donc, mais aussi Ezeq Le Floc'h, Gulko, Jean-Paul Lefeuve, François Chat, parmi d'autres, dévoilent, exhibent peut-être, des plastiques travaillées, modelées, volontaires. Dêvêtues, elles expriment paradoxalement une fragilité imprévue en soulignant des lignes dures, denses. Faut-il y déceler l'expression d'un non-costume, un désir affiché d'offrir l'acrobate dans la clarté de son innocence, d'évacuer jusqu'au plus littéral la notion de parure, d'artifice, ou bien plutôt un désir exacerbé d'une simplicité accordée à la pureté des gestes et des postures mis en œuvre. Éclairée, oubliée, la peau du jongleur ou de l'acrobate est devenue costume. Effet. Séduction. Et sans doute, aussi,

symbole. Comme si après deux siècles d'influences, de parenthèses et de références, la superficialité de l'apparence se muait en quête de vérité, comme si se produisait un extraordinaire glissement de sens et que, surgi il y a deux siècles de conceptions figuratives, le costume de cirque, par toutes ses échancrures, de tous ses plis, découvrait avec avidité l'abstraction et la conceptualisation de ses formes. La chair longuement et soigneusement travaillée y gagne en transparence, et le cirque achève ainsi de lever une ambiguïté sur ses fonctions cathartiques. La chair y est crue. Le blafard n'effraie plus personne et la nudité revendiquée s'affirme comme un autre code. Elle souligne une autre sexualisation du corps de l'acrobate, de l'équilibriste ou du jongleur, moins explicite et plus cérébrale, et dans cette annexion du corps dévoilé s'exprime une forme de stylisation. Elle interroge et emblématise également une porosité des disciplines, et là où un siècle plus tôt personne ne se serait avisé de travailler dêvêtu, répondent aujourd'hui autant de bouleversements esthétiques. Désormais, la forme humaine devient un élément-instrument scénique qu'il



Le Patineur, projet de costume, *Crescend'O*, Cirque d'Hiver, Paris, 1997.

faut métamorphoser et insérer à l'intérieur d'un mouvement global produit par les couleurs et les formes dans l'élaboration d'une dramaturgie visuelle qui implique la maîtrise d'une totalité esthétique. La simplification affirmée est une alternative aux lourds débords de troupes agrippées à leurs codes de définition anciens. Il y a clairement fracture. Et elle est vertigineuse dans cet étroit domaine du vêtu et du dévêtu où, dans un registre traditionnel, la chair blonde, brune ou blanche s'oppose toujours crûment à la matière qui l'enveloppe et la souligne, où pierres et paillettes ne font que surenchérir et rendent encore plus factice l'improbable synthèse entre corps et costume.

Mutations

Après quelques décennies de doutes et d'expériences, en dépit d'attachements symboliques aux valeurs traditionnelles, l'affirmation d'un véritable vestiaire circassien contemporain témoigne maintenant d'une autre conscience du signe costume. Bientôt peut-être aussi archétypaux que les cinq modèles fondateurs, le pantalon de toile ou de cuir, de couleur sombre souvent, la chemise, blanche en général, l'imperméable, noir ou beige, les bretelles, banales et régulières, et la petite robe toute simple, plus proche de la combinaison que du fourreau, en viendront à emblématiser les prochaines générations d'acrobates acteurs. Enfin, pieds nus, lié de fait au sol, l'acrobate renoue avec l'idée de trace, longtemps dévolue aux seules bêtes dressées. Foulant la poussière, le tapis ou le plancher, il oscille entre racine et bouture. La métaphore végétale vient corroborer l'apparence fragile de ceux qui privilégient l'oubli des références et gèrent leur peau comme une évidence et une parure. En creux de cette quête d'esprit et de sens, il s'agit également de réinventer une hybridation avec des fragments de nature ou de technologie, d'induire des costumes comme autant de figures poétiques, posées au centre de la piste, d'entraver la marche du temps aussi sans doute. En s'enveloppant ainsi de pièces de vêtements d'ici et de maintenant, les acrobates d'aujourd'hui antidentent leurs exploits et collent au plus serré à leur époque. Ils tentent de s'approcher peut-être également de ces fameux « accoutrements terribles » voulus par Genet pour son *Funambule* et qui s'imposent par influences, par strates, en provoquant la démultiplication du sens. S'approprier les symboles, c'est une manière de dérégler tout système d'interprétation à voie unique. Certaines valeurs comme le beau ou le laid échappent ainsi à l'analyse, et l'interrogation trouve sa pleine résolution dans l'instant où l'adéquation entre l'artiste et son costume semble juste. Aboutie. Une poignée de secondes, uniques *a priori*, où l'acrobate trouve dans les limites de l'apparence de quoi nourrir son geste et sa technique. Le cirque ainsi architecturé, revêtu de signes, emplit les corps désormais porteurs à la fois de modernité et de ces fragments de mémoire, et



L'Homme-oiseau, projet de costume, *Crescend'O*, Cirque d'Hiver, Paris, 1997.

engouffre dans un mouvement perpétuel les énigmes du sens, sans pour autant tenter de les résoudre. Tout cela participe d'un subtil travail de rassemblement, de couture pour parler en termes de vestiaire, ou même, selon les cas, de rapiécage. Les fragments épars de la représentation sont tenus ensemble par de minces fils de sens, des intentions qui sont autant de liens. Elles sont les ligatures sensibles du destin et de la brusquerie du jeu : dévoilement, couleurs, chairs et os, tensions, équilibres, déséquilibres, corps et signes, costumes. De cirque.

Saturé de couleurs vives, empruntant largement aux buffleteries et autres vareuses à brandebourgs chères aux militaires, le costume de cirque classique véhicule une troublante sensation à la fois de gaieté et de superficialité. Comme si la brillante contraindrait l'émotion à ne s'épanouir qu'en surface... Constitué autour de cinq figures essentielles, le costume de cirque est, *stricto sensu*, basé sur des archétypes esthétiques. Avec l'émergence du cirque contemporain à la fin des années 1960, le vestiaire circassien va subir les affres de la mutation et s'affranchir d'un certain nombre des facilités qui ont contribué à le caractériser depuis le XIX^e siècle. Le rouge, l'or et les paillettes se sont effacés au profit de tonalités sourdes et les acrobates privilégient désormais le noir, le brun, le gris et le blanc, à moins que la peau nue ne fasse à elle seule sens et sensation. C'est sans doute une élégante façon d'évacuer la dimension mortifère du cirque, implicitement liée aux origines guerrières du premier spectacle équestre, et d'affirmer ainsi de nouveaux codes d'identification et de lecture. Un effet de style qui est aussi sans doute une preuve de maturité.

Saturated with bright colours and borrowing largely from the military uniform, the classic circus costume expresses a troubling sensation of gaiety and superficiality. As if its very brilliance restricts emotion to the surface... The circus costume, essentially built around five main figures, is based on aesthetic archetypes. With the emergence of the modern circus in the late 1960s, the circus wardrobe will suffer the pangs of mutation, freeing itself from a certain number of characteristics dating from the 19th century. The red and gold, the spangles are replaced by more sombre garb, and the acrobats now favour black, brown, grey and white, if not bare skin, which in itself creates sensation. An elegant way of shedding the warrior image linked to the military and equestrian origins of the circus, and of affirming new codes of identification and perception. A stylistic effect which is also without a doubt a proof of maturity.

Après des études universitaires de théâtre et une carrière d'assistant metteur en scène d'opéra, Pascal Jacob a poursuivi plusieurs itinéraires parallèles. Passionné depuis toujours par le cirque, il a soutenu en 1984 une maîtrise sur le cirque américain et prépare actuellement une thèse sur l'évolution du costume de cirque. Il enseigne l'histoire des arts de la piste dans les écoles de cirque de Bruxelles et Montréal, au Centre national des arts du cirque de Châlons-en-Champagne ainsi qu'à l'École nationale de cirque de Rosny-sous-Bois. Il crée aussi des costumes pour le théâtre, l'opéra et le cirque. Il a notamment conçu ceux du spectacle Crescend'O au Cirque d'Hiver en 1997 ainsi que les décors et les costumes du Barnum's Kaleidoscope aux États-Unis en 1999. Il a publié plusieurs ouvrages sur le cirque, dont Le cirque, un art à la croisée des chemins (Découvertes Gallimard), Le cirque, voyage vers les étoiles (Solar), La fabuleuse histoire du cirque (éditions du Cbène), Le cirque, du théâtre équestre aux arts de la piste (Larousse). Il collabore régulièrement à la revue Arts de la piste et codirige la revue belge Parade.