

« Le nouveau cirque, ou l'esthétisation du frisson »
Francine Fourmaux francine.fourmaux@ivry.cnrs.fr
LAU (UPR 34 : CNRS)

Au commencement du spectacle « Plic Ploc » de la compagnie *Cirque Plume* à l'Espace chapiteau de la Grande Halle du parc de la Villette à l'automne 2005, une acrobate monte à la corde pour réparer une fuite d'eau dans les cintres, à trois mètres de hauteur. Deux comparses en bleu de travail l'aident à se hisser en tirant sur la corde, qu'ils lâchent un instant pour discuter et se reposer... avant de la ressaisir quand la jeune femme arrive à quelques centimètres du sol.

Au cirque, le risque est objet de mise en scène et de jeu, mêlant parfois le rire à l'effroi. Simuler l'échec, faire peur pour faire rire ensuite sont des procédés courants.

Le péril le plus fréquent et le plus spectaculaire est physique et mortel, quand l'artiste se jette dans le vide¹. Pourtant, le risque n'est pas propre à l'acrobatie aérienne. Il réside aussi dans la manipulation d'objets, les jeux avec le feu, les équilibres au sol et les « mauvaises chutes ». Il est également symbolique : rater, perdre la face, comme dans d'autres spectacles (théâtre, concert) et plus largement, circonstances de la vie quotidienne. Ce qui le caractérise au cirque reste néanmoins l'engagement du corps dans l'action.

Certes, le cirque n'est pas un sport à risque, ni une aventure de l'extrême. C'est un spectacle artistique, et plus précisément un ensemble d'arts, les « arts de la piste ». Cependant, l'ambition de cet article* est bien de contribuer à une réflexion sur les usages et les significations attribuées à la prise de risque dans le cadre d'une pratique physique. Le cirque est propice à cette réflexion à plus d'un titre. Premièrement parce qu'il met en scène le risque de façon spectaculaire. Deuxièmement parce qu'il est un univers élaboré par l'homme – et non un environnement naturel comme la montagne ou les profondeurs sous-marines –, recréant les conditions d'un jeu avec les lois naturelles comme la gravité et l'équilibre. Troisièmement, il est communément reconnu comme un divertissement où le risque occupe une place centrale, dans le numéro du dompteur de fauves comme dans celui des trapézistes. Enfin, quatrièmement, les spectacles de cirque et le monde du cirque connaissent en France un profond renouvellement depuis une quinzaine d'années, modifiant radicalement le rapport au risque. C'est du moins l'hypothèse que j'énonce ici. La place des animaux n'est plus aussi prépondérante ; les artistes d'aujourd'hui, diplômés d'écoles spécialisées, ne sont plus formés dans les cirques familiaux ; parallèlement, la pratique amateur s'est considérablement développée. Intégrant la danse et l'écriture dramaturgique, les spectacles sont désormais construits selon une trame narrative – poétique ou thématique – en rupture avec la traditionnelle succession de numéros disjoints. « Plic-Ploc », sur le thème de l'eau, est la parfaite illustration de cette évolution, plus communément appelée « nouveau cirque »ⁱⁱ.

Mes recherches sur le nouveau cirque, commencées avec une enquête ethnographique menée en 2002 lors du festival « La route du cirque » de Nexon, commune de la Haute-Vienne instituée en 2001 « pôle régional des arts du cirque » (c'est-à-dire lieu de diffusion et de création soutenu par le ministère de la Culture), complétée par une initiation à la pratique amateur dans une association de la région parisienne durant un semestre, se poursuivent aujourd'hui. Le risque est une des questions qui l'orientent, avec cette intention : comprendre comment il y est « élaboré » et géré par les professionnels au sens large, les pratiquants amateurs et les spectateurs.

Francine Fourmaux, 2006, « Le nouveau cirque ou l'esthétisation du frisson », *Ethnologie française*, XXXVI, 4 Sports à risques, corps du risque ? : 659-668,

Les thèses de David Le Breton sur la prise de risque comme rapport au corps, à la mort, à soi et aux autres, centrées sur l'individualisme et l'ordalie, sont les principales références en France d'une anthropologie du corps et du risque [Le Breton, 2000], avec les recherches menées sur l'extrême [Sirost, 2005 ; Cloarec, 1996]. Les travaux sur le cirque en sciences humaines, bien qu'émergeants, sont encore ponctuels et épars. Ils traitent essentiellement de l'histoire du cirque [Jacob, 2001], du cirque traditionnel [Barré-Meinzer, 2004], ou bien des rapports de rupture et de continuité entre ce dernier et le nouveau cirque [Guy, 2001]. Critiques et professionnels « circassiens » mènent, quant à eux, une réflexion riche et diversifiée au sein de laquelle les thèses de Philippe Goudard, artiste, médecin et dirigeant de compagnie, retiendront notre attention. Concevant la réalisation d'une oeuvre comme un processus de trois étapes à chacune desquelles il associe un paradigme du corps, il distingue celle de *l'apprentissage* et du « corps outil », celle de la *composition* et du « corps signifiant », enfin celle de *l'exploitation* et du « corps abandonné », ce qui l'amène à interpréter le risque comme un sacrifice [Goudard, 2002].

A ces deux interprétations, l'ordalie et le sacrifice, mon objectif est d'ajouter une troisième perspective, centrée sur l'engagement. Pour cela, je montrerai comment, loin d'avoir délaissé le risque, le nouveau cirque le donne à voir d'une façon spécifique, qui privilégie l'expression émotionnelle des artistes et qui contribue pour une large part à l'instauration d'une relation originale avec son public.

Nouveau cirque, fin du risque ?

À propos des pratiques physiques extrêmes en milieu naturel, dans un paragraphe intitulé « la scène du monde », David Le Breton affirme que « *La "nouvelle aventure" est une dramaturgie finement orchestrée, un rameau inédit des arts du spectacle où la relation à la mort, comme autrefois dans les arts du cirque, se monnaie en biens symboliques et matériels* » [Le Breton, 2000 : 141]. Cette attitude qui consiste à repousser le risque dans le passé du cirque est courante aujourd'hui, surtout chez les nostalgiques des formes plus anciennes, qui reprochent au nouveau cirque de n'être qu'esthétique et de manquer de réelles performances. Certes, critiques et artistes s'accordent pour souligner la théâtralité ou la dramaturgie des spectacles de nouveau cirque, mais le cirque traditionnel, s'il présente une succession de prouesses structurée sur un crescendo dans la difficulté et l'émotion, n'est pas non plus exempt de toute attache conjoncturelle ni de toute écriture. Dans un article consacré aux prouesses de voltige équestre à la fin du XIX^e siècle, une historienne a montré que ce type de numéro s'inscrivait et prenait sens dans le contexte de l'époque par des références aux techniques de la cavalerie militaire et aux exploits accomplis sur les champs de bataille [Hodak, 2002].

Dès lors, c'est en faisant porter l'analyse, non sur l'écriture ou la contextualisation, mais précisément sur la prise de risque, ses modalités et la place qui lui est attribuée – nœud central ou séquence narrative –, que l'on peut espérer apporter une lumière nouvelle sur ce qui différencie ces deux formes de spectacle.

La valorisation de la prise de risque n'est pas abandonnée par le nouveau cirque. Dans le spectacle « Plic-Ploc » de la compagnie *Cirque Plume*, déjà cité en exemple, un numéro classique de corde lisse présenté dans une variante inédite, illustre ce déplacement : la corde est un tuyau d'arrosage et l'artiste porte imperméable et bottes en caoutchouc. L'esthétisation et l'écriture narrative, loin d'amoinrir le danger, génèrent au contraire une difficulté et un risque de glissade accrus.

Certains spectacles font ainsi du risque une articulation de leur propos dramatique, tel « Et moi » de la compagnie *L'Envolée cirque*, créé en 2002. Un homme et une femme se disputent le centre de la piste et l'attention des spectateurs par divers moyens : acrobaties au sol, composition musicale, jonglage avec des éventails... Ce n'est que lorsque la femme sera

tombée au sol en tentant de monter sur le fil, déclenchant l'arrêt de la représentation et une altercation entre musiciens, que tous deux parviendront à évoluer ensemble sur les fils pour finalement s'embrasser et s'unir dans un tango sur la piste. La mise en péril (décrochage du fil qui entraîne la chute) est une composante du jeu qui provoque une rupture et le passage à une autre étape dans l'histoire des deux protagonistes. [PHOTO(S)]

D'autres encore, comme le spectacle du collectif *Anatomie anomalie*, l'érigent en thème principal : « *Les artistes, huit femmes et hommes, lancent un défi à la verticalité, à l'angoisse du mouvement. "Anatomie Anomalie" met en péril les corps, joue avec le vide, le risque de la chute, la peur du décollage et les peurs des spectateurs* » [Document de présentation du spectacle par la compagnie, 2005].

Le risque n'est pas seulement donné à voir, il est mis en jeu, selon des modalités sur lesquelles il convient de s'attarder.

Nouveaux usages : montrer et non plus cacher

Selon les points de vue, celui des spectateurs néophytes ou celui des artistes, l'évaluation du danger diffère parfois. Il arrive qu'une prise de risque, occultée par l'aisance apparente et la fluidité des gestes, ne soit pas visible aux yeux du public... ou, par la force de l'habitude, aux yeux du circassien lui-même ! Dans le cirque traditionnel, seul le spectateur averti peut parfois déceler l'illusion et l'amplification dans certains effets spectaculaires, ou la dissimulation des ratages éventuels. Dans le nouveau cirque, l'échec n'est pas dissimulé. Il est au contraire donné à voir et même explicitement revendiqué par les artistes comme marque de vulnérabilité, d'authenticité et comme ressource créatrice. S'ils échouent, ils ne vont pas systématiquement renouveler les tentatives jusqu'à la réussite, ni continuer comme si de rien n'était. Ils vont « jouer » l'échec, c'est-à-dire le mettre en scène, montrer les réactions qu'il suscite en eux. Dans cette perspective, leur objectif n'est pas davantage de cacher leur peur sous l'apparence de l'aisance et de l'assurance, mais de la rendre visible et de l'exprimer, soit pour l'insérer dans le propos narratif (autour des rapports homme/femme et de l'émulation dans « Et moi » [PHOTO(S)]), soit pour l'interroger, la commenter et en faire le thème central du spectacle (« Anatomie, anomalie »).

Parfois imperceptibles pour le spectateur, lever un bras, frapper des mains, balancer un pied sont autant de codes entre partenaires. À la fois prise d'élan et signal du départ pour soi et pour l'autre, ces gestes préparent chaque exercice périlleux. Ainsi l'habitude de frotter avec un grattoir les semelles des chaussons en cuir utilisés pour marcher sur un fil ou celle de se poudrer les mains, qui assurent une meilleure prise et réduisent les risques de chute. La magnésie, ou carbonate de magnésium, utilisée également par les varappeurs, réduit les effets de la sudation des paumes. D'autres fonctions donnent sens à ces pratiques : « *La magnésie a surtout une fonction anxiolytique [...] Facteur de protection comme les longes, le filet, ou d'autres antidérapants (la teinture de benjoin), elle s'en distingue par cette propriété toxicologique [...], un usage compulsif, obsessionnel, voire simplement réflexe ou routinier* » [Guy, 2002]. À cette interprétation en termes de consommation addictive, l'anthropologie peut apporter un éclairage supplémentaire. L'efficacité de ces gestes réside en fait dans leur exécution même ; à ce titre, ils apparaissent comme des rites propitiatoires et de conjuration. Enfin, loin d'être impulsifs et inconscients, ils constituent une ressource pour la mise en scène. Dans son spectacle « Kayassine », la compagnie des *Arts sauts* assigne au poudrage un rôle esthétique en l'utilisant pour créer des nuées lumineuses qui nimbent les évolutions au trapèze. La magnésie y est dans cette « optique » parfois remplacée par le talc. Dans le spectacle « Et moi » de la compagnie *L'envolée cirque*, c'est le frottement des semelles qui, en devenant rythme musical, revêt une dimension esthétique.

Il est à cet égard significatif de constater qu'en général et dans les médias en particulier, il est rarement fait mention des risques auxquels s'exposent techniciens et régisseurs. Le montage

et le démontage du chapiteau et des structures, le réglage des lumières sont pourtant des tâches véritablement acrobatiques et dangereuses. À l'inverse pourrait-on dire, chez les artistes, l'usage est d'éviter toute prise de risque en l'absence du public. Les exercices – plutôt que de *répétition* ou d'*entraînement*, les circassiens parlent de *travail* – se font avec harnais, filets et tapis. Le risque ne prend sens que s'il est donné en spectacle, mis en scène – ou en piste. Et ce qui est ici en jeu, c'est bien la question du sens qui nous préoccupe.

Dans la filiation de la pensée de Roland Barthes sur le music-hall [Barthes, 1957], la prise de risque au cirque peut être interprétée comme la mise en scène esthétique et la valorisation – morale – du travail. C'est l'argument que développent notamment les sociologues Sylvain Fagot et David Morin-Ulmann pour expliquer la place de ce divertissement dans le champ des arts populaires : « *sur la piste aux étoiles, le corps confronté à la prise de risque est le support de la valorisation de la force de travail (muscles, effort, sueur), son témoin physique* » [Fagot et Morin-Ulmann, 2005 : 75]. Cette interprétation en termes de valorisation du travail laisse cependant dans l'ombre certaines spécificités de la prise de risque au cirque. De ce point de vue, celle-ci peut, si elle est inconsidérée, être légitimement perçue comme une faute professionnelle, au cirque comme ailleurs. Or, l'esthétisation passe parfois par la « singularisation », la nouveauté et l'inédit, toutes recherches d'effet spectaculaire exceptionnel qui impliquent souvent une prise de risque maximale ou irréfléchie et qui seraient de fait condamnées. Plus encore, la valorisation du travail peut se manifester par la prodigalité et la dépense ostentatoire, sans valorisation du risque, comme c'est le cas au music-hall [Fourmaux, 2001], voire dans certains cirques américains, dits « *three rings* », à plusieurs pistes et grand nombre de figurants. Enfin, cette approche ne rend pas compte du traitement émotionnel du péril par les professionnels lors de l'engagement physique. C'est là le point qu'il me semble intéressant de développer à présent.

La gestion des émotions

Le risque compte-t-il parmi les facteurs d'entrée et de choix du métier d'artiste de cirque ? Les principales motivations qui ressortent des propos recueillis sont l'exercice d'une activité artistique et le goût pour un mode de vie qui lui est associé, l'itinérance. Et si une pratique antérieure de sports à risque est parfois mentionnée par certains artistes, elle n'est jamais présentée comme un facteur décisif.

Si le risque est une question féconde pour l'analyse, il l'est moins pour l'enquête par entretiens, et relève pour beaucoup de l'implicite ou de l'intime. Tandis que certains accidents aux issues miraculeuses – l'artiste sortant indemne d'une chute de plusieurs mètres – sont décrits minutieusement, d'autres, aux conséquences moins heureuses, sont généralement peu développés et peu commentés. Il ne s'agit pas d'un déni du risque – ou de la mort, mais plutôt d'un évitement verbal. Ce dernier serait notamment fondé sur le sentiment de chacun d'avoir plus peur que les autres [Guy, 2002], ou sur la prépondérance de l'expression physique, qui empêcherait ou compenserait l'expression orale. Ou encore sur une forme de distinction : de nombreux circassiens cumulent en effet aujourd'hui des formations aux arts de la piste, au théâtre, à la danse et aux sports dans des disciplines telles que la gymnastique, le trampoline ou les agrès. Certains sont même d'anciens gymnastes. L'esthétisation du danger et de la prise de risque par la mise en scène, et leur euphémisation dans le discours répondent alors à un double enjeu de distinction : par rapport au cirque traditionnel d'une part, par rapport au sport d'autre part, où l'exploit et la prouesse semblent toujours constituer des fondamentaux.

Puisque le risque n'est pas l'objectif premier recherché, comment dès lors donner sens à la prise de risque, et quelle forme prend-elle chez le circassien ? Un regard sur d'autres milieux professionnels permet, par contraste, de dégager les spécificités du monde du cirque : dans certains groupes professionnels, en particulier celui des ouvriers du secteur industriel, la prise de risque a été décrite comme un trait identitaire masculin, ou encore comme l'expression

d'une contre-culture revendicatrice des employés face à la direction et aux cadres [Zonabend, 1989 ; Erikson, 1997 et 2002 ; Moulinié, 2004]. Selon qu'elle est imposée ou volontaire, selon le statut, l'âge et surtout la position du travailleur dans son parcours professionnel, elle est plus ou moins valorisée.

Comme l'ouvrier, le circassien, homme ou femmeⁱⁱⁱ, doit en effet gérer son matériel, ses capacités physiques et ses émotions – le corps outil. Cette gestion a un caractère ambivalent. Elle s'effectue simultanément dans l'instant présent et dans l'anticipation : « *L'exécution des figures nécessite une concentration totale. Quand on tente un plongeon, expérience plus proche pour chacun d'entre nous, on sait qu'il ne faut pas penser à autre chose qu'aux mouvements à accomplir, sous peine de faire un plat cuisant. Tout le travail des jeunes circassiens consiste précisément à reculer les limites du danger, à apprendre à maîtriser la peur, à la positiver* » [Pencenat, 2002 : 46]. Dans l'intensité de l'urgence, l'exécutant est placé dans un état particulier où concentration et action simultanées mêlent et modifient, en les exacerbant, différentes perceptions. Plutôt qu'une inconscience ou une conscience pré- ou infraréflexive, c'est toute une intelligence du corps qui est ici mobilisée. Celle-ci est le produit d'un apprentissage progressif, d'un processus de professionnalisation au cours duquel s'acquièrent les techniques permettant de se rendre maître de ses émotions, de sentiments et sensations tels que la peur et l'euphorie. Devenus aujourd'hui des professionnels, d'anciens élèves de l'école nationale de Châlons-en-Champagne^{iv} ou de celle de Rosny-sous-Bois^v évoquent ces instants où, malgré toutes les mesures d'assurance prises, ils n'ont pu empêcher la peur de les paralyser en plein exercice. Ils soulignent le rôle joué dans ces moments-là par l'enseignant, qui pousse à réagir, et celui de l'émulation entre condisciples de la même promotion. Dans ces établissements d'envergure nationale, les élèves pourraient en effet avoir le sentiment ou la réputation de constituer l'élite future de la profession. Eux-mêmes précisent toutefois que cette formation, dans ses méthodes comme dans ses projets pédagogiques, se distingue radicalement de la tradition du cirque chinois, qui apparaît comme la figure de l'extrême « *à la dure* », où ni l'expression de soi et de ses émotions ni la personnalité de chacun ne seraient prises en compte. De fait, l'un des objectifs des pratiquants amateurs, dont le nombre s'est accru considérablement en France depuis une quinzaine d'années, est la prise de risque, non comme confrontation à la nature ou aux autres, mais comme moyen de connaissance et d'expression de soi dans un cadre collectif.

La maîtrise ne signifie pas seulement pour les nouveaux circassiens l'aptitude à dominer ou occulter ses émotions, et plus particulièrement sa peur. Elle implique davantage : « *Un des objectifs de la formation de l'acteur de cirque est de ne pas seulement montrer le saut acrobatique, faire du trapèze ou du jonglage mais de sauter de colère, de s'envoler de joie... l'expérience a montré qu'il est fort difficile d'être acteur et acrobate dans l'instant de la prise de risque maximale* » [Pencenat, 2002 : 46]. L'ambivalence de cette gestion « émotionnelle » réside dans une double posture de distanciation et d'exacerbation, qui consiste à maîtriser ses affects, tout en les entretenant, pour les montrer et les faire partager au spectateur. « *Aux éclats des performances physiques, se joint, pour les transfigurer, une volonté ironique ou poétique, accordant aux corps en mouvement une réelle force émotive ou érotique. La narrativité [...] s'instaure en contrepoint ou en décalage des jeux du corps, mis à distance et exacerbés.* » [Fagot, 2001]. Qu'il s'agisse de nouveau cirque ou de cirque traditionnel, le risque est donc toujours présent, mais les traitements dont il est l'objet, la place et la fonction qui lui sont assignées diffèrent.

Comme dans d'autres milieux professionnels, la répétition et la routinisation génèrent elles-mêmes du risque. En banalisant le danger, l'habitude peut en effet, à force d'émousser la vigilance, entraîner des négligences. La prise de risque imputable à l'inattention ou à un manque de précautions est alors assimilée à une faute professionnelle : « *la chute vertigineuse [...] qui sanctionne l'erreur* » [Guy, 2002]. Parce que l'erreur est regardée comme la

conséquence immédiate du non-respect des règles établies, des actes – techniques, propitiatoires et de conjuration – qu'il convient d'accomplir, l'idée de sanction qui lui est associée est ainsi couramment évoquée dans la profession pour expliquer les accidents.

La responsabilité est une question importante pour les professionnels du nouveau cirque, parce qu'elle se pose en des termes inédits par rapport au cirque traditionnel^{vi} : « *Autrefois, [au cirque traditionnel], le circassien était auteur et propriétaire de son numéro. Il était responsable de ses agrès et donc de sa sécurité, ce qui n'est plus forcément le cas lorsque l'artiste de cirque est défini comme un "interprète". L'interprète est au service d'un metteur en scène ou d'un chorégraphe. En principe, la production devient responsable de sa sécurité* » [Pencenat, 2002 : 44]. Ce changement de statut de l'artiste de cirque explique l'importance aujourd'hui accordée à l'amélioration de ses conditions de travail et de formation professionnelle^{vii}, par les « producteurs », pédagogues et responsables de lieux de diffusion des spectacles. Après avoir recensé les accidents survenus ces dernières années, un responsable de l'action culturelle territorialisée conclut : « *Il me semble que le temps est venu d'une prise de conscience des progrès qui peuvent et doivent être réalisés pour concilier le bonheur du public et une relative sécurité des trapézistes, nonobstant le fait que le risque 0 n'existe pas. [...] L'aide à l'emploi culturel, c'est bien, mais cela passe aussi par l'amélioration des conditions de travail des artistes* » [Deschamps, 2005]. Loin de réduire le risque ou de le minimiser, les artistes et les producteurs de cirque cherchent ainsi à le prévenir, l'évaluer et le circonscrire comme pour mieux le provoquer^{viii}.

Philippe Goudard, fondateur de la société française de médecine du cirque en 1992, élargit la notion de risque à l'instabilité, au déséquilibre et à « l'impermanence » des conditions économiques d'exercice du métier^{ix}, mais aussi aux périls physiques auxquels, par définition, il expose. Le sacrifice du « *corps exploité* » ou « *abandonné* » se réalise selon lui dans la durée : « *L'artiste de cirque réalise une performance équivalente à celle d'un sportif de haut niveau. Mais contrairement au sportif qui s'entraîne en vue de quelques compétitions dans une saison, l'artiste réalise son œuvre plusieurs fois par jour et jusqu'à trois cents fois par an* » [Goudard, *op. cit.*]. La prise de risque chez les circassiens est donc double, inscrite à la fois dans l'instant et la durée par cette accumulation d'efforts quotidiens qui provoque une usure progressive du corps^x. Des médecins témoignent : « *Il y a l'angoisse de l'instant mais aussi de l'après. Souvent placée dans l'urgence de la réparation du corps, révélant l'ambiguïté du travail, l'éphémère du corps, cette expérience, soigner les artistes, concentre les difficultés du travail du soignant* » [Escande et al., 2004].

Là réside une nouvelle explication du fait que les circassiens évitent de parler du risque et surtout de trop s'appesantir sur leurs souffrances lors de leur visite médicale. Un arrêt de travail impliquerait en effet une perte des acquis et un redoublement d'efforts pour revenir au niveau antérieur, voire un risque d'exclusion du milieu professionnel et de son actualité. Si des accidents bénins peuvent entraîner une étape nouvelle dans un parcours professionnel, vers une meilleure connaissance de soi et de ses limites – « *Je suis devenu moins fougueux, je me suis assagi* », raconte ainsi un trapéziste victime d'une chute –, d'autres, plus graves, sont vécus et décrits comme une rupture dans la carrière et la vie des artistes, qui n'ont alors plus de choix qu'entre l'abandon et la reconversion (cf. le célèbre film américain de 1956, *Trapèze*^{xi}, dans lequel un acrobate victime d'un accident interrompt sa carrière alors qu'il est le seul au monde à réussir une figure aérienne particulièrement difficile et périlleuse).

La mise en partage du risque

Dans le cirque traditionnel, la prise de risque est couramment présentée comme une réponse aux attentes supposées du public : les spectateurs viendraient y chercher du sensationnel et du frisson comme autrefois au music-hall^{xii}, dans ses marathons de danse, ses démonstrations de jeûne, de privation volontaire de sommeil, ou ses exhibitions de « phénomènes naturels » tels

que femmes à barbe, nains ou géants [Pachet, 1996]. Fondé sur cette notion d'attirance qui serait inhérente à l'être humain – de toutes les époques donc –, un lien de filiation est ainsi fréquemment établi entre les prouesses circassiennes et les jeux du cirque de l'Antiquité, ou les parades macabres du Moyen Âge [Gourarier, 2002]. L'idée d'un partage engagé semble davantage à l'œuvre dans le nouveau cirque. Le spectacle de la prise de risque y privilégie en effet l'expression et le traitement des émotions des acteurs et non plus seulement la réalisation de prouesses. Et c'est précisément à cet usage du risque comme support de relations que le nouveau cirque doit d'être un art au même titre que la danse ou le théâtre.

Un spectacle est une interaction ponctuelle où la dimension émotionnelle et esthétique est essentielle. Dans ce moment partagé, la prise de risque est le « lieu » de convergence de trois temps : le temps présent (la soirée) ; celui, imaginaire, de la narration (le passé, le futur, l'enfance, etc.) ; celui enfin de l'instant fatidique du péril, en suspens comme amorce dans le futur. C'est à ce moment-là que, dans le cirque traditionnel, l'orchestre fait place au seul roulement de tambour, puis l'exploit accompli est salué par une salve de cuivres et de percussions sur fond de clameur et d'applaudissements du public. Dans le nouveau cirque, l'émotion des spectateurs ne se manifeste plus de la sorte, après chaque prouesse, mais – nouvelle convention –, au terme de la représentation. C'est bien autour du risque et de l'accueil qui lui est fait par l'assistance que s'articule cette transformation du rythme de la représentation.

La dernière création de la compagnie *L'épate en l'air* intitulée « Jeux en l'air » (2005) illustre parfaitement cette relation. Les artistes y incarnent quatre sportifs amateurs, chargés par une voix off de tester des structures en bois (balançoire, mur d'escalade, etc.) destinées aux enfants. Apeurés et maladroits, ils abordent les structures en sens inverse, se coincent, se heurtent les uns aux autres, se font tomber, s'entraident ; puis ils s'enhardissent et se chamaillent, se bousculent pour être les premiers, et finalement réalisent ensemble diverses figures. Cette « épreuve », aux deux sens du terme, porte tout autant sur la qualité ludique des structures que sur l'évaluation des risques qu'elles peuvent comporter pour leurs utilisateurs.. Les artistes ouvrent ensuite l'accès de leur espace de jeu aux jeunes spectateurs, qu'ils initient et guident dans leurs évolutions. Il ne s'agit pas seulement ici de divertir, en donnant un spectacle, et en donnant en spectacle des émotions, mais de rendre le public actif.

Cette participation permet à chacun de manifester sa peur et son courage, son imagination, ses envies, de s'amuser et de ressentir des sensations nouvelles ou intenses par un engagement corporel, créatif, à la fois individuel et collectif. C'est donc bien le risque, facteur de création, enjeu d'expression émotionnelle et support de relations, qui contribue à définir le nouveau cirque comme art.

Références bibliographiques

BARRAULT Denys et Philippe GOUDARD (coord.), 2004, *Médecine du cirque, vingt siècles après Galien*, L'Entretemps/Centre national des arts du cirque, « Coll Écrits sur le Sable ».

CLOAREC Jacques (dir.), 1996, « Natures extrêmes », *Communications*, 61 : 5-10

DESCHAMPS François, 2005, Réseau d'édition et de presse des collectivités territoriales, <http://www.territorial.fr>.

ERIKSON Philippe, 1997, « Métal et métabolisme dans la sidérurgie française », *Ateliers*, 18, Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative, pp. 109-123.

ERIKSON Philippe, 2002, « Tout ce qui ferait fuir un âne... L'amour du métier chez les électriciens du bâtiment », *Terrain* 39 : 69-78.

ESCANDE Jean-Daniel, Marie-Jeanne MARTIN et Bertrand RIFF, 2004, « Clinique : soigner les artistes », *Revue pratiques – Les cahiers de la médecine utopique*, 26 : 72.

- Francine Fourmaux, 2006, « Le nouveau cirque ou l'esthétisation du frisson », *Ethnologie française*, XXXVI, 4 Sports à risques, corps du risque ? : 659-668,
- FAGOT Sylvain, 2001, « De la piste à la scène, de l'art à l'œuvre pour l'imaginaire du cirque » in Jean-Olivier Majastre et Alain Pessin (dir.), *Vers une sociologie des œuvres*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », t. 1 : 461-472.
- FAGOT Sylvain et David MORIN-ULMANN, 2005, « Ça s'en va et ça revient ! Les cercles du cirque : panorama d'un corps fait œuvre. Rythmes et rituels d'un spectacle populaire », in Catherine Dutheil-Pessin, Alain PESSIN et Pascale ANCEL (dir.), *Rites et rythmes de l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales » : 69-82.
- FAURE Sylvia, 2000, *Apprendre par corps. Socio-anthropologie des techniques de danse*, Paris, La Dispute.
- FOURMAUX Francine, 2001, « *Les Filles des Folies*. Ethnologie des music-halls parisiens : usages du corps dans un espace de prodigalités », thèse de doctorat, Université Paris 10-Nanterre.
- FOURMAUX Francine, 2005, « Folies-Bergère : les deux dernières revues », *Ethnologie française*, 4 : 617-626.
- GOUDARD Philippe, 2002, « Esthétique du risque : du corps sacrifié au corps abandonné », in Emmanuel Wallon (dir.), *Le cirque au risque de l'art*, Paris, Actes Sud : 23-33.
- GOURARIER Zeev, 2002, « L'entrée des gladiateurs », *Beaux-arts Magazine*, 239, non paginé.
- GUY Jean-Michel, 2001, *Avant-garde, cirque ! Les arts de la piste en révolution*, Paris, Autrement, Coll. Mutations n° 209.
- GUY Jean-Michel, 2002, « La magnésie, panacée des anges », *Arts de la piste*, 26 : 27.
- HODAK Caroline, 2002, « Entre la prouesse et l'écriture », in Emmanuel Wallon (dir.), *Le cirque au risque de l'art*, Paris, Actes Sud : 145-157.
- JACOB Pascal, 2001, *La grande parade du cirque*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes ».
- LE BRETON David, 2000, *Passions du risque*, Paris, Métailié, Coll. « Sciences humaines ».
- Revue *Médecine des arts*, 2002, Dossier « Cirque et médecine, Actes du colloque du Centre national des arts du cirque de Châlons en Champagne, 2 mars 2002, p. 2-29 et Dossier « Santé et arts du cirque », p. 31-43, Montauban, Amexitères éditions, décembre, n°42.
- MAUSS Marcel, 1985 (1935), « Les techniques du corps », in *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France : 364-386
- MENGER Pierre-Michel, 1991, « Marché du travail artistique et socialisation du risque. Le cas des arts du spectacle », *Revue française de Sociologie*, 22 (1) : 61-74.
- MOULINIE Véronique, 2004, « Peur, méfiance et défi face à la machine », *Terrain*, 43 : 47-62.
- PACHET Pierre, 1996, « La privation volontaire », *Communications*, 61 : 93-112.
- SIROST Olivier (dir.), 2005, *Le corps extrême dans les sociétés occidentales*, Paris, L'Harmattan, coll. « Mouvements des Savoirs ».
- ZONABEND Françoise, 1989, *La presque île au nucléaire*, Paris, Odile Jacob.

RESUME

La mise en spectacle du péril et de la prouesse est un élément essentiel au cirque. Or, depuis une quinzaine d'années en France, les arts de la piste se caractérisent par des créations qui renouvellent le traitement et les enjeux de la prise de risque. A partir d'une enquête ethnographique commencée en 2002 dans l'un des onze « pôles cirque » régionaux implanté près de Limoges, et qui se poursuit aujourd'hui en région parisienne, cet article propose une réflexion sur les significations du risque dans la relation que les circassiens entretiennent avec leur public. Cette approche se différencie des théories fondées sur le sacrifice et l'ordalie. Loin d'être délaissé et de reposer sur la distanciation, le risque s'inscrit dans une démarche qui privilégie, par l'engagement corporel, l'expression des émotions et leur partage. Il devient le support d'une nouvelle conception artistique, esthétique et sociale.

Mots-clés : Risque. Nouveau cirque. Spectacle. Corps. Artiste.

* Je remercie Dorothée Dussy pour sa lecture attentive.

ⁱ Un accident récent, impliquant deux voltigeurs qui se sont percutés, a ainsi entraîné la mort de l'un et la paralysie de l'autre. Plusieurs acrobates aériens sont ainsi décédés suite à une chute, et d'autres sont restés paralysés ces dernières années : en janvier 2004 au Centre national des arts du cirque de Châlons en Champagne, en mai 2004 à Barcelone, *Cie Les arts sauts*, en avril 2005 à Marseille, *Cie Tout fou to fly*, et en février 2006 au Cirque Bouglione à Paris.

ⁱⁱ Toutefois, cette mutation s'est opérée progressivement et les appellations « nouveau cirque » ou « cirque traditionnel » dessinent arbitrairement des ruptures qui ne rendent pas compte du continuum existant entre les diverses créations des uns et des autres. De plus, la notion de tradition est en fait une référence implicite aux années vingt, alors que les origines du cirque remontent plutôt à la fin du XIX^e siècle. Ces deux appellations ne sont donc utilisées ici que par commodité.

ⁱⁱⁱ La définition des rôles sexués telle qu'elle est conçue dans le nouveau cirque est elle aussi en rupture avec le cirque traditionnel.

^{iv} Le Cnac, Centre national des arts du cirque de Châlons en Champagne, dont la formation au diplôme des métiers d'art, de niveau bac + 2, dure deux ans. Une année dite « Cellule d'insertion professionnelle » permet aux élèves sortants de produire un spectacle avec un metteur en scène ou un chorégraphe de renom.

^v L'Enacr, Ecole nationale des arts du cirque de Rosny sous bois, école préparatoire, dispense en deux ans le brevet artistique des techniques de cirque, de niveau bac.

^{vi} La question juridique des droits d'auteur au sein des collectifs se pose également pour les créations.

^{vii} L'examen d'une trentaine de dossiers a révélé que la plupart des candidats au Cnac, Centre national des arts du cirque de Châlons en Champagne sont titulaires de l'AFPS, attestation de formation aux premiers secours.

^{viii} A ce sujet, quatre colloques ont été organisés en 1991, 1993, 2002 et 2003 [Barrault et Goudard, 2004], réunissant médecins, artistes et spécialistes du sport. La revue *Médecine des arts*, consacrée à l'approche médicale et scientifique des pratiques artistiques (chant, musique et danse), a publié les actes du colloque de 2002, intitulé « Cirque et médecine ». Ceux-ci rassemblent, outre un bilan traumatologique concernant l'École nationale des arts du cirque de Rosny-sous-Bois entre 1995 et 2002, et une analyse des pathologies recensées au Centre national supérieur des arts du cirque de Châlons en Champagne entre 1989 et 2000, divers témoignages restituant les expériences de professionnels du cirque. Le traitement des données y est organisé selon plusieurs classifications : la discipline (trampoline, acrobatie et mât chinois étant les exercices où les lésions sont les plus nombreuses), le mode d'apparition des traumatismes (plus ou moins brutal et plus ou moins progressif), par année scolaire et promotion (2000-2001 est celle où l'on a recensé le plus de lésions qualifiées de « brutales »), par genre sexué (les garçons sont davantage touchés que les filles) et par les parties du corps concernées (membres, côté droit, côté gauche, etc.). La prise en compte du « corps total » de Marcel Mauss [1985], c'est-à-dire dans ses aspects tant sociologiques que physiologiques et historiques (âge et parcours artistique et professionnel), semble encore peu répandue chez les professionnels de la biomédecine. L'intérêt des circassiens pour les médecines douces et les pratiques de relaxation alternatives est à cet égard révélateur.

^{ix} Précarité déjà soulignée par les sociologues du travail qui s'intéressent aux arts du spectacle [Menger, 1991].

^x Usure aussi manifeste que problématique pour leur reconversion chez les danseurs [Fourmaux, 2001].

^{xi} Film de Carol Reed : « *Mike Ribble (Burt Lancaster) est resté le seul trapéziste à savoir exécuter un triple saut, mais un accident a mis fin à sa carrière. Le jeune Tino (Tony Curtis) lui demande de le prendre comme partenaire et de l'entraîner. L'ambitieuse Lola (Gina Lollobrigida) vient bientôt s'imposer dans leur numéro, jouant à chacun la comédie de l'amour* », prod. Hecht-Hill-Lancaster.

^{xii} Les numéros de ce type – lancer de couteaux, acrobatie aérienne, etc. – qui s'intercalent entre les ballets des revues actuelles sont encore aujourd'hui appelés « *attractions* » [Fourmaux, 2001, 2005].